



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 2013

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

2013 Source DGRH

SOMMAIRE

Cadre réglementaire	p. 3
Programmes en vigueur	p. 6
Composition du jury	p.16
Eléments statistiques	p.19
Remarques du Président du Jury	p.20

ADMISSIBILITE

Rapport sur l'épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art	p.23
Rapport sur l'épreuve écrite d'histoire de l'art	p. 40
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique.....	p. 45

ADMISSION

Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	p. 50
Rapport sur l'épreuve de la « Leçon »	p. 56
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	p. 70
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	p. 81
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma	p. 89
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	p. 95
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	p. 100
Annexe : Renouvellement de programmes pour la session 2014.....	p. 102

**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 les XXème et XXIe siècles, 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.

NB : Ces dispositions – appliquées pour les sessions 2011, 2012, 2013 – ne préjugent pas de leur pérennité. À l'heure où ce rapport est établi, aucune information ne les valide ni ne les infirme pour la session 2014.

PROGRAMMES EN VIGUEUR POUR LA SESSION 2013

1 – Programme de l'épreuve d'Esthétique et Sciences de l'Art, applicable pour les sessions 2013, 2014 et 2015

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

Rhétorique. Ed Pocket-Agora, 2007. Présentation de Jean 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 David

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 Jean-Jacques

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 Denis

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 Edmund

Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Ed Vrin, 1990.

Trad B. Saint-Girons

Hutcheson Francis

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

Kant Emmanuel

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 Friedrich

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

Hegel Georg Wilhelm Friedrich

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

Schopenhauer Arthur

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

Nietzsche Friedrich

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 Martin

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 John

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

Benjamin Walter

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

Sartre Jean-Paul

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

Gadamer Hans Georg

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 Maurice

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'Oeuvre 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 George

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

3/ Autres textes

Baudelaire Charles

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 Léon

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

Kandinsky Wassily

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

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

Sur Nietzsche

Heidegger Martin, *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

Bouveresse Renée

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 Honoré (de)

Le Chef-d'œuvre inconnu

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

Cheng François

Cinq méditations sur la beauté

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 Émile

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

2 – Programmes de l'épreuve d'Histoire de l'Art

A - Question portant sur les XXe et XXIe siècles, applicable pour les sessions 2013, 2014, 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.
- Delpoux** 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 Ecartés*, 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 Soulages) 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, *Sèmiôtikè 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-b-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 Flischli & David Weiss, etc.

B - 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 ephrasis 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 XVIIIème 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 Coppel, 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		
BOIVENT Marie		Rennes
Professeur agrégé		
BOUCHÉ Sylvie		Versailles
Professeur agrégé		
BUIGNET Christine		Toulouse
Professeur 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		
COLRAT Jean Marc		Orléans-Tours
Professeur agrégé		
COUBETERGUES Philippe		Paris
Professeur agrégé		
COUTEAU Muriel		Caen
Professeur d'École d'Art		
DESCOTTES Ronan		Caen
Professeur agrégé		
DIEUZAYDE Louis		Aix-Marseille
Maître de conférences des universités		

DUPONT Francis Professeur agrégé	Strasbourg
ESCORNE Marie Professeur agrégé	Bordeaux
ESPINASSY Laurence Maître de conférences des universités	Aix-Marseille
FAVIER Anne Professeur agrégé	Lyon
GAIDET Françoise Professeur agrégé	Aix-Marseille
GATTINGER Katrin Maître de conférences des universités	Strasbourg
GAUTHARD Nathalie Maître de conférences des universités	Nice
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
LALLEMAND Sarah Professeur agrégé	Aix-Marseille
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
MAGNI Yolande Professeur agrégé	Bordeaux
MEAUX-ANTOINE Danièle Professeur des universités	Lyon
MOULIER Cédric Professeur agrégé	Versailles
ORTOLI Philippe Maître de conférences des universités	Corte
PANIER Eddie	Lille

Maître de conférences des universités	
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
REKOW-FOND Lydie Professeur École d'art	Lyon
ROSMINI Marc Professeur agrégé	Aix-Marseille
SERIEX Chantal Professeur agrégé	Montpellier
SOULARD Sabine Professeur agrégé	Toulouse
TALON-HUGON Carole Professeur des universités	Nice
VERHELST Michel Professeur de chaire supérieure	Paris
VIART Christophe Professeur des universités	Rennes
VITRÉ Nicole Professeur agrégé	Poitiers
WATTEAU Diane Maître de conférences des universités	Paris

ELEMENTS STATISTIQUES ET RESULTATS

Session 2013

Nombre de postes mis au concours 35

Nombre de candidats inscrits 706

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves de l'admissibilité 330

EPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyennes des présents Esthétique : 07,68 ; Histoire de l'art : 06,41 ; Pratique : 06,00
Moyennes des admissibles Esthétique : 11,31 ; Histoire de l'art : 09,78 ; Pratique : 09,60
Total moyennes des présents 06,53 (06,21 en 2012, 06,66 en 2011 et 05,85 en 2010)

Total moyennes des admissibles 10,08 (10,19 en 2012, 10,58 en 2011 et 10,16 en 2010)

Barre d'admissibilité 08,25 (08,50 en 2012, 09,25 en 2011 et 08,25 en 2010)

Nombre des candidats admissibles 78

Hommes 22

Femmes 56

Total : 78 = 23,63% des présents (19,60% en 2012 ; 20,27% en 2011 ; 16,87% en 2010)

EPREUVES D'ADMISSION

Note le plus haute Leçon : 19 ; Soutenance : 19 ; Options : 18
Note la plus basse Leçon : 02 ; Soutenance : 02 ; Options : 02
Moyennes des présents Leçon : 09,03 ; Soutenance : 08,47 ; Options : 10,32
Moyennes des admis Leçon : 11,97 ; Soutenance : 11,31 ; Options : 12,51
Moyennes des options (Pr/Ad) Archi : 09,83/11,33 ; Ciné : 10,38/11,92 ; Photo : 10,41/13,54
Théâtre : 14/15 ; Arts appliqués : 09,25/10

Nombre de candidats présents 76

Moyenne des présents (Admission) 09,14 (Admissibilité + Admission) 09,53

Moyenne des admis (Admission) 11,86 (Admissibilité + Admission) 11,40

Nombre des candidats admis

Hommes 9

Femmes 26

Total 35 46,05% des présents (44,07 % en 2012 ; 45,45% en 2011 et 39,02% en 2010)

Barre d'admission : 09,64 (09,96 en 2012 ; 10,61 en 2011 et 10,71 en 2010)

Remarques du Président

La session 2013 de l'agrégation externe d'arts plastiques a connu une augmentation des postes ouverts : 35 (contre 26, l'an dernier, 20 en 2011 et 16 en 2010, ainsi qu'en 2009 et 2008). Comment ne pas se réjouir de cette progression, qui renforce notre discipline, encourage nombre de nouveaux candidats à tenter leur chance et incite les universités, parfois sur la réserve au vu du peu de succès escompté, à investir dans la mise en place d'une préparation au concours digne de ce nom ? Même si l'ensemble des chiffres suit la hausse, on regrette toujours une déperdition substantielle entre le nombre des inscrits et les candidats présents : on notera ainsi que 706 candidats s'étaient inscrits, tandis que 330 étaient présents à toutes les épreuves de l'admissibilité. 78 candidats ont été admissibles et 76 se sont effectivement présentés aux épreuves de l'admission. (À cet égard, le directoire du concours invite les admissibles qui, pour de bonnes raisons, ne répondent pas à l'appel, à informer en temps utile le président du jury et/ou le ministère. Cette année en effet – cela ne s'était pas produit les précédentes années – une candidate reçue en avril à l'agrégation interne et une autre qui avait délibérément renoncé à poursuivre le concours « pour ne pas se disperser » ont fait défaut le matin de la première épreuve d'admission, privant par le fait deux candidats potentiels de courir leur chance).

Il importe d'emblée de souligner que le niveau global, tant des admissibles que des admis, est objectivement satisfaisant. Pour la présente session, la barre d'admissibilité se situe à 8,25 (et une moyenne autour de 10). La barre d'admission s'établit à 9,64, avec une moyenne des admis supérieure à 11 (11,86, pour l'admission, 11,40 admissibilité + admission). Le premier reçu l'est avec une moyenne de près de 14. Comparés à la situation qui prévaut dans quelques autres disciplines, ces chiffres sont enviables, même si, on s'en doute, ils recouvrent de grandes disparités, les jurys utilisant délibérément un éventail très large de notation (de 01 à 18 ou 19). Pareils résultats ne peuvent s'expliquer ni par un laxisme du jury ni par la « facilité » de ce concours. Est-il besoin de souligner combien, pour réussir, les candidats doivent réunir de compétences et, puisqu'il s'agit d'art, de talents ? Il leur faut, conformément à l'esprit qui gouverne le cursus d'arts plastiques dès la première année de licence, faire leurs preuves autant en théorie qu'en pratique. Je reprends des termes que j'ai eu l'occasion d'employer en dressant le bilan de sessions antérieures : le concours externe, pour notre discipline et dans son actuel format, est réellement et positivement discriminant. L'équilibre entre la « théorie » (les deux dissertations d'esthétique et d'histoire de l'art) et la « pratique » à l'admissibilité ; entre l'épreuve « artistique » de 22h (la soutenance), l'épreuve « didactique » (la leçon) et l'entretien sans préparation (où une culture spécifique et une sensibilité réactive doivent faire la différence) à l'admission – cet équilibre permet de tester le candidat sur une variété d'exercices probants, en même temps qu'il lui offre la possibilité, en jugeant lui-même ses forces et ses faiblesses, de compenser ses manques. Deux remarques s'ajoutent à ce constat. Premièrement : les éléments statistiques sur un nombre significatif d'années font apparaître, avec des jurys régulièrement renouvelés, une stabilité assez frappante des principales données chiffrées : des barres d'admissibilité et d'admission très voisines et une « traditionnelle » faiblesse pour la moyenne de l'épreuve de pratique plastique de l'admissibilité (toutefois, elle s'établit à 6, pour cette session, alors qu'elle se situait auparavant et selon les années entre 4 et 5,5 : 3,58, même, en 2005). Deuxième observation : une préparation solide et régulière, dotant les candidats de méthodes et de savoir-faire et leur apportant le bagage de connaissances nécessaire apparaît indispensable, précisément pour leur permettre de se tirer d'affaire sur des épreuves aussi diverses et réservant singulièrement leur lot de difficultés. Le jury a eu le sentiment, même lorsque les résultats n'étaient pas tout à fait à la hauteur, que beaucoup de candidats s'efforçaient de prendre en compte les conseils prodigués – dont on ne peut guère s'étonner qu'ils reviennent un peu toujours mêmes – et s'étaient sérieusement préparés. C'est ici le moment de rappeler que le « plus » qui distingue les très bons candidats, à bagage quasi égal de compétences « techniques » et de connaissances livresques, tient à cet impondérable qui réunit expérience de l'art (notamment contemporain) et prédilection pour certaines manifestations de la création, habitude de juger et discernement, tact et sensibilité, ouverture culturelle (qui s'exprime en particulier au niveau de l'entretien optionnel) : autant d'ingrédients de la formation personnelle qui ne sauraient s'apprendre en une année ni s'improviser.

Les correcteurs utilisant, on l'a dit, toute la gamme des notes, chaque épreuve est donc valorisée et joue son rôle dans la sélection des meilleurs candidats – ceux, aussi, qui n'ont pas de lacunes graves et rédhibitoires. Par exemple, aucun candidat n'a été admissible avec une note de pratique inférieure à 04, celle-ci d'ailleurs ne concernant qu'un candidat.

Aussi bien, considérer que le niveau du concours est objectivement satisfaisant et qu'il remplit correctement sa fonction de sélection des meilleurs futurs enseignants d'arts plastiques (on notera au passage que parmi les 26 femmes et 9 hommes admis à cette session, 9 certifiés sont admis, sur 24

qui se présentaient) ne signifie pas, loin de là, qu'il n'y ait pas d'erreurs, d'insuffisances, de faux pas, voire d'indigence à déplorer. Ce qui est sûr, c'est que les défauts qui sont épinglés par les commissions du jury ont la vie dure. Ce n'est pas faute, à chaque bilan de session, de souligner de neuf ce qu'il faut éviter ou ce qui n'est pas acceptable dans un semblable concours.

Même si, cette fois, la moyenne de l'épreuve de pratique plastique de l'admissibilité est parvenue à se stabiliser à 06, elle reste encore la plus faible de toutes les épreuves, admissibilité et admission confondues, suivie d'assez près, on y reviendra, par l'histoire de l'art. Environ la moitié des candidats présents à l'épreuve de pratique plastique de l'admissibilité ne dispose pas des moyens de répondre au sujet par une proposition graphique, sinon originale, en tout cas capable de défendre et d'illustrer des partis pris bien affirmés. Pour le dire de façon plus directe : un lot trop important de travaux témoigne d'un niveau inacceptable, d'une absence totale de maîtrise du minimum de compétences requises de la part d'un plasticien. Ils sont notés de 01 à 04 et ils constituent malheureusement (ce n'est pas propre à cette session) une grande partie des travaux que le jury avait à évaluer. Les candidats devaient réaliser une production graphique à partir de l'incitation fournie par l'intitulé « Entre deux » articulé à un document iconique très riche, *Diptyque Riccione*, de Massimo Vitali (1997). La première phase consistait à analyser cette tension, repérer les données plastiques essentielles dans l'image afin de les réinvestir par un vrai engagement artistique, non en répétant littéralement certains éléments, mais en se montrant capable de réaliser une transposition et une interprétation singulières. Le jury souligne les principaux écueils que cette épreuve réserve, dont le moindre n'est pas d'ignorer le sujet ou de le traiter comme prétexte. Ni littérale ni anecdotique, la réponse doit affirmer des partis pris sémantiques et plastiques et opérer une transformation à la fois intelligente et sensible. Le jury est amené, cette session, à rappeler l'obligation de respecter le format grand aigle imposé, dont certains candidats étaient parfois tentés de s'affranchir.

Les deux dissertations d'esthétique et d'histoire de l'art, en dépit des spécificités qui les séparent, font apparaître un même défaut chez beaucoup de candidats, soit l'incapacité de construire une problématique, de structurer leur copie, se contentant trop souvent de généralités stériles, d'exemples plus ou moins probants et procédant par énumération. En esthétique, le texte de Sartre extrait de *Qu'est-ce que la littérature ?* invitait à interroger l'expérience esthétique sous le rapport de son « objet » : de quoi y a-t-il expérience. On lira ci-après l'analyse très fouillée du texte et du sujet et les précieux conseils de méthode qui l'accompagnent, ainsi que l'observation des erreurs ou des défauts récurrents. Quelques très bonnes copies prouvent que, pour exigeante qu'elle soit, cette épreuve requérant une culture et un esprit propres à la réflexivité philosophique est à la portée des candidats qui se sont donné la peine de bien se préparer. En histoire de l'art, le niveau général est jugé médiocre : trop peu de très bonnes copies, beaucoup de copies montrant d'énormes lacunes en termes de connaissances comme en termes d'organisation de la pensée. Le sujet proposé – Les modes de la temporalité dans la peinture d'histoire de la Renaissance au romantisme –, couvrant la quasi totalité du programme, permettait aux candidats préparés de réunir connaissances et œuvres de leur choix, à condition (là résidait la principale difficulté) d'analyser correctement les deux expressions « modes de la temporalité » et « peinture d'histoire ». Insistons enfin, pour ces deux épreuves de dissertation, sur l'obligation d'écrire une langue correcte, exempte non seulement de fautes d'orthographe, de grammaire et de syntaxe, mais aussi de cette pléthore d'impropriétés, de tours inusités ou inappropriés, d'équivocités qui finissent par défigurer le propos et rendent du coup presque impossible la poursuite d'un raisonnement solide et convaincant.

Les épreuves de l'admission appellent de leur côté des remarques particulières. L'épreuve dite de « soutenance » (l'épreuve de pratique de l'admission) suppose d'abord de la part des candidats endurance et sang-froid, sans parler de l'aptitude (dès la phase du projet et en se confrontant à un espace inconnu) à réagir rapidement en tournant les circonstances, parfois d'abord perçues comme un handicap, à son profit. La contrainte peut en effet déclencher, voire forcer un processus de projection et de réalisation empreint d'inventivité. Sans doute le niveau des candidats reste-t-il inégal ; toutefois, on ne constate pas, à cette étape, les criantes lacunes au niveau de la maîtrise des moyens plastiques qu'on observe à l'occasion de l'épreuve de l'admissibilité. Le sujet « La quantité de silence » (associé à des œuvres très différentes, de Tony Smith, Felix Gonzalez-Torres et Philippe Parreno) avait de quoi susciter les candidats et stimuler – par son tour paradoxal (on attendrait, plus banalement, que ce soit la « qualité » qui soit appariée avec le silence) – leur créativité, ce qui a été heureusement le cas pour de très bonnes voire excellentes réalisations. Le jury rappelle qu'il a reconduit un barème d'évaluation qui s'efforce de faire une part équitable au projet, à la réalisation et enfin à la soutenance. On ne peut qu'inviter les futurs candidats à lire attentivement ce qui est écrit, tout particulièrement, du projet qui doit exister de manière autonome et lancer de façon souple la production sans l'enfermer a priori dans un corset. Le projet n'est pas un commencement de réalisation, un début (au sens empirique) laissé inachevé le premier jour; c'est l'affirmation d'une

pensée plastique, à travers ses dimensions, ensemble sensible et conceptuelle. La soutenance a, entre autres buts, pour fonction d'éclairer l'articulation du projet comme tel et de la production plastique ; c'est une des facettes de l'étape finale qui permet au candidat de défendre son travail et de justifier ses partis pris en se montrant aussi ouvert au dialogue. Le jury souligne à cet égard la double obligation de manifester un véritable engagement artistique, tout en convoquant des références appropriées et en suggérant des analogies pertinentes avec des œuvres contemporaines (rappelons que l'intérêt essentiel de l'analogie, c'est de faire apparaître le moment où les ressemblances s'effacent pour laisser place aux différences). L'épreuve, pour aller droit au fait, implique certes un savoir-faire, des compétences et des connaissances, à la condition de les mettre au service d'une authentique réponse au sujet et d'un engagement courageux, libre, qui sait prendre des risques pour éviter le ressassement ou le recyclage de recettes passe-partout. C'est l'occasion d'affirmer une fois encore que le jury de ce concours ne se contente pas de tolérer des propositions originales en matière de création plastique ; il les encourage, les espère et sait les reconnaître et les valoriser.

Comme l'observe ci-après le jury, la leçon est une épreuve phare de cette agrégation, puisqu'elle vise à tester, lors d'un exercice au déroulement bien encadré incluant la simulation d'un cours devant les élèves, les capacités didactiques, les connaissances théoriques et historiques et les ressources culturelles de futurs professeurs du second degré, ces dernières enveloppant une sensibilité aux œuvres développée par la fréquentation de musées notamment ainsi qu'une connaissance des institutions pouvant entrer dans un partenariat avec l'enseignement des arts plastiques. Epreuve multiple et rythmée (exposé et entretiens), la leçon suppose que se conjuguent les qualités suivantes : sens pédagogique (capacité d'adapter le discours à un niveau présumé de réception sans en perdre en route la teneur), clarté maintenue jusque dans la restitution d'analyses complexes (on ne confondra pas complexité et complication), aptitude à mobiliser à bon escient exemples et références, bagage théorique et historique solide, ouverture au dialogue avec autrui allant toutefois de pair avec l'obligation de défendre, en se gardant de l'entêtement stérile, des convictions ou des partis pris en les explicitant (sans répéter mot pour mot ce qu'on a déjà dit). Le jury insiste sur la nécessité à laquelle doivent faire face les candidats de répartir judicieusement le temps entre l'analyse du dossier (préalable indispensable) et la présentation de la leçon proprement dite. Les meilleures prestations ont été celles qui ont su équilibrer fermement ces moments, dans la mesure où la transposition didactique est bien au cœur de l'épreuve.

Enfin, l'entretien optionnel offre aux candidats la possibilité de choisir entre les cinq matières suivantes : architecture, arts appliqués, cinéma et vidéo, photographie et théâtre. La photographie est cette fois encore l'option la plus demandée, le théâtre au contraire restant peu choisi. La moyenne des notes d'option se situe un peu au dessus de 10 et, dans plusieurs options, les écarts sont importants ; c'est ainsi, à titre d'exemple, que les notes en photographie (27 candidats s'y étant présentés) s'échelonnent de 02 à 18. De très bonnes prestations ont été enregistrées, de la part de candidats qui, vraisemblablement, n'avaient pas découvert la discipline choisie en se préparant au concours... Les jurys se sont plu à récompenser ceux qui ont su faire preuve de leurs connaissances et de leur discernement en montrant une vraie sensibilité à telle forme singulière des arts visuels.

J'invite les futurs candidats à ne rien négliger pour bien se préparer, à faire leur miel des conseils prodigués par les différentes commissions du jury, qui, cette fois encore, ont consacré tout leur soin à analyser dans le but d'être utile les résultats, à préciser, souvent dans le détail et sur des exemples concrets, ce qu'il importe de rechercher et ce qu'il faut éviter. Je remercie le jury des explications et des éclaircissements qu'il apporte à destination des préparateurs et des candidats.

Alors que je quitte cette présidence, après quatre années d'une mission passionnante et dont j'ai ressenti tout l'honneur en même temps que la charge, qu'il me soit permis de remercier en premier lieu Michel Motré, Vice-Président attentif, scrupuleux, toujours de précieux conseil : je dirai simplement que nous avons eu la joie de piloter à deux, dans une entente parfaite, le déroulement du concours durant ces quatre dernières sessions. Merci également à Florence Guillot, secrétaire générale incomparable, aussi secourable aux membres du jury qu'aux candidats, d'une diligence rare et d'une endurance au travail à toute épreuve. Enfin, je suis heureux de saluer ici et de féliciter mon successeur, Leszek Brogowski, professeur à l'Université de Rennes 2 ; je lui souhaite plein succès dans l'accomplissement de sa mission.

Michel GUÉRIN

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

Pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont *choses* au suprême degré ; il s'arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s'en enchante ; c'est cette couleur-objet qu'il va transporter sur sa toile et la seule modification qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet *imaginaire*. Il est donc le plus éloigné de considérer les couleurs et les sons comme un *langage*. Ce qui vaut pour les éléments de la création artistique vaut aussi pour leurs combinaisons : le peintre ne veut pas tracer des signes sur sa toile, il veut créer une chose ; et s'il met ensemble du rouge, du jaune et du vert, il n'y a aucune raison pour que leur assemblage possède une signification définissable, c'est-à-dire renvoie nommément à un autre objet. Sans doute cet assemblage est-il habité, lui aussi, par une âme, et puisqu'il a fallu des motifs, même cachés, pour que le peintre choisisse le jaune plutôt que le violet, on peut soutenir que les objets ainsi créés reflètent ses tendances les plus profondes. Seulement ils n'expriment jamais sa colère, son angoisse ou sa joie comme le font des paroles ou un air de visage : ils en sont imprégnés ; et pour s'être coulées dans ces teintes qui, par elles-mêmes, avaient déjà quelque chose comme un sens, ses émotions se brouillent et s'obscurcissent ; nul ne peut tout à fait les y reconnaître. Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni non plus pour *la provoquer* ; elle *est* angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé ; c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu'elles entretiennent avec les autres choses ; c'est-à-dire qu'elle n'est plus du tout lisible, c'est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer ce que leur nature leur défend d'exprimer.

Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948, éd. Gallimard – Idées NRF, p.13-14.

De quoi faisons-nous l'expérience dans l'expérience esthétique ?

Membres du jury :

Jean ATTALI, Jean COLRAT, Jean-Michel LE LANNOU, Alexandre LISSNER, Stéphane PETROCCHI, Marc ROSMINI, Carole TALON-HUGON, Michel VERHELST

Rapport de jury

établi par Stéphane PETROCCHI

I. Remarques générales

La finalité de ce rapport qui veut s'inscrire dans la continuité des rapports des années précédentes est de contribuer à aider les candidats à se préparer au mieux à l'épreuve d'esthétique aussi bien dans l'assimilation du programme et la manière d'engager les lectures les plus décisives que dans la réussite de l'épreuve elle-même. Le relevé indicatif de stratégies erronées ou de traitements contestables dans les copies corrigées ne vise pas à décourager les futurs candidats mais à élever leur niveau en leur évitant les fausses pistes et en les encourageant à concevoir les épreuves de ce concours comme étant déjà une préparation au métier d'enseignant.

Ces principes énoncés doivent maintenant être éclairés et justifiés.

L'esprit de l'épreuve est d'engager un questionnement clair, pertinent, susceptible de montrer que la culture artistique du candidat est réfléchie. On n'attend pas un travail de spécialiste de la philosophie et de son histoire. On attend néanmoins la trace d'une réflexion qui a rencontré des textes décisifs et qui sait en tirer des développements maîtrisés. On attend surtout bien autre chose qu'une récitation de choses apprises, ce à quoi veut amener à la fois le texte, qui doit être lu avec attention, et la question, qui doit faire l'objet d'une analyse précise pour constituer un fil directeur possible et efficace.

Le sujet de cette année invitait à réfléchir sur l'expérience esthétique. La question, qui interrogeait l'objet de cette expérience, est sans doute une question qui peut paraître très générale. Mais elle reste précise. Il ne s'agissait donc pas de produire un exposé général sur l'expérience esthétique, surtout sans avoir au préalable posé un problème qui justifie que l'on s'y intéresse. Le texte de Sartre précisait encore l'angle d'approche qui pouvait être attendu. Il ne comportait pas de vocabulaire technique mais soutenait une thèse argumentée sur la manière dont l'objet est constitué par l'artiste. Il s'appuyait sur un exemple en l'analysant. En somme le texte, en même temps qu'il servait de point d'appui, fournissait un modèle à suivre pour penser le problème. On attendait que soit repérée la portée universelle du texte mais aussi ses limites.

Il reste qu'un nombre très important de copies ne prennent pas en compte ces exigences du sujet-texte. La moyenne des copies corrigées cette année est de 7,68 et donc supérieure à celle de l'année précédente, 7,37. Il faut sans doute mettre à part ces travaux qui ne témoignent d'aucun travail, d'abord par leur brièveté, mais aussi par l'absence ou le caractère indigent des références philosophiques, ou l'extrême banalité des exemples artistiques. Il n'est bien sûr pas interdit de parler des Tournesols, de la Joconde ou de Guernica... Mais il faut alors montrer que l'on peut aller au-delà de la première impression et tâcher de surprendre ou au moins intéresser les correcteurs. Toutefois, à côté de ces travaux sans substance, le sentiment demeure que trop de copies se présentent sans le moindre souci de construire une problématique, donnant l'impression que tout est joué d'avance, qu'il n'y a qu'à exposer ce que l'on sait, qui prend trop souvent encore la forme d'une description historique sans aucun examen des notions essentielles. Cela témoigne bien sûr d'un temps de préparation qui permet, au cœur de longs exposés affirmatifs, sûrs d'eux, sans le moindre questionnement et quelquefois sans la moindre argumentation, de faire apparaître une idée intéressante, qui aurait pu permettre d'aller plus loin. Mais le correcteur ne peut valoriser tant que cela ces intuitions fugitives. On est évalué sur ce qui est écrit et non sur ce qu'on aurait pu écrire. Les copies les plus intéressantes et de fait les mieux notées sont à l'inverse celles qui font pendant l'épreuve un vrai travail de pensée qui s'autorise de considérer ce qui est incertain et tente d'y remédier avec prudence. On n'attend pas l'impossible et des candidats montrant une culture limitée mais maîtrisée, ordonnée autour de souci d'éclairer le sujet, avec une attention à la clarté et à la progression du propos, ont pu avoir une note supérieure ou égale à 13/20 et se donner des chances d'aller plus loin, sachant que le meilleur admissible avait une moyenne de 13,25 sur les trois épreuves de l'admissibilité.

Plus que jamais il est apparu lors de cette session - la première sur ce programme - que l'attention au sujet et à la relation du sujet au texte est décisive pour faire le meilleur usage d'une préparation qui est souvent de nature doxographique plutôt que problématique. Se préparer c'est se

préparer aux questions que l'expérience esthétique pose. Mais même si l'on n'a pas déjà envisagé la question, ce qui est presque mieux pour la fraîcheur de la copie, il faut reconsidérer tout ce que l'on croit savoir à nouveaux frais. C'est précisément cela le geste philosophique que l'on attend des candidats et non une connaissance doctrinale encyclopédique des philosophes. Mieux vaut avoir lu avec attention quelques passages décisifs qu'on aura relus et questionnés, plutôt que d'avoir tout lu et ne pouvoir rien mobiliser que des idées vagues.

Or c'est là que se trouvent les raisons profondes de la difficulté à réussir cette épreuve. Il fallait se rendre attentif au texte. Or les copies ont été très sourdes à ce que disait Sartre aussi bien qu'à ce que demandait la question. Les contresens sur le texte ont été très nombreux. On a voulu que l'auteur soit tantôt un défenseur du divin, car il est question d'âme et à la fin du ciel et de la terre. On a pensé que l'auteur tenait à défendre l'art comme expression des émotions subjectives. On est donc resté sourd à la thématique du langage dans un très grand nombre de copies. Quand cela n'a pas été le cas, on a fait de Sartre le défenseur de l'artiste comme créateur d'un langage qui lui est propre. Au contraire il fallait, en cherchant l'objet de l'expérience esthétique d'après le texte, identifier que l'objet esthétique se caractérise justement par le fait qu'il n'est pas de l'ordre du langage. L'artiste extrait les qualités sensibles du monde perçu non pour leur faire signifier ou symboliser autre chose qu'elles-mêmes, mais justement pour les faire valoir pour elles-mêmes. Au lieu de leur donner la transparence des mots, il leur confère l'opacité des choses. N'est-ce pas là d'une expérience du réel qu'il s'agit? Il y a donc bien un objet de l'expérience esthétique plutôt que rien. Pourtant le texte hésite et donne à penser: ces qualités sensibles isolées puis recomposées par le regard artistique ne sont pas de l'ordre des mots: elles ne disent rien et cependant elles nous parlent. Comment l'objet esthétique peut-il être illisible et exprimer quelque chose?

Nous reviendrons longuement sur le texte et le sujet-question, non pour dire tout ce qu'on attendait qu'un candidat en dise, mais pour mettre au jour la richesse de ce qui pouvait être exploité le temps de l'épreuve.

II. Considérations méthodologiques

Rappel des critères de correction. On lira avec profit le rapport de l'année 2012 pour l'amplification des conseils de méthode qui résultent de ces critères. Il n'est pas inutile de consacrer un temps supplémentaire à consulter les rapports des années précédentes pour constater que si les programmes et les sujets changent, les exigences élémentaires qui permettent de les traiter restent une constante qui fait unanimité parmi les correcteurs de cette épreuve écrite.

- 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.

On ne saurait jamais insister assez sur le caractère élémentaire de ces critères qui, respectés, sont suffisants pour atteindre l'admissibilité. Il faut se convaincre que les exigences requises par les épreuves du concours sont aussi des exigences du métier d'enseignant. Une bonne copie, claire et pertinente, est une copie qui enseigne. On ne peut enseigner sans partir d'une question directrice, et il va de soi que l'efficacité de cet enseignement, comme ici de la copie, suppose que cette question soit clairement formulée et expliquée comme étant de nature problématique, opposant des thèses à discuter au lieu de se contenter d'informations à transmettre. La nécessité s'impose alors d'une démonstration ordonnée, qui ne suppose rien comme allant de soi, mais qui fait dialoguer les thèses en faisant progresser la compréhension des notions et du problème considéré, en ménageant une progression, c'est tout autre chose qu'une juxtaposition d'informations, même d'allure savante. Nombre de copies n'argumentent pas mais racontent (on a souvent affaire à des rappels historiques remontant à Lascaux, sans aucune analyse), n'expliquent rien mais décrivent (c'est comme ça), ne questionnent pas mais prescrivent (il faut, on doit...). Le mode de l'allusion remplace le travail de précision, notamment sur ce qui est le plus important pour un concours de recrutement de professeurs d'arts plastiques, la référence à des exemples artistiques le plus souvent sans que le rapport avec le problème posé soit clair et qu'on sache pourquoi cet artiste et cette œuvre sont choisis plutôt que d'autres. La référence théorique et notamment philosophique est également requise pour s'élever au niveau des principes qui sont en jeu. De même qu'un professeur doit pouvoir justifier le point de vue à partir duquel il va aborder une question, de même il est nécessaire de

pouvoir dégager les principes élémentaires qui fondent nos affirmations, quel que soit le degré d'incertitude de ces principes, tant que l'on procède à une véritable mise à l'épreuve théorique et non à un exposé sans questionnement. Enfin, pour le dernier critère, ce n'est que la réalité des copies lues qui conduit le jury à le formuler encore et toujours : car la maîtrise élémentaire de la syntaxe, du vocabulaire et bien sûr de l'orthographe ne sont pas des compétences secondaires pour un futur professeur agrégé dont on peut attendre qu'il soit pris pour modèle dès ce degré par ses élèves. Il faudrait même parler de la lisibilité, voire de la mise en page, auxquelles des plasticiens devraient apporter tout leur soin.

Voici quelques exemples illustrant ces remarques générales, présentés suivant les 5 critères commentés ci-dessus:

1/ L'élaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question et du texte. La tendance dominante des copies pour ce temps de l'introduction, qui est le moment de la formulation du problème, est de noyer la question dans un propos général qui pourrait introduire à n'importe quelle question sur l'art ; comme cette copie qui part d'une présentation du divin dans l'art à partir de l'*Ion* de Platon, prétexte à parler de l'autonomie de l'artiste; ou de nombreuses autres qui choisissent sans raison clairement énoncée de parler de l'universalité du goût ou du beau dans l'art et dans la nature sans se demander quel pouvait être le lien avec l'objet de l'expérience esthétique. Plus maladroitement encore sont les introductions qui répètent le sujet en le supposant donné ("ce sujet...") au lieu de partir d'une évidence à interroger et de lui opposer une énigme à examiner, éventuellement de nature paradoxale, en ayant ainsi justifié pourquoi la question se pose. Très maladroite est la tendance à présenter dès l'introduction une liste de définitions toutes faites sur lesquelles la copie ne reviendra jamais, alors que c'est justement ce qu'on attend d'elle, un vrai travail d'éclairage précis et rigoureux des notions. Les meilleurs accès à la problématique sont donnés par les copies qui ne vont pas omettre de chercher à prendre appui sur le texte pour éclairer la question proposée. Bien sûr, on le verra plus loin, il était difficile de prétendre épuiser la résonance problématique intégrale de cette simple question, mais on pouvait attendre des candidats qu'ils formulent une question articulée comme une alternative présentant deux thèses au moins à expliquer et discuter. Ce fut le cas de copies qui, modestement, ont tout de même su donner un fil directeur à leur recherche.

Quelques exemples de questions articulées au départ qui permettaient de faire parler intelligemment le texte de Sartre: "L'expérience esthétique a-t-elle un objet différent de l'expérience ordinaire?"; "Faut-il réduire l'expérience esthétique à l'expérience artistique?"; "L'expérience esthétique permet-elle de faire l'expérience de ce qui d'ordinaire ne peut être expérimenté?"; "L'expérience esthétique est-elle dépassement du sensible ou retour au sensible?". Pour autant les meilleures copies n'ont pas toujours su trouver une formulation qui mette en évidence assez nettement cette opacité de l'objet esthétique qui le rend en un sens "plus du tout lisible" au regard de l'expérience ordinaire et fait qu'il se dérobe à la définition et la compréhension qui est celle des choses ordinaires. Il est arrivé que des copies trouvent un bon point de départ, telle celle qui demandait "Si l'œuvre d'art est illisible, l'expérience esthétique est-elle possible?", mais qui ensuite omettait de distinguer l'expérience artistique de l'expérience esthétique. Sinon, on s'est contenté de répéter la question posée par le sujet et c'est surtout le traitement argumenté qui a pu distinguer les candidats. Pourtant le soin de la lecture conjointe du texte et de la question, cette rencontre heureuse que le jury avait jugé possible, était d'une très grande fécondité et permettait d'emblée de faire la différence avec les autres candidats. Mais la rupture arbitraire de ce lien a entraîné inévitablement beaucoup de copies hors sujet et écarté toute pertinence de l'argumentation à suivre. Il est déconseillé de multiplier les questions, les mitrailler, en espérant toucher une cible précise. Car on ne sait plus alors où donner de la tête. Il faut éclairer une question et non l'imposer de force, arbitrairement comme cela a été le cas dans des formulations manquant de pertinence ou bien trop étroites: "L'expérience esthétique est-elle une expérience des émotions?"; "L'expérience esthétique est-elle l'expérience du divin?"; "Qui fait l'expérience esthétique?"; "Les œuvres d'art nous apportent-elles des connaissances?"; "Que voyons-nous qui nous fait dire que c'est de l'art?". Trop de ces questions, dont certaines ne sont pas insensées, restent des faux problèmes, questions auxquelles on peut répondre vite sans avoir à affronter la réalité de l'objet de l'expérience esthétique comme le fait Sartre. Mais le texte a été l'objet de si nombreux contresens qu'il nous faudra revenir en détail à la fois au problème qu'il affronte et à la thèse qu'il défend.

2/ la mise en œuvre d'une démonstration personnelle, argumentée et convaincante. Les devoirs réellement animés du souci de résoudre de manière rationnelle la question qu'ils se sont donnée en affrontant le réel sont rares et sont facilement identifiés par les correcteurs. Il s'agit d'une épreuve de nature philosophique. Il faut pouvoir dire pourquoi l'on dit ce que l'on dit, à quelle question cela répond, quels autres discours cela écarte. On ne demande qu'une culture limitée, mais maîtrisée par celui qui l'avance. Or cette maîtrise suppose un souci de l'ordre dans la progression des idées.

Trop de copies n'ont aucun plan et improvisent au gré des vents. D'autres prennent une demie page à annoncer un plan compliqué qu'elles ne tiendront pas. Mais c'est l'idée même de progression dans la résolution de la question qui n'est pas comprise dans son principe. On a des copies en deux parties, dont celle-ci par exemple qui propose d'abord une expérience du rapprochement pour montrer ensuite que l'expérience esthétique produit un renversement d'un espace-temps réversible. Mais le manque d'éclaircissement des notions employées et la juxtaposition des idées et des exemples semblent laisser au correcteur le travail véritable de composition. Or il est essentiel de procéder dans l'ordre, partant de questions pour expliquer puis argumenter et faire le point sur l'avancement du gain de sens par rapport au sujet. Une très bonne copie mettra au contraire nettement en évidence sa progression en étudiant d'abord la rencontre charnelle avec le monde par le lien au sensible pour montrer ensuite comment l'œuvre constitue l'objet en l'extrayant de l'usage commun pour finir par faire de l'expérience esthétique un apprentissage du voir autrement. Ce qui est tout de même ennuyeux est l'oubli du texte qui aurait permis d'aller plus loin sur l'idée de transcendance de l'œuvre en explorant le regard phénoménologique. Ce qui compte est de donner sans cesse le signal qu'on est en train de traiter une question sans faire semblant qu'elle est déjà résolue et il faut que les candidats soient convaincus qu'ils sont très libres, du moment qu'ils font progresser la compréhension du problème. Plus que jamais on conseillera de faire jouer la variation des définitions possibles des notions pour modifier les axes d'approche de la question. Dire est-ce s'exprimer, sentir est-ce percevoir? La manière de comprendre l'expérience du langage ou de la perception n'est pas univoque.

3/ la présence d'exemples artistiques bien exploités. C'est toujours étonnant d'imaginer une copie entière sans un seul exemple. Mais cela arrive. Ou bien les exemples deviennent l'occasion d'une digression qui fait perdre le fil de la pensée et dessert la copie plus qu'elle ne la sert. Une copie fait de *La chambre d'écoute* de Magritte un usage très développé. L'intention est bonne, mais est-ce bien mesurer ce qui pouvait plus efficacement servir au sujet? Ne suffisait-il pas de partir de *La trahison des images* pour plus simplement accéder à la question du rapport entre les mots et les choses? Il n'est pas utile à ce rapport de citer nombre d'œuvres évoquées sans nécessité comme *La manne dans le désert* de Poussin, sans doute réminiscence de la préparation du programme précédent, qui n'était là que pour illustrer la peinture d'histoire. Mieux vaut évoquer les copies qui ont su faire parler l'art avec pertinence. Comme cet usage intelligent du *Cri* de Munch pour penser une expérience expressive sans objet ou le regard sensible sur les masses colorées des tableaux de Rothko considérés par le peintre comme de véritables expériences plutôt que comme des objets de contemplation. Mais en ce qui concerne certaines références à Duchamp ou, plus souvent à Robert Filliou, il est conseillé de ne pas se limiter à une citation ("L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art") qui ne donne guère de preuves de la fréquentation des œuvres. Duchamp en ce sens est souvent utilisé comme un signal et ses intentions, son humour et ses œuvres restent mal connues. Conseillons les travaux de Jean Clair et notamment *Méduse* qui donne beaucoup plus de densité à ces gestes qui ne sont pas que des boutades. La question de l'inconscient, souvent allusivement évoquée mériterait d'ailleurs mieux et le surréalisme ne peut être résumé à un tableau de Dali. Ce qui étonne tout de même est l'absence, compte tenu du texte, des impressionnistes, de Cézanne, des cubistes, qui permettraient de mettre en perspective la réflexion de Sartre sur la perception avec plus de pertinence, avant de passer à des exemples contemporains. À cet égard il ne faut pas plus tenir pour argent comptant les allusions à Fluxus ou au Nouveau Réalisme qui ne sont pas appuyées sur des œuvres convaincantes. Ce sont les œuvres qui font l'art, non les déclarations de principe. Se préparer donc en visitant les galeries, des questions en tête. À noter que la même copie peut faire un usage sans grande pertinence de la *transfiguration* de Raphaël et un excellent usage du corps sans organe d'Artaud ou de la danse. Pas de règle, mais une vigilance réflexive.

4/ la connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités. Il est réjouissant de voir que des candidats nombreux sont lecteurs de Kant et sont capables de le présenter quelquefois sans contresens pensant une ou deux pages. Mais à quoi cela sert-il si l'on n'a pas d'abord dit ce qu'on lui demandait? Pour le statut de l'objet esthétique, la notion de transcendantalité était un atout. Il s'agissait de réfléchir sur les conditions de possibilité a priori de l'expérience esthétique, et de son objet. Certains ont bien vu que la notion d'intersubjectivité était un atout pour éclairer la question. Mais il faut retenir que l'essentiel est dans la pertinence de l'usage du philosophe. Mieux vaut alors connaître des textes précis plutôt que de réciter des résumés tout faits. Et Kant n'est pas le seul qui ait été l'objet de contresens alors même que sa pensée était pertinente pour éclairer la question. Je pense à Benjamin par exemple ou encore Platon. Force est de conseiller de moins se disperser et de mieux lire et relire ce qui nous semble nourrir la question. Les meilleurs usages des références viennent de candidats qui ont fait de ces auteurs des éclaireurs familiers de leur pensée. Quant au "dasein de Hegel"(sic) il montre que la consonance avec Heidegger n'excuse pas mais révèle l'ignorance de ce dont il s'agit en vérité.

5/ la rédaction, la qualité de la langue, de l'expression. Que dire? "Et" confondu avec "est" ou "ait". Ce n'est plus une question d'orthographe mais de structure de la pensée. Il est évident

que l'exigence d'être des professeurs doit nous rendre professionnels autant que possible sur ces points. Il est apprécié que les candidats, même s'il ne s'agit pas de l'agrégation de lettres ou de philosophie, fassent l'effort de distinctions subtiles et de phrases bien composées. C'est heureusement quelquefois le cas.

III. Pistes de développement possibles

Nous proposerons non à proprement parler un corrigé, mais plutôt des pistes possibles de traitement du sujet toujours présentées avec le cheminement méthodologique qui leur donne leur légitimité.

La compréhension du problème.

Nous inviterons d'abord à une lecture du sujet. Il ne s'agit pas d'introduire formellement le problème mais de prendre la mesure de ce qu'il implique pour être assuré de ne rien omettre.

L'expérience esthétique est-elle une expérience du réel? Il semble que pour qu'il y ait expérience il faut qu'il y ait objet. L'énoncé de la question au concours cette année était bien d'abord à entendre avec cette insistance sur l'objet: de quoi faisons-nous l'expérience dans l'expérience esthétique? Pour l'expérience scientifique, il est clair que c'est l'objectivité de l'objet qui permet la connaissance. L'expérience scientifique est connaissance d'un objet. Mais il n'est pas aussi facile de déterminer l'objet de l'expérience esthétique. Répondre que c'est le beau ou bien l'œuvre demeure problématique. Le statut du beau est si discuté que sa nature d'objet d'expérience est l'une des questions les plus embarrassantes de l'histoire des théories de l'art. On ne répondrait alors à un problème que par un autre. Quant à l'œuvre, c'est bien en apparence ce qui donne prise à une certaine objectivité qui devient l'objet d'une étude, d'un savoir objectivement déterminable en informations incontestables. Et pourtant l'œuvre se dérobe à la seule identification objective. On peut faire l'inventaire de tout ce qui compose une œuvre sans pour autant vivre la moindre expérience esthétique. Sartre place d'emblée l'objet esthétique sur le terrain du sensible. Mais il précise qu'une certaine intention intérieure au travail artistique transfigure la perception ordinaire du sensible. La couleur n'est plus couleur d'un objet mais "couleur-objet". Y a-t-il encore un objet de l'expérience esthétique? Ou bien l'objet ordinaire est-il dissous dans une opacité sensible devenue illisible?

On est alors tenté de renvoyer l'expérience esthétique de l'objet au sujet. Le sujet est à entendre maintenant ainsi: de quoi faisons-nous l'expérience dans l'expérience esthétique? Le beau sera une question de goût et l'œuvre une question d'interprétation. Il était tentant pour les candidats de prendre ces thèses pour les exposer plus ou moins longuement sans pour autant affronter le problème qui les fragilise. Ce qui apparaît comme un enjeu majeur est le statut subjectif de l'expérience esthétique. Nous ne ferions l'expérience que de ce qui est intérieur à l'artiste ou à nous-mêmes en tant que spectateurs. Il n'y aurait alors proprement aucun objet de l'expérience esthétique, ou alors un objet si vague et imprécis qu'il pourrait donner corps aux conceptions les plus mystiques, les plus obscures et indéfinissables de ce qui fait qu'il y a expérience de quelque chose plutôt que rien. Sartre semble partager cette thèse alors qu'il en dénonce le psychologisme naïf. L'expérience esthétique n'est pas l'expression d'une intériorité. Elle serait plutôt l'expression de l'extériorité.

Le risque est alors de ne plus pouvoir distinguer une expérience esthétique de ce qui ne l'est pas. Dire même que l'expérience esthétique est l'expérience de l'œuvre d'art ne sauve pas car pour le dire il faut d'avance avoir décidé de la nature de l'expérience que l'on attend de l'art (cercle herméneutique, d'ailleurs peu ou pas utilisé). Or cela ne va pas de soi: l'expérience esthétique est-elle de l'ordre de la contemplation? De la création? Le regard du spectateur peut-il se faire créateur sans rien "faire"? Le sujet est bien en effet: de quoi faisons-nous l'expérience dans l'expérience esthétique? Or c'est bien du faire de l'artiste que nous parle Sartre en précisant le type d'opérations qui donne à apprécier un objet esthétique dans toute sa dimension expressive.

Cette première lecture de la question posée permet de dégager trois axes au moins de questionnement: 1) le "quoi", c'est-à-dire l'objet de l'expérience esthétique; 2) le "nous", c'est-à-dire le sujet qui vit cette expérience esthétique; 3) enfin le "faire" qui constitue l'expérience et la mise en relation du sujet et de l'objet.

Il est possible que ces trois dimensions constituent ce qui peut être défini comme expérience. Il est prudent de ne pas sous-estimer la richesse de la notion prise en général. Ferdinand Alquié, dans son petit opuscule intitulé justement *l'expérience*, rappelait: "Ce que le langage nomme expérience n'est donc pas réductible à une notion simple; c'est un état complexe où l'esprit et le monde ont chacun leur part. Et nous apercevons bientôt que la sagesse du langage n'a pas à être

dépassée (...). Parler d'expérience, n'est-ce pas en effet signifier avant tout que nous avons fait l'épreuve d'un réel étranger, que ce qui nous a instruits est précisément ce qui nous a heurtés, contrariés, contraints à modifier nos préjugés et nos illusions, à renoncer aux affirmations crédules ou suffisantes par lesquelles nous commençons toujours? Même interprétée et comprise, l'expérience enferme quelque soumission du moi."(éd. PUF, 1957, p. 11). Qui dit expérience dit liberté du sujet qui juge ou qui crée, mais aussi finitude de ce sujet qui doit se confronter à un objet qui se dérobe. N'est-ce pas forcément aussi ce qui se joue dans la relation esthétique au monde, spécialement quand la rencontre avec le réel se fait par et/ou dans l'œuvre d'art? Les candidats doivent rester attentifs à ce qui est le plus évident dans le sens de la notion, ce qui renvoie ici à une rencontre à la fois passive et active entre un sujet et un objet. De là les trois niveaux de questionnement, l'objet, le sujet, et l'activité produite dans la relation que suppose l'expérience.

1) Il ne s'agit pas de décider que l'objet sera le beau, ou l'apparence, ou la forme, ou l'affect sensible, ou le vécu psychique ou physiologique. Il s'agit d'abord, car c'est là ce qu'on attend d'une épreuve de caractère philosophique, d'ouvrir le questionnement en dégagant des thèses soutenables argumentées et critiquées. Un exposé du point de vue platonicien ou hégélien n'a d'intérêt que si est examiné de manière attentive ce que peut vouloir dire que l'on fait de quelque chose qui est de l'ordre de l'idée l'objet de l'art ou de l'attention esthétique en général. Cela peut-il être adéquat à l'expérience particulière qu'est celle de l'artiste ou du public devant l'œuvre? L'inscription de l'art dans le sensible peut-il être un simple détour qui renvoie à la visée d'une idéalité, d'une essence? L'art partage-t-il avec le langage cette fonction d'être un médium pour l'expression de la pensée? Ce qui est attendu ici est de discuter le statut de cet objet, dont il s'agit de savoir s'il n'est pas de l'ordre d'une illusion. L'expérience esthétique peut-elle être autre chose qu'une expérience sensible? Une expérience de l'intelligible est-elle requise pour que l'expérience esthétique devienne esthétique? Le jury a pu apprécier des copies qui fondaient leur plan sur la diversité des objets de l'expérience esthétique, tantôt le beau, tantôt l'intériorité de l'artiste, tantôt l'intersubjectivité communicable. L'histoire ne doit pas ici être une occasion de montrer ce que l'on sait, mais de problématiser la variation temporelle et sociale de l'appréciation esthétique. Toutefois, il reste une certaine imprécision quant au statut que l'on donne à cet objet variable. Bien sûr il a été envisagé avec une certaine pertinence dans quelques copies que l'expérience esthétique est sans objet. Mais cela ne peut valoir que si l'on montre par ailleurs que ce qu'on a pris pour objet n'est qu'une illusion. Encore une fois, le jury n'attend pas de réponse toute faite mais un examen des réponses proposées. Il ne suffit pas de quelques usages maladroits du vocabulaire philosophique typé de Heidegger ou Nietzsche pour déclarer l'affaire entendue, que l'expérience esthétique ultime est celle de l'être ou de la volonté de puissance.

2) L'équivoque du "nous" qui ponctue le sujet pouvait et devait donner lieu à une exploration ouverte du problème du sujet de l'expérience. L'artiste a-t-il une expérience propre du réel que le public ne peut qu'approcher en la mimant et qui constituerait la visée de toute expérience esthétique comme expérience de la création? Ou bien l'expérience esthétique est-elle de l'ordre du jugement de goût ? Reste à savoir alors si ce jugement est un jugement de nature subjective, objective ou intersubjective. Il ne fallait sans doute pas accorder trop de temps à une exemplification excessive de la variation culturelle des points de vue. Mais on pouvait se demander si l'homme universel a un sens en ce qui concerne l'esthétique à partir de l'expérience du rire ou des larmes par exemple. Mais l'entrée la plus sûre dans le sujet reste de soutenir que le sujet seul est l'objet de l'expérience esthétique, car le paysage est tout entier dans sa vision. Cela permettait de souligner que le beau naturel est lui-même une vision culturelle très variable.

3) Le "faire" est une notion associée par Diderot au métier de l'artiste. Ne peut-il être associé à toute activité contemplative qui serait plus active qu'on ne le croit? Sans doute, s'il y a une expérience, il y a une activité conjointe du sujet et de l'objet, acte commun du sentant et du senti. Mais il ne fallait pas négliger cette entrée dans la question notamment pour préparer une sortie qui puisse valoir comme solution. L'expérience est l'épreuve du réel. Le réel est ce qui est considéré comme extérieur à la représentation que l'on en a. C'est par un travail qu'on investit le réel, qu'on le transforme pour se faire une place parmi les choses. C'est donc bien par la résistance des choses à notre activité que nous faisons l'expérience de la réalité des objets, et cela de manière éminente dans le regard esthétique qui part toujours d'une donation première d'ordre sensible.

Prendre appui sur le texte.

Prendre appui sur le texte qui précède la question est nécessaire pour prendre la mesure du sujet. Le texte, en proposant une détermination de la question, invite à considérer cette question comme un problème qui mérite d'exercer son jugement de façon réfléchie. Le texte

questionne, le texte formule une thèse, le texte argumente et invite de fait à des prolongements ou des dépassements possibles.

Le choix d'associer tel texte à telle question n'est pas arbitraire et a fait l'objet d'un travail attentif de la part de tous les membres correcteurs de la commission.

De quoi le candidat devait-il s'emparer dans le texte de Sartre pour mieux comprendre la question et enrichir son traitement sans pour autant faire une explication intégrale qui n'est pas l'objet de l'épreuve?

Le texte a une portée universelle que lui donne son statut de fragment et il n'est pas nécessaire de connaître l'ontologie qui préside à *L'être et le néant* pour le comprendre et en tirer un questionnement éclairant. Il faut s'assurer du problème dont il est question.

Le problème examiné par le texte

Un texte est philosophique quand il traite d'un problème, c'est-à-dire quand il dénonce une illusion qui se substitue à la réalité, la simplifie ou la déforme. Sartre dénonce ici une certaine vision de l'art qui peut être aussi bien commune que savante. La pratique de l'artiste et la relation que nous pouvons entretenir avec le réel par la médiation de son travail et de l'œuvre (le tableau de Tintoret comme exemple) est l'objet d'une mauvaise interprétation. Nous nous trompons quand nous croyons expliquer la démarche et le regard de l'artiste en disant qu'il crée un langage qui lui est propre et que l'expérience esthétique est la révélation d'un sens caché. Nous commettons deux erreurs. L'une est d'abord de croire que le travail artistique repose sur une transposition symbolique qui inventerait de nouveaux signes. La deuxième, et pas la moindre, est de croire que cette transposition serait l'expression de la subjectivité intérieure de l'artiste.

Il est bien question dans le texte de ce qui fait l'objet de l'expérience esthétique. L'expérience de l'artiste au travail est évoquée par Sartre pour mettre en évidence l'objet qu'il vise. Sartre distingue ainsi d'emblée le rapport au réel qui est celui du créateur de celui de l'expérience ordinaire qui est animé d'intentions distinctes. L'idée commune que l'on se fait du travail de l'artiste ou du regard esthétique en général est celle d'une expérience de déchiffrement de signes. Ce qui n'exprime rien pour tout un chacun devient expressif par la magie de l'art. Le sens commun veut toujours d'abord comprendre une œuvre d'art: qu'est-ce que cela veut dire? On cherche la dénotation, l'objet représenté dans le portrait, la scène de genre, la nature morte. Ou bien, pour les arts non figuratifs comme la musique ou l'architecture, on se demande ce que cela exprime. Si cela ne représente rien, au moins cela exprime quelque chose, des états d'âme, des sentiments, ou cela exerce une fonction, comme une cathédrale pour le culte ou un palais pour l'affirmation d'un pouvoir politique. Imitation ou expression, l'art serait producteur de signification, inventeur de langages et chaque artiste aurait le sien.

Toute la question est bien celle de l'objectivation de l'expérience. À quelle objectivation a-t-on affaire avec l'expérience esthétique? Y a-t-il constitution symbolique d'un objet? Evidemment l'expérience esthétique est par excellence l'expérience de la subjectivité de l'artiste et du spectateur, recherche d'expressivité. Mais il y a bien relation à un objet. La nature de cet objet reste de l'ordre de l'incertain. Est-ce parce que l'objet esthétique est par nature opaque, illisible, comme le montre Sartre? Ou bien l'œuvre fait-elle sens au-delà des expériences esthétiques ineffables qu'elle procure?

La thèse de Sartre est paradoxale. L'objet de l'expérience esthétique échappe à la signification mais reste pourtant expressif, porteur d'un sens qui demeure prisonnier des choses.

1. Ce que nous apprend l'expérience esthétique de l'artiste

Sartre commence par nous présenter la relation particulière que l'artiste entretient avec le monde. Quel est l'objet que l'artiste vise dans la manière dont il perçoit le monde?

Il est important de noter qu'il ne s'agit pas tant de décrire l'expérience de la création (les techniques) ou de la réception (les jugements) de l'œuvre d'art. Avant de viser l'œuvre, l'artiste est interpellé par le monde sensible. Sartre s'intéresse moins à l'expérience artistique qu'à l'expérience esthétique qui est au cœur de l'expérience artistique. Ce qu'il décrit, c'est l'attitude ("il s'arrête (...), il y revient sans cesse et s'en enchante") et l'intention ("le peintre ne veut pas tracer des signes, il veut créer une chose"). Il évoque, c'est vrai, la transformation en objet imaginaire et les combinaisons des éléments de la création. Mais il ne détaille pas les processus intellectuels ou techniques de cette transformation/création. C'est le rapport premier au monde qui l'intéresse ici.

C'est le peintre qui est mis en avant comme l'archétype de l'artiste à l'œuvre, même s'il est question du son et du tintement de la cuiller. On ne sait si cela sera un matériau premier pour le musicien, mais c'est une expérience esthétique pure en quelque sorte qui est la donation d'une qualité sensible pure, ici le timbre. Facile alors de voir ce qui qualifie l'expérience esthétique, c'est une attention au sensible libérée de l'objectivité qui la commande généralement. Il semble qu'il y ait une manière proprement esthétique de percevoir le monde. Toute perception sensible n'est pas attention esthétique à un objet. Est-ce alors la beauté de la sensation qui retient l'attention de l'artiste? Sartre parle seulement de la "qualité" du perçu. C'est donc que l'expérience esthétique suppose une appréciation sur ce qui est perçu. C'est une attention sélective et appréciative: " il y revient sans cesse et s'en enchante". Mais s'il s'en enchante, ne peut-on déjà parler d'un plaisir qui serait essentiel à l'expérience esthétique?

La singularité de la perception esthétique. L'expérience esthétique comme expérience non ordinaire du sensible.

L'expérience esthétique est une expérience du sensible. L'artiste ne fait d'abord pas l'expérience d'un objet. Il se libère de ce qui constitue les choses du monde comme faisceau de qualités qui renvoie à des usages habituels. L'artiste, et par là le regard d'artiste que l'on peut poser sur le monde, s'intéresse avant tout à la qualité sensible pour elle-même. Le premier exemple, la couleur, est bien une qualité de quelque chose, mais l'artiste est celui qui considère la couleur comme n'étant plus la couleur de rien. L'artiste est alors peut-être d'abord celui qui libère le sensible de l'expérience commune pour le rendre perceptible par lui-même (question de l'abstraction qui pouvait être abordée à condition de comprendre que ce que dit Sartre ne devient pas pertinent seulement à partir de la peinture non figurative). Le bouquet qui est cité ensuite pourrait cette fois nous renvoyer à une chose et non à une qualité, à un objet déjà esthétique, un beau bouquet par exemple. Mais le bouquet est réduit par l'artiste à une forme qui est explosion maîtrisée de couleurs. L'objet semble sous le regard de l'artiste perdre sa qualité d'objet. L'apparence sensible n'est plus sous le regard de l'artiste associée à un objet dont elle est l'apparence. Le tintement de la cuiller devient un son qui est doué d'une qualité qui seule intéresse l'artiste. L'expérience du sensible de l'artiste modifie la relation signifiante que nous avons avec le réel. Pour se rendre attentif à la qualité du timbre il faut oublier la cuiller, la soucoupe, et le café. Il faut couper les liens pratiques et théoriques avec le monde et ne s'intéresser qu'à l'apparence pour elle-même. Les qualités sensibles sont désignées par les philosophes "qualités secondes". Elles se distinguent des qualités premières comme l'étendue, la solidité, qui sont réellement objectivement dans les corps matériels, alors qu'elles, seulement secondaires, ne sont que les aspects transitoires que les corps prennent pour nous dans la relation que nous entretenons avec eux et ne nous font rien connaître de la substance des choses. La couleur ou le son se trouvent donc absorbés dans un ensemble dont ils ne sont qu'une partie inessentielle. C'est précisément quand ils sont doués d'une fonction de signal qu'on les remarque, comme pour le feu rouge ou la sonnerie de fin des cours. Mais on ne les prend pas alors en considération esthétiquement: leur fonction de signe les rend transparents et nous voyons à travers eux le droit de quitter le lycée ou le devoir de nous arrêter.

C'est bien autrement que l'artiste "s'arrête" et s'attarde au plaisir de la résonance du son ou de la couleur. La couleur perçue n'est plus une nuance indicative d'un aspect signifiant de l'objet, elle devient pour l'artiste elle-même objet, "*chose au suprême degré*", selon les termes de Sartre, qui va jusqu'à parler d'une "couleur-objet". Cézanne serait un très bon exemple de ces peintres capables de nous révéler que la couleur n'est pas du tout perçue de manière secondaire. Nous sommes affectés par la couleur de manière primaire. "J'ai les sensations très fortes" disait Cézanne et il parlait de "réaliser ses sensations". Sans aucun doute l'insistance porte sur l'intensité d'une sensation pure dégagée de l'emprise de la perception objective. Avec Cézanne le rapport sujet-objet est inversé. C'est l'objet qui s'impose au sujet. La montagne Sainte-Victoire est toujours peinte de loin, sans pourtant être dominée dans une perspective. S'il revient sans cesse au motif, et non au modèle, c'est parce qu'il y a donation de l'être. Au contraire on peut voir dans la conquête de la perspective une volonté de plier le monde à la vision du sujet. Avec Cézanne la chose se libère de sa prison géométrique, elle vibre. Gérard Genette (*L'œuvre de l'art*, p. 407) part d'une anecdote de ce travail du peintre Courbet sur l'objet lointain pour présenter l'attention esthétique et son pouvoir de se détacher de l'identité et de la fonction des choses pour faire droit à leur présence manifeste. On peut rappeler comment Cézanne raconte à Joachim Gasquet : " Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton, sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait, là. On alla voir. Et c'était des fagots." Ou plutôt c'était la "couleur-objet" dont il est question.

Si le réel n'est plus considéré dans ses fonctions de connaissance et d'usage pratique, y a-t-il encore un objet visé dans la perception esthétique? Sartre voit bien la conséquence: c'est à un objet imaginaire que l'on a affaire. Est-ce encore un objet d'expérience? Peut-on faire

l'expérience de l'imaginaire? Il faut comprendre que la couleur-objet, transportée sur la toile sera transformée en "objet imaginaire".

L'expérience esthétique comme expérience de l'imagination.

Dire que l'objet-qualité devient imaginaire, c'est dire de cet objet qu'il n'est plus réel. Il sort du monde en quelque sorte. Mais c'est parce qu'il entre dans un autre monde, celui de l'œuvre d'art. Les éléments du réel que le regard de l'artiste isole, les qualités sensibles mais aussi les formes que l'on peut tirer de la perception, ne sont pas déplacés sur un terrain qui serait par convention celui de l'art (ici une occasion de prendre de la distance avec Nelson Goodman; les mondes de l'art ne reposent pas sur une convention artificiellement créée par l'histoire et le contexte sociologique, que Sartre appellerait situationnel). L'objet imaginaire que l'artiste crée est une création, non parce qu'on a décidé que c'en était une, mais parce que ce n'est plus un objet qui prend sa place attendue dans le monde. Il se désigne lui-même. Mais il garde ainsi son statut d'objet. Il continue à être représenté même s'il n'est plus représenté comme la même chose. Devenant objet imaginaire, il peut être nommé, mais ce n'est pas lui qui nomme. Nous appelons maison cette tache de peinture sur la toile mais il ne faut pas dire que cette tache est le signe d'une maison. C'est une maison, picturale.

L'expérience esthétique comme expérience non linguistique.

La thèse que formule alors explicitement Sartre pour la mettre en cause est l'idée que l'artiste crée un langage (idée qui peut paraître à la fois simple, un lieu commun, technique, une théorie de l'art comme langage, et confuse, une conception qui simplifie les relations entre les signes et les choses dans le champ des œuvres d'art). Cela nous amène à élaborer des symboliques douteuses qui devront évoluer avec chaque artiste et même avec chaque œuvre, et on ne comprendra pas l'artiste qui ne répondra rien à la question qu'on lui posera sans cesse: qu'est-ce que cela veut dire cette couleur pour vous? Il faut qu'on sache ce que le noir veut dire chez Soulages et le bleu chez Klein. Chez eux la couleur est devenue une chose. Elle est venue à l'être, et c'est pourquoi ils la déclinent. Le monochrome donne à la couleur son être de chose, digne d'être considérée comme quelque chose qui mérite d'être vu. C'est ce que ne comprennent pas ceux qui disent que quand on en a vu un, de ces monochromes, on les a tous vus: ce serait toujours la même chose.

Or il faut d'abord s'arrêter à la notion de chose. On ne peut se contenter de faire de la notion un synonyme d'objet perçu. La notion de chose suggère une indétermination. Ce qu'on désigne par le mot chose est justement ce qui n'a pas encore reçu une détermination précise, un usage, un nom. C'est comme quand on ne parvient pas à retrouver le nom de quelqu'un, on dit "chose", "machin, truc bidule". "Chose" est associé spontanément à "quelque". Le mot "chose" a ainsi le pouvoir de tout désigner, aussi bien un objet sensible précis dont on a oublié le nom ou qu'on veut désigner de manière générale, qu'une idée vague, un sentiment vécu, un objet nouveau ou imaginaire dont on ignore encore la fonction ou dont la forme ne nous est pas encore totalement familière. L'expérience esthétique est l'expérience d'un dépaysement. Le familier est déplacé de son usage connu ou commun. Il est déplacé par conséquent de la manière dont le langage assigne à chaque chose sa relation avec les autres. L'objet esthétique existe à la manière des choses, avec une indétermination très déterminée.

Mais le risque est de croire que ce déplacement est lui-même d'ordre linguistique ou du moins signifiant. Sartre est clair: "le peintre ne veut pas tracer des signes, il veut créer une chose". L'artiste ne va pas déplacer les choses dans le champ de l'œuvre pour les faire valoir comme signes.

Ce qui doit donc être compris comme qualité essentielle de la chose qui n'est plus un objet comme les autres, c'est son opacité. À cette opacité il faut opposer la transparence qui rendrait les objets invisibles en eux-mêmes, simples signes renvoyant à d'autres objets. Ainsi le rouge qui symboliserait le sang ou la révolution au lieu de valoir par sa présence vibratoire propre et sa relation avec les couleurs ou les traits qui l'accompagnent dans l'œuvre. De même une combinatoire de couleurs ou de sons, même organisés, reliés par des formes, cela ne constitue pas une syntaxe qui pourrait avoir un pouvoir de signification universel. On voit là que Sartre ne croit pas extensible à un art tout entier les principes de lecture de la couleur et des formes présentés par Kandinsky. De toute manière il s'agirait de penser que pour Sartre les raisons du choix de l'artiste ne sont pas le pouvoir universel de signifier la même chose que posséderait une couleur. Mais justement: faut-il renvoyer alors le choix à la subjectivité de l'artiste et l'on passerait alors de l'objet au sujet qui serait le véritable objet de l'expérience esthétique : connais-toi toi-même.

2. Objection psychologue et réponse.

Ce que veut dire l'œuvre pour le sens commun est nécessairement extérieur à l'œuvre. On en vient à penser que si l'œuvre ne renvoie pas à un objet du monde, elle doit signifier l'intériorité de l'artiste. Puisqu'elle doit signifier quelque chose et que ce n'est aucun objet du monde, alors il faut que ce soit un sujet. L'artiste ne ferait l'expérience que de lui-même.

Sartre ne nie pas l'engagement nécessaire de la subjectivité dans le monde. Il concède ("Sans doute...") qu'une âme, un psychisme animé de "tendances les plus profondes", soit présent dans le rapport au monde que constitue l'expérience esthétique. Ce serait un comble de considérer que l'artiste n'est en rien affecté par l'attention qu'il porte aux aspects sensibles des choses et à l'assemblage particulier qu'il a lui-même constitué ("que le peintre choisisse") dans l'œuvre.

Mais le psychologisme reviendrait ici à croire que cet objet esthétique est le transfert d'une émotion intérieure au sujet qui sortirait de lui pour aller se poser dans le monde. Une émotion inexprimable que les couleurs exprimeraient. C'est confondre l'objet visé avec les moyens par lesquels on en prend conscience.

En réalité il faut distinguer ici deux modes d'expression. L'expression du sujet qui s'extériorise par la parole ou la variation et l'intensité des traits du visage n'est pas du même ordre que les couleurs et formes associées sur la toile. L'expressif esthétique est brouillé, il n'a pas l'univocité et l'évidence de la communication inter-humaine.

C'est donc bien dans l'objet que l'expression se trouve puisqu'elle n'est pas celle du sujet. Même dans un portrait on a cette impression que l'on n'a pas affaire à un clair sentiment car le sujet a été extrait de presque tout contexte pour devenir une créature picturale remarquable, comme cette déesse que devient Eléonore de Tolède chez Bronzino, par la richesse des textures de la robe et le visage de porcelaine. Elle devient figure imaginaire qui exprime obscurément une multitude de qualités contradictoires en une seule image (féminité, puissance, maternité, froideur, dignité, fragilité, contrôle...). Mais on ne peut dire que l'objet de l'expérience soit ici autre chose que cette présence picturale qui se signifie elle-même, comme c'est le cas de tout portrait à valeur artistique devenant quelquefois plus célèbre que son modèle.

3. Une ontologie des choses.

La fin du texte est consacrée à une démonstration par l'exemple, en l'occurrence celui du ciel du Golgotha par le Tintoret. S'il s'agit bien d'une œuvre d'art, une fresque, ce qui intéresse Sartre n'est pas la totalité signifiante de l'œuvre pour mener une interprétation à visée objective. Il ne s'intéresse qu'au ciel jaune déchiré, comme Proust grossira infiniment le "petit pan de mur jaune" de la *Vue de Delft* de Vermeer.

L'expérience esthétique rendue possible par l'œuvre du Tintoret consiste à invertir la signification. Il y a toujours du sens puisqu'il y a expression. Mais cela ne va plus du signifiant (le ciel jaune qui serait symbole) vers le signifié (l'angoisse). C'est le signifié qui se trouve désigner le signifiant, rendant impossible la lisibilité. On ne peut pas dire que tout ciel jaune soit angoisse. On ne peut pas dire non plus que c'est parce que l'artiste, le Tintoret, est angoissé, que le ciel jaune exprime son angoisse. Ce n'est donc pas par la peinture que je vais apprendre ce qu'est l'angoisse. Mais on peut dire en revanche que le tableau est angoisse. Il produit une présence de l'angoisse. En somme il est angoissant. Il y a alors une expérience esthétique de l'angoisse. Non pas que le ciel jaune désigne l'angoisse. Car s'il la désigne il s'en distingue, il ne l'est plus. Sartre affirme au contraire l'identité de l'angoisse et du ciel jaune. Pas de symbolique ici à décrypter mais une présence de la chose elle-même. La signification est devenue chose, elle s'est close sur elle-même, ne pouvant plus rien désigner d'autre. L'expérience esthétique est l'expérience du sensible se signifiant lui-même. Exprimer, ce n'est pas dire. Mais ce n'est pas insignifiant. On pense évidemment au *Cri* de Munch, qui lui aussi est angoisse sonore dans son silence pictural qui nous parle avec force. Cependant exprimer, ce n'est rien dire de clair.

La conséquence en est l'illisibilité de l'expérience esthétique. Les qualités sensibles, devenues choses, ont les propriétés des choses. Ces propriétés rendent impossible une expression par le langage des mots. "Imperméabilité" dit Sartre, or les mots sont par nature perméables, on doit pouvoir les traverser, viser ce qu'ils désignent à travers eux; "extension", or les mots n'ont pas d'étendue, ils n'occupent aucun espace et c'est ce qui les rend si rapides à désigner toute chose; "permanence aveugle", or les mots changent de sens avec les phrases et les situations qui leur donnent du sens; "extériorité", or les mots se développent dans la vie intérieure du sujet; "infinité de relations avec les autres choses", or les mots n'ont de sens que parce que leur signification n'est pas infinie mais au contraire bien définie.

On doit évidemment objecter: Sartre ne se livre-t-il pas à une interprétation subjective tout à fait contestable? N'est-on pas libre d'interpréter autrement le ciel jaune chez le Tintoret? Mais

on perd alors ce qui fait la qualité esthétique de cette expérience pour lire la peinture comme si elle était composée de mots.

Conclusion: il y a bien un objet de l'expérience esthétique mais cet objet demeure opaque, conserve par nature une illisibilité. Ce "je ne sais quoi" qui s'exprime sans pouvoir se dire, n'est-ce pas la part de mystère que conservent les œuvres d'art, ce qui résistera toujours à l'analyse et à l'interprétation, à la connaissance que l'on veut tirer de l'œuvre, comme si celle-ci était condamnée à vouloir dire quelque chose sans jamais y parvenir.

Développement réfléchi des pistes et enjeux ouverts par le texte

La lecture du texte, loin de dispenser de faire retour à la question, y oblige. De quoi faisons-nous l'expérience dans l'expérience esthétique?

Le texte de Sartre permet de répondre frontalement à la question, mais pas sans que la réponse produite ne comporte des tensions internes qui fragilisent à la fois la thèse et le problème posé. En faisant du regard de peintre un modèle exemplaire de l'intentionnalité proprement esthétique il définit un objet spécifique et une expérience qui change le rapport au monde en introduisant une véritable activité contemplative qui travaille la perception en son cœur. Mais en récusant l'idée d'un langage de l'art et en dénonçant le psychologisme ou subjectivisme interprétatif il nous laisse avec un objet tronqué dont l'objectivité est loin d'être établie par la seule déclaration que les qualités sensibles sont "*choses au suprême degré*" ou que la déchirure jaune du ciel est angoisse. L'objet ainsi identifié est opaque, illisible, selon les propres termes de Sartre. Il exprime sans pouvoir exprimer. Il porte un sens, ou plutôt "quelque chose comme un sens" et pourtant ne peut le libérer. Si l'objet de l'expérience esthétique est ineffable par essence, y a-t-il encore un sens à interpréter les œuvres d'art en contribuant à les obscurcir encore? Mais le gain du texte de Sartre est de dégager une expérience esthétique pure qui est autonome par rapport à l'ordre du/des discours.

L'objet de l'expérience esthétique peut-il être l'objet d'une connaissance claire et éclairante? Ou bien n'y a-t-il aucun objet réel dans l'expérience esthétique?

I. Une illusion à dénoncer: la confusion entre l'objet de l'art et l'objet esthétique.

L'apport de Sartre est lié à la méthode qu'il cultive avec d'autres, comme Merleau-Ponty, la phénoménologie. Elle permet d'envisager à nouveaux frais l'expérience en général et l'expérience esthétique en particulier. Il s'agit, selon le mot d'ordre de Husserl, son inventeur, de "faire retour aux choses elles-mêmes", en écartant les conceptions théoriques, les discours sur les choses. C'est ce qui permet de mettre en lumière l'expérience de l'anté-précatif, expérience qui précède le langage et qui est nécessaire pour fonder les évidences de nos jugements sur la perception d'objets singuliers qui sont cependant toujours déjà saisis dans l'horizon d'un monde au sein duquel ils prennent sens. Ainsi l'angoisse n'est pas un état psychologique intérieur, mais une manière d'être au monde qui suppose justement qu'il y ait le monde et que le monde se déchire, que s'opère un renversement du sens. Il n'y a pas d'un côté des objets insensibles et de l'autre des sujets sensibles. Le ciel du Tintoret n'est pas une chose du monde, il est monde qui se déchire. Cette expérience esthétique est une expérience existentielle. Elle déborde en ce sens les interprétations iconographiques qui ont pour objet "objectif" la fresque du Tintoret. L'objet esthétique n'est pas l'œuvre qui, elle, peut recevoir des regards sans valeur esthétique qui documentent les circonstances de sa création. L'expérience esthétique est une certaine intentionnalité, une manière d'être au monde en deçà ou au-delà du langage.

Ne faut-il pas alors donner à l'expérience esthétique une portée cosmologique, métaphysique dont les œuvres d'art ont pu, selon la volonté de l'artiste ou pas, être la manifestation?

C'est le beau qui est alors l'objet désigné de la quête platonicienne ou platonisante ou encore néo-platonicienne/platonisante. On n'insistera pas sur Platon, sinon à mettre en garde contre les usages automatisés d'un auteur qui est toujours bien plus subtil qu'on ne pense. Le simple rappel de cette citation du *Banquet* permettra de faire progresser notre recherche : "(...) voir la beauté en elle-même, simple, pure, sans mélange, étrangère à l'infection des chairs humaines, des couleurs et d'une foule d'autres futilités mortelles (...)" (éd. GF p. 158). On voit ce que peut valoir la couleur-objet dans

un tel contexte. L'objet est ailleurs et l'art n'est pas la préoccupation de Platon dans la dialectique ascendante du *Banquet*. Mais cela ne signifie pas que la doctrine sera sans postérité sur l'art. Par le néo-platonisme on trouve de manière exemplaire le texte étonnant de Nicolas de Cues au XVe siècle intitulé *Le tableau* qui en s'appuyant sur un autoportrait omnivoyant de Roger van der Weyden présente l'idée du regard divin en s'inspirant de Plotin et en particulier du traité *du Beau I*, 6, 9. L'art est animé d'une conscience métaphysique à certains moments de son histoire et tente de se conformer dans les œuvres à ces exigences. Voir les significations néo-platoniciennes analysées par Panofsky chez Botticelli.

Mais en visant des objets inaccessibles aux moyens humains, l'œuvre ne devient-elle pas un signe d'autre chose qu'elle-même et le discours métaphysique ne perturbe-t-il pas l'expérience strictement esthétique? Éliminer le beau idéal, ce n'est toutefois pas éliminer le beau de toute expérience esthétique ; et la notion mérite évidemment considération dans la perspective du sujet proposé.

Une esthétique plus contemporaine permettait d'animer l'argumentation plus facilement, c'est celle de Monroe Beardsley qui tente de formaliser cette expérience esthétique pure qu'on pouvait lire dans le texte de Sartre, mais qu'il s'agit de corriger en partie. Comme Sartre, Beardsley veut écarter du pur regard artistique le connu, trop souvent confondu avec le perçu. Il dénonce l'illusion de l'intention qui ne suffit pas à faire de l'objet une œuvre. La perspective de Beardsley est formaliste. Le regard sur les œuvres ne vaut que si il s'en tient aux caractéristiques strictement aspectuelles perceptibles. Les intentions des artistes sont souvent inconnaisables et sont variables selon les connaissances hypothétiques que nous proposons. Il estime que des arguments fondés sur des connaissances de ce genre sont illégitimes pour apprécier le caractère esthétique de l'objet. Je renvoie à la lecture qu'en fait Genette qui estime que le formalisme conduit au relativisme plutôt qu'à la constitution d'un objet clairement identifié (*L'œuvre de l'art*, à partir de la p. 626). Ce qui en effet est de l'ordre du perceptible pour les uns est de l'ordre du cognoscible pour les autres comme le fait d'être "en sol mineur" si on est musicien. L'expérience esthétique peut-elle alors être pure?

La solution se trouve peut-être dans le statut imaginaire de l'objet isolé dans l'œuvre par le regard peintre de l'artiste. C'est Mikel Dufrenne qui analyse très subtilement le rôle de l'imagination dans la perception esthétique. Une mise à distance est nécessaire pour se donner un objet, produire une représentation de celui-ci. La perception usuelle est déjà habitée par l'imagination qui enrichit le possible de la présence par l'image. "Nous allons au réel par l'irréel" (...) "l'entendement pense une nature mais l'imagination ouvre un monde" (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 446). On ne peut se contenter d'opposer la perception à l'imagination comme le fait Sartre. Mais opposé à Sartre sur ce point, il tend pourtant à conforter l'approche de Sartre quand il s'agit de l'objet esthétique. Il soutient le paradoxe selon lequel le rôle de l'imagination est moins important dans la perception esthétique que dans la perception ordinaire. Il s'appuie pour cela sur l'idée que l'objet esthétique "n'existe que par la grâce de l'apparence qui elle-même n'existe que pour le signifier" (p. 449). L'objet n'est plus dans le monde, il constitue un monde. Il ne renvoie à rien d'extérieur. Chaque aspect de l'œuvre renvoie alors à tous les autres en formant des combinaisons qui se suffisent à elles-mêmes. On n'a donc plus rien à imaginer mais tout à percevoir. L'expérience de l'écoute musicale la plus pure est celle qui ne fait pas penser à autre chose mais qui s'absorbe dans les relations produites par les percepts devenus choses vivantes. Prenons l'exemple de cette simple ponctuation de la main gauche dans le premier prélude du clavier bien tempéré de Bach. L'imagination qui retient les sons produits permet de les distinguer, de leur donner une résonance chaque fois différente alors même qu'il s'agit de la même note. Dufrenne prend l'exemple du nuage qui, sur la toile, n'annonce pas la pluie. Il n'est que représenté. "Si j'invente la pluie, je perds de vue l'objet esthétique" (p. 451). Imaginer la mer en écoutant Debussy ce n'est pas mieux comprendre son poème symphonique. Pas plus qu'on comprendrait mieux un portrait en essayant d'imaginer à quoi le modèle ressemblait. Pour l'architecture cela semble plus difficile. Mais la cathédrale se désigne en fait elle-même. Toutes les vues que nous en prenons sont des expériences esthétiques de l'objet, tant que nous ne sommes pas absorbés par l'action cultuelle d'une messe. "Représentant et représenté objectivement se confondent puisque la cathédrale n'a pas d'autre sujet qu'elle-même" (p. 454). La cathédrale comme réalité (représentant) est en revanche bien distincte car elle requiert une exploration infinie où l'imagination vient combler les vides. La cathédrale représentée par l'expérience esthétique du spectateur est en revanche tout entière dans chaque aspect ; c'est d'ailleurs l'art de l'architecte de présenter le tout dans chacune des parties. Dufrenne s'oppose alors à Sartre, qui dirait que le monument est imaginaire. Il ne l'est pas au sens empirique. Chaque perception se suffit à elle-même, ce qui n'est pas sans renvoyer à la formulation de l'expérience esthétique pure décrite par Sartre. L'œuvre réussie est alors celle qui décourage le commentaire, qui fait taire et appelle à la contemplation. Le lien au réel est bien coupé dans la perception esthétique mais ce n'est pas parce qu'on est dans l'imaginaire, c'est au contraire parce qu'on n'y est plus du tout. "Si Cézanne pose la bouteille de travers, nous n'avons pas à la redresser" (p. 458). Pour ce qui est des romans, l'ellipse

n'est pas un vide à combler. "Ce que l'artiste sacrifie n'est pas le réel, ce sont les parasites qui encombrant sa vision et altèrent la pureté de sa création" (p. 459). On a donc bien là l'ascèse qui éclaire l'objet de l'expérience esthétique pure. A la fois partielles et complètes en elles-mêmes, elles sont la joie aussi bien de l'artiste que de tout homme et c'est cela d'abord qui nous attire vers les œuvres pour renouveler sans cesse notre rencontre avec elles.

Mais n'est-ce pas la relation au sujet qui rend l'objet esthétique plutôt que l'objet qui rend la relation esthétique?

II. L'expérience relative de l'objet esthétique.

"Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique" (Gérard Genette *L'œuvre de l'art*, p. 414)

Sartre a écarté le psychologisme et l'idée de comprendre l'art par la projection de l'intériorité dans l'extériorité des choses. Mais peut-on croire que l'objet/chose porte en lui-même son sens? Les couleurs avaient-elles "déjà quelque chose comme un sens?".

On sait que l'attention ne suffit pas à définir l'expérience esthétique qui suppose en outre une appréciation de ce qui est perçu. Le texte de Sartre l'établissait déjà. Si l'assemblage des couleurs ou des sons n'est pas déterminé par les règles d'un langage, elles sont néanmoins choisies pour une certaine raison. Mais comment cette raison pourrait-elle être objective? Que le jaune ne soit pas lié à l'angoisse par un langage a priori des couleurs, cela va de soi. Mais la perception des valeurs de cette couleur ne peut-elle dépendre de l'histoire, des individus et éventuellement des moments où cette perception a lieu? L'appréciation qui constitue l'expérience esthétique est soumise à la relativité du jugement de goût.

Pour traiter ce problème classique il n'est pas nécessaire de présenter un exposé complet qui risquerait d'être aveugle à ce qui est propre au sujet.

Le moment de l'empirisme de Hume est paradoxalement celui où l'on affirme qu'il est possible de défendre objectivement l'avis de l'expert et de trouver dans le réel de quoi valider le jugement porté sur ce qui nous plaît. Dans l'essai *De la norme du goût* Hume reconnaît le fait de la subjectivité des hommes, irréductible à jamais, mais il maintient que des principes universels sont concevables et vérifiables. Il faut connaître l'anecdote des deux parents de Sancho de *Don Quichotte* pour saisir le paradoxe humien. L'expérience esthétique est fondée sur la nature humaine qui se manifeste par sa constance. Si les hommes ont des avis différents c'est parce qu'ils ne pratiquent pas tous un art, ni ne comparent souvent les œuvres, etc. L'expert est donc celui qui sait le mieux reconnaître clairement la beauté de l'objet. L'œuvre belle pourrait ainsi grâce à cela atteindre à l'immortalité. Sans doute on a le sentiment d'avoir des chefs-d'œuvre qui pourraient constituer les objets de référence pour l'expérience esthétique d'un style, d'un art, d'un genre. Mais cela n'est-il pas le produit du choix des hommes, choix qui n'a rien d'infaillible et dont les experts peuvent aussi contester la décision?

Le moment kantien est trop connu pour qu'on ait besoin de le reprendre, mais il s'agit d'abord de marquer que le jugement de goût est subjectif. Il faut lire tout le premier moment de l'analytique du beau mais avec attention spécialement les § 8 et 9 du deuxième moment. On verra que l'expérience esthétique est irremplaçable au sens où "on veut soumettre l'objet à l'examen de ses propres yeux, tout comme si notre satisfaction dépendait de la sensation; et cependant, si l'on déclare que l'objet est beau, on croit avoir pour soi une voix universelle et on revendique l'adhésion de chacun, alors que ce n'est en réalité que pour celui qui regarde et pour la satisfaction qui est la sienne que toute sensation personnelle et privée pourrait décider"(§ 8). Le jugement est subjectif et pourtant a une portée universelle et peut prétendre s'accorder avec tout homme. Est-ce pour autant une objectivité? Il faudrait parler plutôt d'une intersubjectivité, ce qui ne donne pas tout à fait un objet. Le plaisir, selon le § 9, n'est pas le résultat d'un effet objectif mais plutôt de "la capacité de communication de l'état d'âme". Les facultés de connaître sont mises en jeu mais pas en vue d'une connaissance qui détermine un objet pour le connaître, seulement pour la libre réflexion qu'entraînent en moi les associations de l'entendement et de l'imagination qui ne lui est plus soumise. L'expérience esthétique peut être l'observation des volutes des flammes dans la cheminée, mais y a-t-il pour autant un objet? Il y a en tout cas retour à la perception qu'on apprécie de renouveler indéfiniment. Mais c'est l'activité contemplative du sujet qui produit l'objet. On pourrait aller jusqu'à dire que le beau paysage

n'est pas dans le monde mais en moi. Et pourtant l'illusion d'objectivité fonctionne: on dit que c'est beau, comme si c'était une propriété de la chose.

C'est cette projection abusive que rejette Genette. Il estime radicaliser la position de Kant en affirmant finalement qu'il n'y a pas d'objets de l'expérience esthétique mais seulement l'attention, l'appréciation, et les traits d'interprétations cognitifs qui viennent modifier notre expérience avec le temps ou les circonstances. On ne saurait trop conseiller de lire avec attention les deux chapitres sur les prédicats artistiques et les niveaux de réception qui réfutent les positions objectivistes de Beardsley et Walton. L'objet n'est qu'une projection de la subjectivité, que celle-ci soit individuelle ou collective, et même unanime, ne change rien. Changer de niveau de réception pour mieux s'approcher de la vérité "objective" d'une œuvre ne nous fait découvrir qu'un nouvel objet. De la perception la plus innocente à la plus savante on n'a plus le même objet. C'est la relation qui rend l'objet esthétique. L'œuvre d'art n'est qu'un cas particulier de la relation esthétique. Le fait que l'œuvre soit intentionnelle la rend d'autant plus richement perméable à l'infinité des interprétations qui la traversent. On ne peut être plus loin des positions de Sartre qui voulait maintenir la pureté de l'expérience esthétique hors du langage.

Mais les mots troublent-ils tellement les choses quand il s'agit d'art? Le langage n'est-il pas un moyen d'accéder à l'objet de l'expérience esthétique à partir de ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre?

III. l'expérience esthétique comme lisibilité nouvelle du réel.

A titre de préalable il est bon d'éclaircir le risque de confusion entre expérience esthétique et expérience artistique. Sans doute il peut y avoir expérience esthétique sans relation à l'œuvre artistique. Mais il ne peut y avoir d'œuvre artistique digne de ce nom qui ne fasse pas vivre une expérience esthétique. C'est tout le mérite qu'il faut reconnaître au texte de Sartre: il nous montre que le travail artistique est une expérience esthétique en ce sens qu'elle est rencontre avec le réel qui lui résiste. On ne peut faire exprimer au réel ce qu'on veut. C'est pour l'artiste plus qu'une simple attention passagère rêveuse, comme elle peut l'être pour tout un chacun libéré des préoccupations pratiques ou techniques: c'est pour l'artiste une véritable exploration du réel, de ses possibilités inouïes.

L'expérience esthétique comme déchiffrement du rapport au monde.

Il apparaît alors essentiel de ne pas suivre entièrement Sartre dans la relation d'exclusion qu'il opère entre le langage et l'art. Si la finalité de l'art en particulier, et plus généralement de la culture d'une expérience esthétique pour enrichir notre relation au réel, n'est pas la même que celle du langage, nous permettre une connaissance objective et une maîtrise technique du réel, il ne s'agit pas moins de développer une autre forme de rapport à ce qui est pour nous permettre d'y accéder plus pleinement. La médiation n'est pas seulement symbolique, même si elle peut intégrer du symbolique, elle est esthétique. Si le sens commun et beaucoup d'artistes persistent à dire que les artistes créent un langage, ce n'est effectivement pas au sens où les qualités sensibles et les œuvres ne seraient que des signes, mais c'est au sens où elles ajoutent au réel une lisibilité qui ouvre une nouvelle expérience dont l'enrichissement peut être inépuisable, aussi bien technique que cognitif, moral ou politique. L'esthétique n'est pas "à côté de", mais "en relation avec". Ainsi la "terribilité" michelangelesque est un mot qui vaut ce qu'il vaut et qui ne doit pas et ne peut pas remplacer l'expérience du corps figuré dans la sculpture et la peinture de l'artiste. Mais si Michel-Ange invente un nouveau rapport au monde, ce n'est pas par des mots, mais ce n'est pas contre les mots: il prend le récit biblique mais il le projette dans une dimension visuelle inédite d'une puissance alors inconnue pour figurer création et jugement dernier dans la Chapelle Sixtine. Figurer n'est pas dire. C'est rendre lisible ici un rapport à la vie et à la mort qui n'avait été lu nulle part. L'œuvre n'est pas ce qui s'effacerait (comme les mots, transparents) pour désigner autre chose; elle est ce qui fait parler d'elle, et elle génère ainsi beaucoup de sens. Son opacité n'est pas une obscurité, elle est l'occasion d'éprouver le réel dans une concentration inédite. Ainsi la tragédie qui rassemble dans sa règle des trois unités le destin humain tout entier. La vie réelle ne peut ainsi concentrer le sens qui se trouve pourtant contenu en elle. Sartre a donc raison de dire que la nature des choses les empêche d'exprimer leur sens, que c'est un "effort immense et vain". Mais il a tort d'opposer la peinture par exemple à la littérature dont l'engagement serait inhérent à sa matière linguistique. L'engagement des œuvres d'art dans le réel est autre chose que la rédaction d'un manifeste. Le poème concentre le sens et semble le rendre illisible. Mais n'en est-il pas de même du roman? Un personnage se met à avoir l'existence d'une chose et on peut éprouver (faire l'expérience affective, sensible, existentielle...)

ce qu'il éprouve (il ne l'éprouve pourtant pas) comme ces vertiges du consul de Malcolm Lowry dans *Au-dessous du Volcan* qui est alors bien autre chose qu'un traité sur l'ivresse.

L'expérience esthétique seule rend le réel expressif. Avec ou sans les œuvres d'art, les affects ne prennent toute leur force que dans des expériences d'une intensité esthétique remarquable.

On trouvera un grand maître de l'expérience esthétique en Proust. Et l'on se souviendra à le lire que le tintement de la cuiller peut nous renvoyer à la réminiscence de la fameuse madeleine et à ses effets inattendus. La jouissance directe des choses ne peut nous révéler toutes les richesses qu'elles portent. La réminiscence proustienne est trop souvent lue psychologiquement comme rappel d'un passé oublié. Il s'agit plutôt d'une création, d'accomplissement du réel qui ne peut se réaliser que comme expérience esthétique, l'œuvre étant le moyen le plus puissant de libérer pour tous les hommes ce potentiel que ceux qui ne sont pas artistes peinent à atteindre. Proust réalise en même temps l'œuvre d'art et son mode d'emploi présenté dans *Le temps retrouvé* qu'on lit trop peu: "Je n'avais pu connaître le plaisir à Balbec, pas plus que celui de vivre avec Albertine, lequel ne m'avait été perceptible qu'après-coup. Et la récapitulation que je faisais des déceptions de ma vie, en tant que vécue, et qui me faisaient croire que sa réalité devait résider ailleurs qu'en l'action (...)" Je coupe la longue phrase proustienne, qui est bien capable d'opacité tout en restant lisible, pour mettre en lumière ce qui nous intéresse: "Et, repensant à cette joie extra-temporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais: "Était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique (...)" *À la recherche du temps perdu*, tome III p. 877-878 éd Pléiade par Pierre Clarac et André Ferré. Il est impossible de citer ici intégralement les pages qui suivent dans lesquelles Proust élève les choses au rang de hiéroglyphes porteurs de secrets que seule la création artistique pourra révéler. Mais la révélation n'est pas l'établissement de règles qui dispenseraient de faire l'expérience esthétique de ces choses devenues œuvre. "L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant" (Ibid. p. 880). L'œuvre est une expérience mais elle ne révèle que pour celui qui en fait l'expérience. Le clair-obscur de Rembrandt n'existe pas avant l'artiste. Mais il est une potentialité du réel qui ne peut plus disparaître après lui. Il ne signifie rien d'autre que lui-même, ce qui ne l'empêche pas d'être hautement signifiant. Swann, quoiqu'esthète, n'aura pas été jusqu'à la révélation du narrateur. On peut alors se demander si les seules expériences réellement esthétiques ne sont pas contenues dans les œuvres d'art, comme le réel qui nous manquait, que nous n'avions pas encore pu rencontrer sans elles.

L'expérience esthétique comme expérience de la libre création.

Le texte de Sartre permet de travailler l'idée de libre jeu de l'imagination et de l'entendement qui se joue dans la création et dans la perception esthétique. L'imagination n'est pas comme dans la science ce qui permet de se représenter un objet possible ou réel pour le déterminer en vue d'une connaissance. L'imagination dans la perception esthétique est la fin et non le moyen. L'objet imaginaire de l'artiste n'est pas seulement imaginaire au sens où il serait un objet qui n'appartient pas au réel. Un dragon peut être imaginé pour fournir à la connaissance un spécimen possible de reptilien volant ou pour fournir une simple illustration d'un conte. Mais on n'est pas alors dans une relation esthétique à l'objet imaginé. L'objet imaginaire de l'artiste est l'objet qui a pour objet l'imagination elle-même. C'est ce qui permet de comprendre que l'expérience esthétique a la propriété de déplacer ou d'annuler les significations usuelles qui attribuent aux choses leur place dans le monde, y compris quand c'est être un monstre fictif dans un conte. Même la fiction n'est pas d'elle-même l'objet d'une expérience esthétique, et en ce sens la référence à la catharsis aristotélicienne demandait une analyse plus réfléchie car n'importe quelle fiction ne produit pas la purgation des passions. Chez Kant on retiendra que l'expérience esthétique est toujours liée à un jugement puisque toute expérience repose sur la synthèse qu'en opère un sujet par son jugement. Mais l'expérience esthétique est fondée sur un jugement réfléchissant et non déterminant. L'artiste est celui qui va pousser le plus loin notre pouvoir de réfléchir l'expérience librement, de la recréer en quelque sorte. On ne fait pas pour autant l'expérience d'une autre réalité. On fait l'expérience de la libre création dans la réalité.

C'est le point sur lequel il faut donner tort à Gérard Genette qui ne retient de Kant que le relativisme qui l'arrange. L'expérience esthétique est communicable et constitue un véritable sens commun esthétique. Pas besoin d'être Proust ou Michel-Ange ou le narrateur de l'un et l'Adam de l'autre pour faire l'épreuve qu'il y a là quelque chose dont nous pouvons faire l'exploration sensible en nous mettant à la place de tout homme. En nous disant ce qu'il est le plus intimement, l'artiste offre à tous les hommes une nouvelle occasion d'explorer l'homme et son rapport au monde. L'homme est en effet justement l'être qui peut explorer librement le jeu des formes et par là même le sens de l'être. Le paragraphe que lit mal Genette est justement celui sur lequel il s'appuie le plus, le § 7 de la *Critique*

de la faculté de juger. En effet les exemples choisis par Kant permettent de rendre compte de ce jeu des formes qui produit un plaisir distinct de l'agréable. Le son est l'objet d'une appréciation agréable. Mais ce n'est pas encore de la musique. Le concert donne à entendre harmonie, mélodie et rythme. Si le son suffisait, le piano pourrait nous inlassablement réjouir, sans aucune leçon ni même d'apprentissage inventif personnel. Or si l'on parle de beauté, c'est pour désigner un libre accord des facultés que l'on obtient en mettant en œuvre un faire explorateur de possibilités inédites que l'on se plaît à faire découvrir à autrui (on ne se mettrait pas à jouer n'importe quoi devant les autres, il y a donc bien un objet à apprécier, même si le morceau joué ne veut rien dire).

Les lectures à développer encore pour aller plus loin peuvent tirer profit de l'apport phénoménologique plus que cela n'a été le cas dans les copies de cette année. Ainsi Mikel Dufrenne tente de développer une esthétique pure fondée sur des "a priori" affectifs. Il permet de penser l'expérience de la singularité et celle de la généralité en montrant l'apport décisif de l'art, ce que Husserl n'avait pas eu l'occasion de faire.

On veillera par ailleurs, quand on utilise Heidegger, à ne pas résumer son approche à quelques formules fumeuses qui n'éclairent rien et à reprendre le point de vue qui est le sien. "Quand l'œuvre d'art en elle-même se dresse, alors s'ouvre un monde (...). Un monde ce n'est pas le simple assemblage des choses données (...)" *L'origine de l'œuvre d'art*, p. 47. L'intérêt de son approche phénoménologique est de bien mettre en lumière que le monde n'est pas un objet. Les souliers de Van Gogh ne sont plus un objet du monde. C'est pourquoi ils font apparaître le monde en étant en dehors du monde de la paysanne qui porte les souliers sans s'en apercevoir (on est renvoyé à la question de l'attention esthétique qui n'a donc plus ici la fonction de révéler du sensible ou du beau). L'essentiel est que les lectures faites soient reprises avec pertinence en fonction du problème à traiter et des notions à éclairer pour le comprendre.

Conclusion:

Nous pouvons nous mettre d'accord sur l'idée que l'œuvre d'art transcende le sens dans lequel on veut l'enfermer. Utilisant la tension entre l'expressif et l'inexpressif qui est au cœur du texte de Sartre, nous pouvons retenir que l'expérience esthétique est la rencontre avec une singularité qui est celle même du réel, de ce qui en lui n'a pas encore de nom ou du moins qui excède le nom qu'on lui donne. Un poème concentre une rencontre singulière de mots qui étonne, un roman développe le destin singulier de personnages qui deviennent réels à leur manière, au-delà de leur nom, comme Madame Bovary, Raskolnikov ou Hans Castorp. Ils ne sont pas des concepts, des idées. Mais ils génèrent des manières d'être comme les grands peintres génèrent des manières de regarder, d'éprouver, que nous n'avions pas pu expérimenter sans eux. Ces manières d'être ne sont pas à dissocier des manières de connaître, de penser, d'agir. L'expérience esthétique est ce qui vient enrichir, sans limites, notre rapport au monde. On s'échappe du réel sans le quitter, en affrontant ce qui est au cœur de son mystère, et pour y revenir sans cesse. L'objet de l'expérience esthétique c'est donc l'horizon de sens infini du rapport au monde et non seulement tel sujet ou telle chose qui s'y trouverait. En produisant toujours de nouveaux objets d'attention nous renouvelons l'expérience du rapport au monde, quelquefois de manière radicale quand notre regard est éclairé par une grande œuvre. Loin d'être une illusion, l'objet de l'expérience esthétique est le réel lui-même, quand il n'est pas confondu avec ou réduit à l'usuel, au quotidien ou au familier, ou encore à l'objectivité ou la subjectivité. L'esthétique est la part la plus riche et sans doute la moins découverte de l'expérience humaine.

Remarque finale:

Le rapport présenté visait à mettre en lumière une lecture possible du sujet texte à travailler et à donner l'impulsion pour se préparer au mieux au concours à venir et donc au métier de professeur d'arts plastiques. Le jury est convaincu que cette épreuve d'esthétique est accessible à ceux qui engagent un questionnement personnel et des lectures réfléchies dans le dialogue avec la fréquentation des œuvres et la pratique de l'art.

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

Les modes de la temporalité dans la peinture d'histoire de la Renaissance au romantisme

Membres du jury :

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

Rapport de jury

établi par Thomas GOLSENNE

Préambule

Ce rapport porte sur l'épreuve d'histoire de l'art de l'agrégation externe d'arts plastiques (session 2013). Il ne s'agit pas d'un corrigé du type « la copie idéale », mais d'un ensemble de remarques établies par le jury qui portent sur les différents critères ayant servi à la correction, tant du point de vue de la forme que du contenu, des erreurs à ne pas commettre ou des qualités à souligner, à l'intention des candidats de cette année mais aussi des candidats des années à suivre. Il est fortement conseillé de prendre également connaissance des rapports précédents.

Barème d'évaluation du jury

Il n'y a pas de longueur minimum ou maximum exigée, mais il apparaît clairement qu'une copie de quatre pages est insuffisante et qu'une copie de vingt pages est trop longue. Les meilleures copies se situent généralement entre douze et seize pages.

L'épreuve d'histoire de l'art est une occasion fournie au candidat ou à la candidate de montrer qu'il ou elle sait réfléchir sur un sujet d'*histoire de l'art* (et non d'esthétique) à l'écrit. Ce qui implique en premier lieu construire son argumentaire à partir de nombreux exemples précis d'images et d'œuvres d'art de la période déterminée par le sujet (mais cela n'empêche pas de nourrir sa réflexion de références textuelles). En second lieu, cela signifie rédiger une dissertation, exercice certes scolaire, mais qui a l'avantage d'être très codifié. A savoir, une dissertation doit comporter une introduction, un développement découpé en parties suivant un plan, et une conclusion. La dissertation est traditionnellement une façon argumentée de répondre à une question (la « problématique »).

Les copies sont notées sur 20. Le jury, depuis 2006, a découpé ce total en trois sections d'inégale importance :

L'analyse et la problématisation du sujet (6 points). Le sujet ne fournit pas de lui-même une problématique, il donne un cadre dans lequel le candidat ou la candidate doivent la produire. En d'autres termes, il faut réussir à trouver dans le sujet la (ou les) question(s) sous-entendue(s). Cette problématique est d'ordinaire exprimée dans l'introduction, d'où découle le plan construit en plusieurs parties (pas nécessairement trois), chaque partie correspondant à une façon de répondre à la question posée dans l'introduction (ce qu'on appelle aussi une « idée »).

Petit point de méthode : dans une dissertation d'histoire de l'art, ce sont souvent les œuvres qui fournissent les idées, qui répondent à la question. Autrement dit, la bonne méthode, ce n'est pas de chercher dans des textes comme en esthétique, ni dans des catégories abstraites comme « Baroque » ou « art figuratif » les idées, mais en regroupant des œuvres qui semblent fournir des réponses du même genre (soit parce qu'elles appartiennent au même courant artistique, à la même période, au même médium, à la même iconographie...).

Dans une copie d'histoire de l'art, il est attendu que la problématisation du sujet prenne une tournure historique, mais cela ne signifie pas que le plan adopté doit être forcément chronologique. Cela signifie que la problématique doit émerger, autant que possible, de l'analyse de la période historique considérée, des œuvres et des textes qui y sont produits : il faut éviter tant le surplomb anhistorique d'une certaine esthétique que le réflexe rétroactif qui incite certains à comprendre le passé comme une préfiguration du présent (ne pas parler de « pré-modernité » par exemple).

L'argumentation méthodique et structurée fondée sur des exemples pertinents (10 points). C'est là, dans le développement de son devoir, que le candidat ou la candidate doit montrer sa culture historique, sa maîtrise des repères spatio-temporels, sa finesse d'analyse d'exemples précis. Mais aussi qu'il sait structurer sa pensée et la développer de manière cohérente. Le lecteur devrait être emporté à la lecture d'une dissertation comme dans un roman policier, en suivant pas à pas, idée après idée, exemple après exemple, le développement d'une pensée jusqu'à l'élaboration d'une solution, la résolution d'une énigme, la réponse à la question posée en introduction. En d'autres termes, on proscribit absolument les développements construits sur des listes, de simples énumérations, des paragraphes qui s'enchaînent selon la seule logique du « Aussi..., aussi..., aussi... » (une copie annonçait : « nous aborderons ce sujet en dix points »). De même, un gros bloc de texte de plusieurs pages a toutes les chances de paraître indigeste et de ne montrer qu'une pensée confuse.

Petit point de méthode : pour éviter ces deux écueils, il est important de faire au brouillon un plan détaillé. Ce n'est pas la rédaction du texte complet au brouillon (le temps de l'épreuve est insuffisant pour le recopier intégralement) mais les titres des parties, des sous-parties, le résumé en une phrase de ce dont il sera question dans chaque, et le placement des exemples et des références. Une fois ce plan détaillé rédigé, le candidat ou la candidate n'a plus qu'à le reporter en le détaillant sur sa copie.

La qualité de la rédaction (4 points). Cette partie concerne surtout les problèmes de forme. Bon nombre de candidats et de candidates pourraient gagner quelques points facilement s'ils faisaient attention à certaines conventions faciles à respecter :

- souligner les titres des œuvres et des textes et non pas les mettre entre guillemets
- mettre le prénom avant le nom
- respecter l'orthographe et la grammaire, surtout pour les noms propres

Au-delà de ces questions basiques, le jury attend d'une copie d'agrégation un peu plus. D'abord, quant à la précision des exemples et des références : quand c'est possible (et pertinent), citer pour une œuvre son auteur, son titre courant, sa date, son lieu de provenance et son lieu de conservation. C'est dans ce domaine que les « perles » sont les plus fréquentes : citons, pour les Annales de l'épreuve, « *La Bataille de San Remo* », « *La noce du canard* de Caravaggio », « *Le radeau de la Méduse* de Delacroix » ou « *Le radeau de la Méduse* de Jéricho », « *L'Obélisque* d'Ingres »...

Ensuite, on attend du candidat qu'il sache s'exprimer dans un français non seulement correct, mais agréable, voire original. On discerne tout de suite à certaines naïvetés d'expression les candidats et candidates qui n'ont pas une grande familiarité avec les sources dont ils ou elles parlent (« Nicolas Poussin est un peintre français du 17^e siècle »...) ou qui sont mal à l'aise avec la dissertation (« dans une première partie, nous... puis dans une seconde... »). Cette naïveté est parfois franchement exprimée par des adresses quasi suicidaires au correcteur, du genre : « Vous me direz, cet exemple est mal choisi » ou « Quel rapport avec la temporalité, me direz-vous ? ». On sourit également de la grandiloquence parfois ridicule que certains ou certaines confondent avec un style personnel (une copie s'exclamait, à la Malraux : « L'homme est à la recherche de l'éternité »...).

Enfin, puisqu'il s'agit d'une épreuve de l'agrégation d'*arts plastiques*, le jury est sensible à l'expression d'un « regard artistique » sur les œuvres. Ce qui peut signifier un ton particulier, une insistance sur certains détails, des rapprochements curieux, une appropriation en somme des œuvres citées qu'un historien de l'art universitaire ne pourrait pas se permettre. Mais cela ne doit aucunement se limiter à faire des petits dessins dans la copie. Le jury insiste fermement sur l'inutilité, voire le danger de ces dessins qui prennent du temps au candidat ou à la candidate sans rien ajouter à l'intelligence de la copie et même parfois le ou la desservent. Il faut aussi souligner que le « regard artistique » du candidat ou de la candidate n'a rien à voir avec un quelconque « ressenti » personnel. Rappelons que ce terme est un synonyme impropre de « sentiment » car il n'existe comme substantif dans le langage courant que depuis quelques années, il ne figure dans aucun dictionnaire et il

appartient donc au registre strictement oral de l'expression. Il faut donc le bannir de toute copie de dissertation.

Des résultats médiocres

Cette année, le jury a estimé que le niveau global des copies était très faible. Sur 330 copies corrigées, la moyenne s'établit à 6,41/20. La barre d'admissibilité (des trois épreuves réunies) était à 8,25. Une probable impasse de bon nombre de candidats est certainement à l'origine de ces résultats médiocres ; probablement, également, le manque de culture historique concernant la période de la Renaissance au romantisme ; enfin, la mauvaise qualité de la préparation à l'épreuve de la dissertation, puisque très peu de copies comportaient une problématique digne de ce nom.

Parmi les lacunes les plus graves, on peut d'abord remarquer l'ignorance profonde d'un grand nombre de candidats et candidates en matière d'art médiéval – alors que Duccio était au programme. Plusieurs fois a-t-on pu lire, consternés, que la peinture narrative naît à la Renaissance (preuve d'une confusion entre peinture narrative et peinture d'histoire, ou d'une restriction incompréhensible de la peinture au seul tableau de chevalet). Ou bien, lieu commun entre tous, que la peinture au Moyen Âge est la « Bible des illettrés ». Si l'expression inventée par Emile Mâle apparaît encore ça et là dans quelques livres illustrés pour enfants, elle n'est pas du niveau de l'agrégation. Pour en finir avec ce lieu commun on peut se reporter par exemple à Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, 2008. Dans le même registre on lit encore trop souvent la fameuse « fenêtre ouverte sur le monde d'Alberti », erreur aujourd'hui impardonnable puisque trois éditions récentes en français existent du *De pictura* où il est clairement écrit qu'il s'agit d'une « fenêtre ouverte sur l'histoire » : d'une sorte de déclaration philosophique vague en fait tirée d'une vision dix-neuviémiste de la Renaissance on passe plus sérieusement à une définition technique de la peinture qui associe clairement perspective et histoire.

A ces lacunes importantes il faut ajouter les regrettables visions progressistes de l'histoire de l'art, qu'on lit encore dans certaines copies qui pensent que la peinture « progresse » de Masaccio à David (l'histoire serait ainsi « mieux représentée » chez ce dernier, a-t-on pu lire, comme s'il s'agissait de la même société et de la même histoire), sans parler des clichés sur les « ténèbres moyenâgeuses » et les « lumières » de la Renaissance (comme s'il n'y avait pas eu les guerres de religion au 16^e siècle). A regretter fortement également l'éventail extrêmement limité et stéréotypé des exemples : *Judith et Holopherne* de Caravage, *La Manne* de Poussin, *Les licteurs remettant à Brutus ses fils* de David, *La Mort de Sardanapale* de Delacroix et *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, systématiquement cités, et souvent mal, alors que les candidats n'avaient que l'embaras du choix, les exemples de peintures d'histoire ne manquant pas entre 1450 et 1850. Non pas que ces exemples ne soient pas pertinents : d'autres, moins attendus, auraient pu l'être aussi. On sentait aussi beaucoup trop souvent la marque d'un cours de préparation à l'agrégation dans certaines copies aux références identiques. Peu de candidats et de candidates se sont appropriés le programme et le sujet. Enfin, *last but not the least*, les copies qui comportent une problématique valable se comptent sur les doigts d'une main, ce qui prouve que l'immense majorité des candidats et des candidates, soit n'ont pas compris le sujet, soit ne savent pas écrire une dissertation.

Sans doute un pari douteux sur la systématisme de l'alternance entre les deux périodes du programme a-t-il tourné au désavantage de trop de candidats. C'est pourquoi il faut rappeler qu'une « impasse » délibérée sur de telles bases peut être coûteuse. Il est donc conseillé vivement aux futurs candidats de se préparer sur la totalité du programme.

Analyse du sujet

Rappelons l'intitulé du programme dans lequel s'inscrivait le sujet : « Peinture et narration de Duccio à Delacroix ». La principale difficulté du sujet provenait donc du fait qu'elle recouvrait presque l'entièreté du programme, mise à part une restriction chronologique (Duccio n'appartient pas à la Renaissance) et une précision dans les termes (« la peinture d'histoire » n'est pas la même chose que la « narration »). En même temps, cette amplitude du sujet devait permettre à chaque candidat ou candidate qui avait un tant soit peu travaillé le programme d'avoir quelque chose à dire. La seconde difficulté venait de l'analyse des deux expressions principales : « les modes de la temporalité » et « la peinture d'histoire ». Commençons par la seconde, moins difficile. En effet la peinture d'histoire est une expression bien admise dans le vocabulaire de l'histoire de l'art. Elle ne désigne évidemment pas, comme on a pu le lire malencontreusement dans quelques copies, la peinture historique ou ancienne (par opposition à la peinture moderne ou contemporaine), mais un genre de peinture, qui s'impose au 17^e siècle comme le genre le plus noble, et qui se définit par trois traits principaux : 1, son iconographie, tirée principalement de récits d'actions mettant en scène des grands personnages historiques ou mythologiques ; 2, sa fonction éthique, qui est d'édifier le spectateur par l'exemple des

grands hommes. On peut ainsi opposer la peinture d'histoire à la scène de genre comme la tragédie à la comédie, la première mettant en scène des personnages connus de tous et exemplaires, la seconde mettant en scène des anonymes caricaturaux dans des situations du quotidien afin de divertir le spectateur. 3, ce qu'on pourrait appeler sa « rhétorique visuelle », basée sur des techniques picturales développées au 15^e siècle, à savoir la perspective et la gestualité expressive.

C'est là que la distinction avec la *narration* devient pertinente. Car s'il y a toujours eu de la peinture narrative, depuis l'Antiquité, en passant par le Moyen Âge, c'est-à-dire de la peinture qui retranscrit un récit, il n'y a de peinture d'*histoire* qu'à partir du moment où ces trois caractéristiques sont réunies. Ce qui rendait donc pertinent de commencer le sujet par la période de la Renaissance, moment où la perspective géométrique est maîtrisée et théorisée, où l'expressivité des gestes est enrichie. Rappelons que c'est Leon Battista Alberti qui, dans son *De pictura* de 1435, décrit la perspective géométrique, affirme que le but principal du peintre n'est pas de représenter un colosse mais une *historia* (en latin, *storia* en italien), montre comment les mouvements de l'âme peuvent être exprimés par les mouvements du corps, et explique comment la peinture doit édifier le spectateur par la représentation de personnages et d'histoires dignes et nobles.

On pouvait ici se servir des écrits de Daniel Arasse qui oppose souvent la *memoria* médiévale et l'*historia* renaissante, dont l'équivalent plastique respectif est le compartimentage (qu'on voit très bien fonctionner chez Duccio par exemple) et l'espace unifié par la perspective (dont les peintures florentines de Botticelli ou Ghirlandaio, mais aussi *La Cène* de Léonard pouvaient fournir les premiers exemples).

La peinture d'histoire ainsi définie (par distinction avec la peinture narrative ou la peinture mnémorique), il fallait encore définir « les modes de la temporalité » avant de formuler une problématique. Cette expression a suscité beaucoup plus de problèmes parce qu'elle ne relève pas du vocabulaire traditionnel de l'histoire de l'art. « Mode » pouvant se comprendre au féminin comme au masculin, beaucoup de contre-sens sont apparus. Ainsi, toutes les copies qui ont opté pour « mode » au féminin (comme dans « magazine de mode ») se sont embourbées dans une lecture du sujet très faible, ou « modes de la temporalité » devenait synonyme de « changements dans l'histoire des styles ». On a ainsi pu lire malheureusement des copies où l'on « apprenait » que le style de la peinture d'histoire au 16^e siècle n'était pas le même que celui du 18^e. Il était beaucoup plus intéressant de comprendre « modes » au masculin pluriel, comme quand Poussin parle des « modes de composition » en peinture, à l'instar des modes musicaux. Il s'agit alors d'un choix conscient effectué par l'artiste au sein de diverses possibilités. Si *la* mode est subie par ceux qui la suivent, *le* mode est choisi par ceux qui l'adoptent. Mais qui choisissent les peintres dans les modes de *la* temporalité ? Là encore, une lecture faible de ce terme a trop fréquemment été choisie par les candidats et candidates : « temporalité » y était synonyme de « moment » et la question revenait à se demander quels moments du récit le peintre avait-il choisi de représenter, ou bien, s'il y avait plusieurs temporalités-moments d'un même récit dans une seule peinture. Dans bon nombre de copies on pouvait lire des phrases impropres du type : « plusieurs temporalités sont réunies dans *La Manne* de Poussin ». Le terme « temporalité » est conceptuel, comme le suffixe -ité le connote. Dans le *Trésor de la Langue Française* ses définitions sont surtout philosophiques. On pouvait donc paraphraser l'expression « les modes de la temporalité » en « les façons dont les peintres choisissent le concept du temps qu'ils veulent représenter ».

La religion chrétienne, la mythologie païenne et l'histoire humaniste ont leur temporalité propre : le temps de la Providence (l'éternité), le temps cyclique, le temps linéaire. Mais cela ne signifie pas forcément que les peintures religieuses, mythologiques et historiques aient toujours adopté ces trois temporalités. Ce qui rendait le sujet intéressant, c'est que les peintres ont inventé des modes de temporalité propres et qu'ils ont choisi parfois des modes de temporalité différents pour représenter un même sujet d'histoire religieuse, mythologique ou humaine.

La problématique

De l'analyse du sujet une problématique devait être trouvée, c'est-à-dire une question devait être formulée. Proposons la question suivante : « De quelles façons les peintres ont-ils choisi de représenter le concept du temps dans la peinture d'histoire de la Renaissance au romantisme ? » La restriction à la peinture d'histoire excluait de facto les représentations allégoriques du temps, comme « le Vieillard Temps ». La problématique imposait de se demander comment un concept du temps peut être représenté dans une action, dans les manières de représenter une action ; comment la représentation d'une action en peinture peut exprimer une « valeur temporelle », comme dit encore le *Trésor de la Langue Française*.

A partir de ce questionnement plusieurs choix étaient possibles, selon la façon dont on classait les exemples qu'on avait en tête.

1) On pouvait tout d'abord opposer les œuvres qui proposaient un mode temporel

linéaire, focalisé sur l'enchaînement des causes et des conséquences, aux œuvres ne montrant qu'un seul moment détaché du passé et du présent. Dans la première catégorie il fallait alors distinguer les œuvres construites en plusieurs morceaux, comme le triptyque de la *Bataille de San Romano* d'Uccello ou le cycle consacré à Marie de Médicis de Rubens, et les œuvres où plusieurs moments sont représentés dans une même peinture. Mais, de nouveau, il fallait montrer la différence entre Signorelli qui répète la figure de Moïse dans la fresque de la Chapelle Sixtine pour montrer les étapes de la fin de sa vie, et Poussin qui compose *L'Enlèvement des Sabines* sans répéter aucun personnage, mais en décomposant l'action grâce à plusieurs groupes de personnages différents. Dans la seconde catégorie, on pouvait citer Caravage et des tableaux comme *La décollation de saint Jean-Baptiste*, centré sur le moment paroxystique de l'action, et David, dont les tableaux d'histoire montrent au contraire souvent les moments avant ou après le climax de l'action (comme *Le Serment des Horaces* ou *La Mort de Marat*). Il était opportun alors de résumer la théorie formulée par Lessing dans son *Laocoon* (1766) fondée sur le principe de « l'instant prégnant », qui n'est pas à confondre (comme la plupart des copies l'ont fait) avec un anachronique « instant décisif » inspiré de Cartier-Bresson, plus proche en l'occurrence de Caravage. L'instant prégnant de Lessing laisse au contraire une grande place à l'imagination du spectateur, qui doit compléter l'histoire mentalement, parce qu'il n'a plus, sous les yeux, tous les moments développés comme chez Poussin. Cette participation accrue du spectateur pouvait donner lieu enfin à un développement sur la peinture romantique et à ces figures à la fois décontextualisées et évocatrices, comme *L'Officier des chasseurs à la charge* de Géricault ou le *Bonaparte franchissant les Alpes* de Delaroche. En somme, ce plan opposait un mode textuel de la temporalité, celui de la peinture classique, où peinture et poésie sont en équivalence, et un mode strictement pictural de la temporalité, où, comme le veut Lessing, peinture et poésie ont des moyens propres et incompatibles d'expression (l'espace et le temps).

2) Un autre plan possible consistait à opposer les peintures où l'unité de temps coïncide avec l'unité de lieu et celles où cette coïncidence n'existe pas. Dans le premier cas, on pouvait partir de la conception humaniste de l'histoire, dans laquelle les actions humaines ne doivent rien à la Providence, et de peintures où les personnages, leurs habits et leurs actions sont appropriées au temps de l'histoire représentée, selon un principe de vraisemblance. Ainsi pouvait-on mentionner l'esprit archéologique d'un Mantegna ou d'un Raphaël, ou encore les débats qui agiterent l'Académie des Beaux-Arts à propos du respect ou pas des sources historiques dans ses tableaux par Poussin. Mais on pouvait de la même façon évoquer l'exactitude journalistique voulue par David dans son *Couronnement de Napoléon* (avec toutes les compromissions historiques que l'on connaît) ou, mieux encore, par Géricault dans son *Radeau de la Méduse*. A l'inverse, bon nombre de peintres se soucient assez peu de cette vraisemblance historique et de cette unité de temps : Masolino qui situe les *Actes des Apôtres* dans la Florence de 1420 ou Caravage qui place saint Jean-Baptiste dans une geôle du 17^e siècle se livrent à une actualisation du passé ; tandis que Rubens qui peint Marie de Médicis entourée de divinités mythologiques, Goya qui peint son fusillé du 3 mai 1808 comme un martyr chrétien, ou Delacroix qui place une personnification de la Liberté au sommet de la barricade de la Révolution de 1830 se livrent à une « mythologisation » du présent. Dès lors, l'enjeu n'est plus ici l'opposition entre temporalité textuelle et temporalité picturale, mais entre temporalité « humaniste » (dont la force de conviction réside dans son exactitude historique) et temporalité « mythique » (dont la puissance rhétorique fonctionne sur sa capacité à dépasser les bornes rationnelles du récit historique).

Notes sur la conclusion. La conclusion doit répondre à la question posée dans l'introduction, c'est-à-dire, en fait, résumer les principales étapes du développement. Elle peut aussi ouvrir sur une interrogation nouvelle, qui prolongerait le problème. Quelques copies se sont ainsi risquées à une comparaison avec l'art contemporain. Il était peut-être plus pertinent de finir en se demandant si la modernité n'a pas entraîné la fin de la peinture d'histoire, ou du moins une façon nouvelle d'en poser la problématique temporelle. C'est en effet en termes de temporalités que Baudelaire définit la modernité : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » Mais on constate aussi que les trois caractéristiques de la peinture d'histoire ont tendance à être de moins en moins réunies : beaucoup de scènes historiques sont réduites à des scènes de genre (peinture « troubadour »), ou inversement, des scènes de genre sont peintes avec la dignité de la peinture d'histoire (*L'Enterrement à Ornans* de Courbet). La perspective ne régit plus l'espace pictural à partir de Manet. Et si la modernité se confond avec « le fugitif, le contingent », il n'y a plus guère de place pour un choix dans les modes de la temporalité de la part des peintres qui se veulent modernes. Mais on pouvait tout aussi bien soutenir que, de *L'Exécution de Maximilien* de Manet au cycle du 18 octobre 1977 de Richter, en passant par *Guernica* de Picasso, les peintres modernes n'ont cessé d'opter pour des choix différents de représentation de la temporalité dans la peinture d'histoire.

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

Entre deux

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

Document :

Massimo Vitali, *Diptyque Riccione*, 1997,
In catalogue « Un nouveau paysage humain », Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, 1998.

Membres du jury :

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

Rapport sur l'épreuve

établi par Christine ISHKINAZI et Philippe COUBETERGUES

Introduction (sujet, diversité, moyenne, niveau général, critères et barème)

Le sujet de cette année était d'une relative simplicité aux yeux des membres du jury. Il offrait au candidat de multiples possibilités de réponses. Il a donc donné lieu à une grande diversité de projets et le niveau global a progressé. La moyenne des notes obtenues est de 6 sur 20, ce qui s'avère plus élevé que les années passées. La note la plus faible pour un candidat admissible est de 4 sur 20. L'éventail des notes obtenues est très large allant de 1 sur 20 à 17 sur 20.

Les critères et le barème sont restés inchangés par rapport à l'an passé :

- prise en compte du document et intérêt de son exploitation au 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 :

D'un côté, un document constitué de deux images ; de l'autre, deux mots : *entre* et *deux*. Le sujet engage clairement le candidat à interroger le caractère double de l'œuvre de Massimo Vitali, à s'emparer, en termes duels, des éléments qui la composent. Ce diptyque est clairement constitué de deux photographies réalisées à un court moment d'intervalle et selon deux angles qui se chevauchent légèrement. Cela se repère aisément de part et d'autre du bandeau central qui sépare les deux images. On retrouve les mêmes personnages dans des positions et des tenues parfois différentes. Le sujet peut donc être appréhendé aussi bien sur le plan spatial que temporel.

Les deux images placées ainsi côte à côte reconstituent une vue d'ensemble de la plage de Riccione ; laquelle comporte de nombreuses caractéristiques, dont les relations ombre / lumière, horizontalité / verticalité, nature / culture, figure / environnement, dessin / couleur, dedans / dehors, ordre / désordre, unique / multiple, plein / vide, etc. On y repère également l'analogie formelle entre l'aménagement urbain et la plage, les jeux de rayures, de répétitions, d'alternances, d'intervalles. Dédouplements, redoublements, démultiplication du motif, multiplicité des détails, effets de symétrie, de dispersion, d'accumulation, d'empilement, de saturation, d'exposition, de surexposition, de perspective, de rayonnement sont aussi des aspects importants du document que les candidats pouvaient exploiter.

Cette situation d'agglutinement de transats orientés systématiquement dans le même sens, cette foule de baigneurs, ces postures stéréotypées, cet ordonnancement presque autoritaire de l'espace, ce mimétisme de comportement, cette intimité relative dans une telle promiscuité, ces infimes variations dans la répétition, cette place de l'individu dans le collectif, ces vacances de masse, cette urbanisation du littoral, ce front de mer bétonné, tout cela pouvait être pris en considération dans les réponses apportées au sujet, dans la mesure où prédominait une capacité à opérer des choix et élaborer un parti pris clair.

Par ailleurs, les informations relatives à ce diptyque et fournies par le sujet pouvaient également ouvrir à d'autres pistes de réflexion. Les dimensions imposantes de cette œuvre de Massimo Vitali exposée dans le cadre des Rencontres d'Arles, sont ici considérablement réduites pour les besoins de sa reproduction. L'œuvre réelle invite sans doute le spectateur à se déplacer pour prendre la pleine mesure de sa dimension globale et panoramique, mais également de ses aspects locaux, narratifs et anecdotiques. Réduit ici au format de deux vignettes, le diptyque se saisit d'un seul coup d'œil, autorisant une lecture plus synthétique, faisant ressortir entre autres la structure de la composition. Ce jeu avec l'échelle de l'image que permet la reproduction photographique relève d'un aspect du sujet dont les candidats se sont parfois saisis.

Le titre de l'œuvre (*Diptyque Riccione*), qui situe précisément le lieu de la prise de vue en Italie, associé à celui de ces 29^{ème} Rencontres d'Arles de 1998 (« Un nouveau paysage humain ») ouvrait aussi sur des voies de réflexion plus anthropologiques liées à l'urbanisation des territoires et en particulier du littoral, que cette image d'un front de mer de la côte adriatique documente de manière éloquent.

Du point de vue de la composition de l'œuvre, les deux images placées ainsi côte à côte reconstituent globalement une vue d'ensemble de la plage de Riccione. Les cadrages, les points de

vue, les déformations perspectivistes, l'insistance sur la linéarité, l'alignement et la répétition des motifs, le travail sur la lumière qui nivelle les contrastes et dilue les contours, tout cela semble témoigner d'un regard à la fois critique et contemplatif.

Dans le temps différé d'une image à l'autre, on découvre le décor : un rideau de bâtiments au fond, hôtels et résidences, alignés et calibrés selon un modernisme de façade, puis une avancée de velums à gauche, à laquelle répond de manière symétrique à droite, un petit triangle de mer. A l'instar d'un espace théâtral, on découvre au premier plan et sur toute la profondeur, un plateau surexposé, un désert de sable entièrement occupé par les estivants et leurs transats. Se joue ici le rituel incontournable du bain de soleil, avec ses comportements surdéterminés, ses bricolages provisoires du quotidien, toute une exhibition régulée de l'intime dans le cadre collectif et accepté du loisir organisé.

L'œuvre de Massimo Vitali comporte de nombreuses « Beach series » qui s'étendent sur plusieurs années et plusieurs pays, et sont toujours marquées par l'uniformité de ces « water front ». C'est en 1995, qu'il inaugure cette recherche par ses séries de panoramas de plages italiennes. Elles sont le fruit d'un travail d'observation méthodique des comportements et des sites. Il utilise une chambre photographique placée ici en situation très surélevée offrant une vue plongeante sur les premiers plans. Ses tirages sont facilement reconnaissables, peu contrastés mais très précis. Massimo Vitali donne de l'Italie une vision hygiéniste qui se complait dans la normalité et les loisirs de masse.

Mais au delà des connotations de l'image, le sujet réside dans cette principale articulation entre l'intitulé textuel et le document iconique. Il soulève les questions du double, de la redondance, de l'interstice, de l'intervalle, de l'espacement, du décalage, toutes ces notions ayant à voir avec l'entre deux. Aucun projet ne peut par ailleurs se dispenser de l'analyse plastique du document. Il s'agit de proposer une réponse graphique en réponse à une suggestion à la fois textuelle et iconique. Les thématiques des baigneurs, du bain de soleil, de même que l'organisation polyptyque de l'œuvre, entre autres, offrent également diverses possibilités de citations, dont les candidats pouvaient ou non, se saisir.

Explicitation des trois critères

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

Le candidat doit témoigner ici de sa capacité à analyser le document et d'en rendre compte dans sa proposition graphique. Cette analyse se fait à travers le filtre du sujet. Le projet du candidat doit révéler explicitement certaines caractéristiques plastiques et sémantiques du document. Leur exploitation spécifique (la façon dont ces caractéristiques sont rejouées) fait directement écho au sujet de manière lisible.

Complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti pris

A travers ce deuxième critère, le candidat affirme sa capacité à dépasser la réponse scolaire. Son projet impose une logique nouvelle et autonome élaborée à partir des éléments reconnaissables du sujet. Le parti pris est clairement identifiable et son affirmation rend possible l'émergence d'une nouvelle compréhension du problème posé. Ce « point de vue » sur le sujet est décelable à différents niveaux qui donnent à la composition sa dimension complexe et singulière.

Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre.

Les moyens techniques et plastiques sont convoqués à bon escient. Ils sont exploités dans une potentialité élargie. Le candidat témoigne de leur parfaite maîtrise mais également de sa capacité à s'en émanciper.

Quelques exemples types d'écueils à éviter découlant directement de ces trois critères :

- Le projet fait écho à l'intitulé textuel du sujet mais on ne reconnaît rien du document dans la proposition ou rien de son analyse.
- Dans la réponse apportée, le sujet n'est qu'un prétexte ; le projet se limite à une démonstration de savoir-faire et d'effets plastiques.
- La réponse apportée n'est qu'une reproduction du document ou de certaines parties du document ; aucun parti pris lisible ne semble motiver ce redoublement ou cette combinaison.
- La réponse apportée se place sur un registre anecdotique. Le sujet semble porté en dérision.

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

Composition notée 17/20 (commentaires et analyse) :

- *Grandes qualités graphiques avec d'appréciables variations dans les traitements.*
- *Présence forte et sensible imposée par une remarquable spatialité.*
- *L'entre deux procède ici de la réunion de deux figures du documents et de leur interprétation, jouant avec force le mouvement perspectif de la composition.*
- *Le parti pris n'est pas réducteur ; le candidat parvient à rendre compte de la globalité du document, y compris sa structure en diptyque*

Appréciation générale : Production probante graphiquement et plastiquement. Engagement artistique indéniable. Ensemble très pertinent.

Composition notée 11/20 (commentaires et analyse) :

- *Repérages et prélèvement d'éléments du document, placés dans un espace indéterminé constitué de blanc ajouté à la couleur du support.*
- *Choix d'opposition (entre deux) entre l'univers noir et blanc des architectures et celui plus coloré des transats et de leurs occupants.*
- *La réalisation graphique est de qualité, de même que la composition, donnant une véritable existence au trouble généré par cet espace sans repère.*

Appréciation générale : La maîtrise de la représentation de l'espace confère à cette proposition une grande qualité. L'ensemble est néanmoins desservi par un parti pris un peu convenu.

Composition notée 7/20 (commentaires et analyse) :

- *Un image efficace qui s'impose ostensiblement comme une figure de l'entre deux.*
- *La complexité du document est cependant évacuée par cet unique prélèvement.*
- *Le parti pris est affirmé dans cette double figure qui n'en fait qu'une, et à travers cette mise en relation du corps, du motif et de la couleur.*
- *Un certain manque de rigueur dans le traitement global de la figure.*

Appréciation générale : Malgré une certaine efficacité de l'image proposée, cependant desservi par une absence de maîtrise plastique, le projet ne parvient pas réellement à convaincre. L'image tombe dans l'imagerie.

Composition notée 05/20 (commentaires et analyse) :

- *Elaboration d'un décor et d'une mise en scène de type catastrophique autour et à partir du document de référence.*
- *Une certaine verve graphique au service de ce qui pourrait apparaître comme la confrontation entre deux temps ou deux événements.*

Appréciation générale : Le propos reste énigmatique. La réponse apparaît scolaire en dessous des attentes réflexives de l'épreuve.

Candidat noté 01/20 (commentaires et analyse) :

- *La proposition recto-verso invite à la manipulation d'images pliées.*
- *Un parti pris de transposer la situation du document de référence dans la salle d'examen principalement signifiée par deux chaises recouvertes de motifs prélevés dans le document.*
- *Grande faiblesse des moyens plastiques employés.*

Appréciation générale : La production manipulable jouant sur la possible participation du regardeur ne respecte pas réellement les contraintes de l'épreuve. Le projet plastique ne présente aucune éloquence.

Rappels de quelques conseils

- Le format grand aigle est un format imposé. Il doit être strictement respecté.
- Aucune manipulation de la part du regardeur ne doit être nécessaire à la découverte et la compréhension du travail.

- Il apparaît judicieux d'indiquer au verso de la composition son sens de lecture grâce aux inscriptions « haut » et « bas ».
- Les « moyens strictement graphiques » préconisés par l'épreuve ne doivent pas être interprétés comme excluant la couleur.

Conclusion

Cette épreuve d'admissibilité de pratique doit permettre au candidat de montrer clairement qu'il possède la maîtrise de certains outils graphiques, qu'il est capable de repérer les données plastiques essentielles d'un document iconique et de les réinvestir sous l'influence d'une incitation textuelle, dans les limites et toute la potentialité d'un format grand aigle. Dans le respect de ces contraintes, il doit se montrer capable de témoigner d'un engagement artistique évident grâce à une proposition complexe, éloquente et sensible.

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

« La quantité de silence »

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

DOSSIER THEMATIQUE

Documents iconiques :

1 : Tony Smith, Die* 1962. Acier, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm. New York, Museum of Modern Art

* *Die* : dé (à jouer).

2 : Felix Gonzalez-Torres, Sans titre, 1991. Affiche placée en 24 emplacements de New York en 1992 parallèlement à l'exposition *Projets 34 : Felix Gonzalez-Torres* au Museum of Modern Art.

3 : Philippe Parreno, Speech Bubbles*, 1997. Installation : ballons en Mylar, hélium, dimensions variables. Dunkerque, Fonds régional d'art contemporain Nord-Pas de Calais. Vue de l'exposition *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998.

**Speech Bubbles* : mot anglais pour désigner les bulles des bandes dessinées.

Critères d'évaluation

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'expliciter 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, Anne FAVIER, Sabine COLLÉ-BALP, Katrin GATTINGER, Isabelle LE MORVAN-PERROT, Eddie PANIER, Sabÿn SOULARD, Christophe VIART.

Rapport sur l'épreuve

établi par Pierre BAUMANN et Sabine COLLÉ-BALP

1. De la construction d'une pensée plastique en marche à la réalisation

Le dossier thématique

Le dossier était cette année composé d'une incitation simple, « La quantité de silence » et de trois documents, qui restituaient trois œuvres formellement, stylistiquement et conceptuellement très différentes, mais qui convoquaient toutes trois la force du non-dit, de l'ellipse, de l'absence et de la mesure d'un corps éludé. Une fois de plus, toute la difficulté de l'entreprise résidait dans l'épineux exercice de restitution d'une lecture sensible et intelligente des productions plastiques orientée et filtrée par cette incitation énigmatique « La quantité de silence ». Plus encore il s'agissait de mettre en forme une posture analytique et plastique, qui ne nous laissait pas seulement penser la production comme une reprise élémentaire de quelques termes évocateurs (le lit, le cube, la bulle) par effet littéral de citation, mais bien par la mise en œuvre d'une procédure d'expérimentations engagée. Les gestes de la pratique se devaient de restituer une pensée plastique en mouvement, tout en donnant à voir et à vivre une réalisation formellement maîtrisée, mature et autonome.

Si la relation contradictoire entre le quantifiable et la valeur relative du silence mettait en crise le mesurable au point de laisser croire qu'on avait affaire à un oxymore (formule de nombreuses fois utilisée par les candidats), la force de plusieurs propositions a tenu justement dans le fait que : 1 – On peut toujours tenter de trouver quelques conséquences vérifiables (le silence sonore est une absence d'agitation moléculaire atteinte à la température de -273°C , par exemple, – valeur numéraire que Cage avait rapporté à la durée pour en faire ses *4'33" de silence*, soit *273"* de silence), 2 – que le rapport contradictoire des termes peut susciter la surprise, l'étonnement et l'esprit de découverte. Ainsi, les plus belles propositions ont joué le jeu de restituer la position sincère et (parfois et trop rarement) joyeuse de l'artiste en scientifique, en amateur, en pédagogue, en bricoleur, - voire en

bourreau ! – qui tente d'étudier le non-dit, l'absence, la mort, la suspension du langage (sonore, visuel et textuel) et la subjectivité des expériences perceptives. Il s'est dégagé dans plusieurs travaux une honnêteté intellectuelle où l'exercice a véritablement joué son rôle de mise à l'épreuve, où la fabrique de l'objet (pictural, sculptural, vidéographique, graphique, photographique, installative) fut vraiment un temps de la recherche de sens et de l'explication. La densité qu'ont pris certains de ces parcours à l'écoute de ces documents, qui laissaient absolument ouvert le ton à donner (mélancolique ou ludique, objectif ou métaphorique, immanent ou transcendant, lourd ou léger, hermétique ou évident, intime ou public, humoristique aussi) laisse bon espoir quant à la qualité des enseignants, que deviendront les meilleurs de ces candidats.

2. Le projet : l'articulation au sujet, une pensée plasticienne, les promesses d'une réalisation plastique de qualité

Le projet est le premier moment de l'épreuve. Les points qui lui sont alloués (cette année encore six points), la place qu'il revêt dans l'épreuve par sa dimension d'objet plastique en relation à la réalisation et à la présentation orale méritent qu'on s'y attarde particulièrement cette année.

L'appropriation

Le projet a pour fonction première de mettre en évidence les réflexions que le sujet fait émerger chez le candidat. Cette première étape d'appropriation est l'occasion de montrer le cheminement que devait faire le candidat durant les 6 heures entre l'allégation « quantité de silence » et les trois documents proposés. En ce sens, le projet vise un questionnement général plastique et théorique qui doit aboutir à une mise en tension des éléments du sujet et une appropriation personnelle de ceux-ci.

Tous les éléments du sujet, grâce à leur approche singulière de la question donnaient l'occasion de déboucher sur des recherches et questionnements clairement repérés et présents dans le projet. La richesse du repérage ne peut se passer de l'analyse de chacune des œuvres et de leur articulation, qui, mises en perspective, donnent à voir une pensée en marche, une pensée ancrée dans la pratique. Il est ici à remarquer que si cette pratique analytique participe activement de l'élaboration d'une appropriation personnelle, le regard plastique porté sur les documents devait bien entendu éviter l'analyse simpliste de l'image des œuvres pour prendre possession des œuvres, en tant que sculpture, installation mise en espace et que cette procédure impliquait inévitablement d'autres regards utilisant points de vues en plongée par exemple, cadrages plus éloignés, unité de repérage des mesures. L'exploration du sujet, les repérages et les questionnements du candidat ont une place essentielle dans la pièce rendue. Ainsi lors de cette session ont été accueillis de manière positive les dossiers qui montraient d'emblée un parti pris construit progressivement grâce aux allers et retours entre objets du sujet et ententes personnelles.

Il est attendu dans cette partie de l'épreuve un véritable questionnement des notions en jeu, une mise en valeur de problématiques plurielles et leur mise en perspective grâce à une richesse de choix techniques et plastiques organisés, fidèles aux promesses de la réalisation. À ce titre, soulignons que le dessin iconique complété d'un texte n'est pas le médium exclusif de cette étape. Les meilleurs projets ont su dès les premières pages capter les jurys par leur lisibilité, leur grande maîtrise graphique ou leur approche picturale pour certains, leur construction rigoureuse proche du livre d'artiste pour d'autres ou encore par le voyage en images photographiques ou vidéographiques.

Il s'agit de rendre visible le dessein du candidat à partir de l'analyse et non de la reproduction des documents, de savoir communiquer ce qui est repéré et induit par la nature même des œuvres grâce à des qualités graphiques et plastiques, de mise en page toutes maîtrisées qui laissent voir sans remplissage ni réduction, une intention portée par une réflexion vraie.

Forme/fond/arguments textuels

Il a été remarqué pour une large partie des dossiers, le choix d'une organisation relevant dans sa forme du schématique : premièrement l'analyse des documents, puis une proposition justifiée par la réalisation. Ce choix, s'il reste facilement lisible, a cependant le désavantage de manquer d'efficacité en se réduisant souvent à une approche réductrice voire scolaire du sujet. L'utilisation de mots clefs souvent superficiels et redondants (comme par exemple : silence, absence, vide ...), repérés dans de nombreux dossiers, complétaient cette mise en forme ainsi que des expérimentations techniques limitées, simples effets ou remplissages (palette chromatique, phylactère flottant seul). Le jury a ainsi souvent déploré des partis-pris arbitraires, éloignés des enjeux du sujet, une appropriation

simpliste des documents quelquefois à peine reproduits ou encore une confusion établie entre projet, brouillon ou encore esquisse. Le projet n'est pas exclusivement destiné à décrire exactement et factuellement ce que sera la réalisation (ce serait abusivement considérer que la réalisation se soumet à quelques énoncés nominalistes sans accepter les découvertes qui surgissent de la pratique). Mais il doit néanmoins se faire précis dans ses intentions (de médium, de dispositif, de contextualisation et de conceptualisation) afin de remplir sa fonction de « jurisprudence » qui lui est également allouée. Le jury a ainsi regretté le peu de prise de risque et d'ambition à ce niveau, au point de réduire trop souvent la relation entre projet et réalisation à une connexion littérale des énoncés ou à une ellipse des intentions ouverte à tous les champs du possible.

Les procédés à l'œuvre dans le projet sont attendus comme autant d'autres possibles maîtrisés par le candidat. Sans qu'il s'agisse d'un catalogue de techniques ou médiums, les choix matériels et opérationnels doivent s'adapter à la meilleure lisibilité possible de la pensée plasticienne du candidat. Ainsi sont attendus les dossiers - projets utilisant des supports et formats adéquats avec l'élaboration des pistes, mettant en place des liens pertinents entre les éléments textuels et les croquis, portés par une mise en page qui renforce les partis pris. A ce niveau là de la pensée en marche, il est d'ailleurs impossible d'envisager la présence d'éléments textuels non maîtrisés dans leur définition ou le sens théorique supposé. Ces composantes textuelles, sans tomber dans l'excès, doivent clairement assumer leur valeur argumentaire et leur aptitude à articuler les concepts au même niveau que l'ensemble des gestes plastiques mis en œuvre.

Les effets bricolés ou « faits à la va vite » de certains projets pouvant être confondus ou assimilés avec parti pris, ou radicalité - mais ce sans véritable justification et poésie - ne font que dévaloriser la tentative même saluée d'une quelconque exploration du sujet. Ce sont les présentations visuellement efficaces, soutenues par des qualités plastiques solides (utilisation maîtrisée du tracé et de la forme, de la couleur et de la matière, des supports, des matériaux et des procédés), montrant des intentions, nourries d'éléments textuels à propos qui ont retenu l'attention du jury et qui ont été le levier indispensable à l'excellence. Par exemple, ce projet présenté au jury qui s'est approprié, à la lecture des trois documents, l'idée du corps comme une mesure et un poids, proposition qui progressivement mettait en évidence la possibilité du tas, pour, à la fin, retenir la question de l'ossuaire, de l'usure et de l'épuisement du moule. L'élégance d'un tel projet ne s'est jamais limitée au parti pris du contenu mais au contraire a su s'affirmer grâce à une utilisation plurielle du découpage, collage sur papier de soie froissé ou non comme un drap, combinant mine et plomb, encre, marqueurs dans une écriture dure ou retenue, mixant sans cesse les typographies de tailles différentes qui, se faisant écho, n'ont jamais arrêté le questionnement renforçant l'idée du provisoire et de l'instable mis en valeur dans la réalisation.

Pour finir sur ce point, il est à souligner que les candidats qui travaillent la vidéo comme le médium de leur projet préparatoire doivent être attentifs à ce que cet élément visuel ne soit pas une première mouture, simple étape de leur réalisation, mais que cet objet mobile puisse mettre en évidence, à la fois les pistes retenues et assumées du sujet et de ses éléments, ainsi que les ramifications de leur pensée qui a nourri leur intention, utilisant sans peur hors champ, voix off, écriture, incrustation ou le stop motion.

3. La pratique plastique

Faire et espace

L'utilisation de médiums et de moyens plastiques très variés est, encore une fois, à souligner tout comme la qualité et la radicalité de certains travaux réalisés sur la très courte durée de l'épreuve. Soulignons que le sujet n'appelait aucune figure de style spécifique et que la force des très bonnes propositions résidait notamment dans cette aptitude à prendre ses distances avec les équivalences formelles évidentes entre les œuvres de référence et le projet.

Certains candidats ont relevé le défi de présenter un travail plastiquement solide, engagé dans une réflexion artistique et ce, sans déshonorer la richesse du sujet. Les espaces, souvent contraignants, proposés par le site qui accueillait l'épreuve ont été quelquefois l'occasion de choix opérants pour une bonne présentation de la pratique. Malgré ces limites, certaines propositions ont ainsi fait état d'une réelle prise en compte des contraintes spatiales en connectant adroitement leur projet à un environnement ô combien hétérogène ou, au contraire, en le neutralisant par divers caissons ou cloisons fabriqués au cours de l'épreuve. Si cette mise en espace ne saurait primer sur l'originalité de la pièce réalisée, elle contribue néanmoins fortement à révéler l'acuité visuelle et l'exigence formelle des candidats.

Le jury encourage encore une fois les candidats à trouver un équilibre entre leur position de plasticien et les contraintes du sujet. L'épreuve n'est en aucun cas l'occasion de noyer le sujet sous des préoccupations plastiques relevant d'une pratique personnelle (même si cette pratique personnelle est essentielle et nécessaire). Elle est plutôt à concevoir comme le moment d'une adaptation, d'une remise en question de ses habitudes où les pratiques du candidat servent de manière positive une vision singulière du sujet. Il s'agit bien de faire état d'une façon de voir et d'une aptitude à explorer avec curiosité.

Engagement

À l'opposé des attentes du jury, il est apparu que le manque d'éléments plastiques maîtrisés a souvent desservi les intentions du candidat. Inversement, le caractère quelquefois envahissant d'éléments plastiques faibles ou besogneux n'a pas permis de faire la place à une réflexion et à un recul critique efficace. Comment souligner que ce sujet sur le silence, dans sa qualité, les paradoxes qu'il esquissait et les documents qui le sous-tendaient, ne cherchait ni le clinquant ni le superflu !

Les meilleures propositions furent celles qui parvinrent effectivement à décrypter parfaitement les différentes typologies des œuvres, de la dissémination documentaire d'un document intime dans l'espace public chez Gonzalez Torres (geste d'amour), de la métaphysique objective et conceptuelle chez Tony Smith, ou encore de l'étrange, troublante et facétieuse éclipse du langage ainsi que de la « mise en case » du public chez Parreno. La force des meilleures propositions fut bel et bien de capter l'intérêt du jury en restituant savamment la quintessence de ces sources à partir d'un angle d'étude précis, pour très vite le conduire vers des territoires dégagés du convenu, profondément ancrés dans des enjeux contemporains. Ainsi l'écran, le monochrome ont pu nous conduire avec finesse sur les chemins d'un atelier évanescent projeté sur un calque et habité par des pans de peinture aux saveurs d'un Miquel Mont, alors qu'un poisson, vidé par un bourreau placide, jouait une mise sous silence par effets de boucle vidéographique. Bref, on ne saurait revenir sur tout ce qui, souvent, a touché le jury par la justesse des regards et la force plastique de certaines propositions. Il faut toutefois souligner que ces qualités relevées représentent un pourcentage ténu de candidats (disons une quinzaine sur les 76 admissibles) et qu'il est donc essentiel que ces formes d'engagement puissent être des repères pour les candidats à venir.

La soutenance

Restituer l'analyse et les enjeux du projet

L'organisation de ce dernier chapitre de l'épreuve s'organise en deux temps : le candidat a dix minutes pour présenter son travail puis suit durant vingt minutes un échange entre ce dernier et les trois membres du jury. La soutenance est l'occasion de la mise en œuvre du regard du candidat sur son travail. Le temps imparti à la présentation orale de dix minutes est certes contraignant et doit être préparé, c'est-à-dire être clair et construit.

C'est le moment pour le candidat non seulement d'explicitier avec recul et mesure la triangulation sujet-projet-réalisation tout en y apportant des éléments théoriques et culturels extérieurs. Il s'agit à la fois d'un retour sur le sujet, le projet et la pratique et les relations qu'ils entretiennent. Si de trop longues analyses du sujet ont quelquefois pénalisé les candidats qui ont eu du mal ensuite à poser un regard distancié sur leur pratique, il apparaît que les bonnes soutenances ont su utiliser, en les tissant de manière personnelle, les liens tendus au préalable entre le sujet et leur proposition sans opter forcément pour une présentation où les documents auraient été présentés de prime abord, puis suivis de leurs choix d'appropriation. Encore une fois, les éléments apportés durant la soutenance ont su approfondir et déplacer les points retenus au moment du projet et de la pratique sans redite ni lourdeur, sans emphase ni artificialité mais au contraire avec l'intelligence d'apports théoriques à propos. En aucun cas la pratique et ses enjeux plastiques et poétiques ne doivent laisser la place à un discours théorique plaqué, et de fait très discutable dans ses contenus, au regard de la production.

Faire lumière sur le parti pris

L'échange ne peut être riche que si le candidat répond de manière claire et relativement rapide à la question posée sans se déployer sur le terrain de l'anecdote ou du remplissage.

La soutenance est là pour donner un meilleur éclairage sur le positionnement du candidat et les objets présentés. Les questions du jury doivent pouvoir être nombreuses et variées et le candidat ne doit pas s'enfermer volontairement dans une pratique monologue qui souvent tourne sur elle-même jusqu'à devenir stérile. Au contraire la soutenance est pour le candidat le moment de l'ouverture, d'un déplacement de la pensée qui rend manifeste tous ses acquis et toutes ses compétences.

Cette épreuve, qui est l'occasion d'un regard nouveau apporté par le candidat, doit se faire dans le calme. A la fois dans la réflexion et la remise en question, le candidat doit être réactif montrant par la qualité de ses réponses, ses qualités de futur enseignant. La maîtrise du vocabulaire, la justesse des éléments apportés et la conviction ont été à chaque fois une nouvelle pierre apportée à l'édifice de la pratique. La soutenance ne relève en aucun cas de la théâtralité mais bien au contraire, elle est l'occasion pour le candidat de justifier la singularité des liens proposés entre sujet et réalisation, étayer et approfondir les références avancées, rendre plus solide le parti pris annoncé et l'ancre dans le champ artistique contemporain.

Les questions ouvertes du jury ne sont là que pour rendre manifestes certains des aspects qui n'ont pas été abordés par le candidat ou qui sont souvent restés en germe afin que cette soutenance soit, au delà d'une simple «épreuve», un moment d'approfondissement. Pour le candidat, cette rencontre l'autorise à porter un « nouveau » regard sur ce qu'il a produit, un regard distancié afin que les enjeux supposés de la pratique soient tous révélés du plus simple au plus complexe.

La rigueur de l'énoncé, la justesse d'un propos enthousiaste et convaincu qui sait être réactif et pertinent tout en se construisant en écho avec les questionnements artistiques d'aujourd'hui, sont la promesse du futur engagement attendu d'un agrégé.

ADMISSION

ÉPREUVE DE LEÇON

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

Membres du jury

Sylvie BOUCHÉ, Marie-Pierre CHANVILLARD, Ronan DESCOTTES, Laurence ESPINASSY, Françoise GAIDET, Dominique GUILBERY, Sarah LALLEMAND, Anne PETREQUIN, Nicole VITRÉ

Rapport de jury

Établi par Marie-Pierre Chanvillard et Françoise Gaidet

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.

Epreuve en deux parties, coefficient 3

L'épreuve se déroule en deux parties, la première partie compte pour 15 points, la seconde pour 5 points. 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 institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels. La leçon est suivie d'un entretien avec le jury.

Durée de la préparation : 4 heures

Durée de l'épreuve : 1 heure 15 maximum

Leçon : 30 mn maximum, suivie d'un entretien de 45 minutes environ comportant lui-même deux sous-parties. La première de 25 minutes environ prolonge le sujet de la leçon. La seconde (environ 20 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 de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier.

Nous renvoyons les candidats à la lecture des précédents rapports de jury afin de bien saisir l'esprit de cette épreuve qui se situe dans une certaine continuité. Nous serons amenées à rappeler ce qui a été précédemment énoncé par nos collègues en nous inscrivant dans l'actualité de la session 2013.

Les enjeux de l'épreuve et ses modalités

Epreuve phare dans le concours exigeant qu'est l'agrégation d'arts plastiques, la leçon vise à distinguer de futurs professeurs à un niveau d'excellence. C'est une épreuve complexe et ambitieuse mais qui souvent s'enrichit de la rencontre entre le candidat et le jury lors de l'entretien.

Reprenant les remarques formulées par nos collègues dans les précédents rapports nous précisons ce qui est attendu pour la réussite de cette épreuve :

a) - Un solide bagage de connaissances théoriques et pratiques dans le domaine des arts plastiques et de l'histoire des arts : le professeur d'arts plastiques articule dans ses cours la pratique et la théorie qui se nourrissent l'une de l'autre.

b) - Une culture générale indispensable, ouverture à d'autres formes artistiques et à d'autres domaines qui peuvent se croiser avec l'art : philosophie, psychologie, sociologie, poésie, technologie, informatique, sciences, littérature, histoire etc...

c) - Des connaissances en sciences de l'éducation, en didactique et notamment ce qui concerne la didactique des arts plastiques, son évolution.

d) - La maîtrise des contenus des programmes de lycée (et même de collège), une approche réaliste des contextes d'enseignement en lycée, et des possibilités de partenariats artistiques et culturels.

e) - Des capacités à communiquer, à se questionner, à argumenter, à reformuler mais aussi à témoigner d'une certaine ouverture d'esprit à l'oral face au jury.

Nous avons fait le choix de séparer et de détailler les différentes phases de l'épreuve de leçon. Dans la réalité de l'épreuve il va de soi que tout est lié et articulé afin d'établir une cohérence de la pensée

telle qu'elle est requise pour un futur enseignant.

La prestation du candidat est évaluée selon les critères suivants, retenus par l'ensemble du jury :

Partie leçon : /15

1. Analyse des documents et problématisation du dossier : / 6
2. Transposition pédagogique et didactique : / 5
3. Qualité de l'entretien avec le jury : / 4

Partie responsabilité et éthique de l'enseignant : /5

L'épreuve de leçon, qui comporte donc deux notes est affectée du coefficient 3.

Cette année de nouveau le jury a utilisé toute l'amplitude possible des notes pour évaluer, reflétant ainsi une réelle diversité des prestations. Dans l'ensemble les candidats ont fait montre d'un certain sérieux dans leur préparation à cette épreuve. Les résultats les plus faibles sont ceux de candidats dont les connaissances étaient superficielles ou lacunaires, qui n'ont pas su dégager de problématiques, ni construire de séquence ayant une dimension pédagogique, et dont le sens de la responsabilité propre à un enseignant a fait défaut.

Quelques indicateurs chiffrés concernant l'épreuve de la session 2013 :

Partie leçon stricto sensu: note la plus haute : 14/15 ; note la plus basse : 01/15 ; moyenne : 06,49/17 ; médiane (note de rang 38) : 06/15 ; moyenne des admis : 08,80/15

Partie portant sur la responsabilité et l'éthique : note la plus haute : 5/5 ; note la plus basse : 01/5 ; moyenne : 2,43 ; médiane (note de rang 38) : 2 ; moyenne des admis : 3,17

Total de l'épreuve de Leçon au sens large : note la plus haute : 19/20 ; note la plus basse : 02/20 ; moyenne : 09,02/20 ; médiane (note de rang 38) : 09/20 ; moyenne des admis : 11,97/20

I. ANALYSE DU DOSSIER

Le dossier se compose de plusieurs documents iconiques (la plupart du temps 3, plus rarement 4) dont un appartient généralement à la période antérieure au vingtième siècle; ces documents sont assortis d'un objet de questionnement énoncé en termes généraux : « *la ressemblance* », « *le socle* », « *le parcours dans l'Art* », « *la narration* », « *l'animalité* »...

Le dossier est de fait toujours libellé de la même manière : « *A 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.../ les relations entre.../la notion de...dans l'art)* »

L'attente est très claire et bon nombre de candidats s'en sont saisi de manière fort pertinente en menant une analyse à la fois fine et rigoureuse des documents et de la notion elle-même tout en ouvrant leur propos à d'autres références comme l'intitulé les y invite.

L'analyse du sujet :

Rappelons que l'analyse comporte plusieurs niveaux de questionnement qui concourent tous à la saisie et au déploiement de la proposition que constitue le sujet.

Certains candidats ont analysé les différentes dimensions du sujet et ont su tisser des liens, tirer des fils, créer des faisceaux de relations pour proposer des questionnements pertinents. Leur approche, leurs hésitations, la richesse de leurs réflexions ont été tangibles pendant leur présentation, témoignant d'une sensibilité authentique, de réelles connaissances et d'une capacité à faire des choix dans le champ des possibles qui leur était offert.

Force est cependant de constater que, pour d'autres, la phase d'analyse du sujet a fait défaut ou a manqué d'une mise en perspective ; de ce fait la notion qui aurait mérité le déploiement d'approches réflexives dans les champs sémantiques, esthétiques, artistiques et plastiques a été simplement énoncée, voire illustrée sans être véritablement questionnée.

Il apparaît que le champ esthétique est trop souvent négligé dans l'approche des candidats alors que cette dimension est propre à enrichir considérablement le propos et suggérer, parfois, des questionnements fondamentaux capables de structurer l'analyse et de lui conférer une densité, une

richesse dont pourra se nourrir la séquence pédagogique à venir.

Aborder ainsi la question de la ressemblance sans faire état des questionnements sous-jacents, sans situer cette question dans une histoire longue et toujours réactualisée de la pensée esthétique, sans même mentionner le terme de *mimésis*, a ainsi amené un candidat à une proposition littérale où les élèves devaient produire des images ressemblantes sans qu'aucune des questions qui avait vocation à être soulevée ne l'ait été.

De même la question de la lumière, traitée à un niveau littéral a amené le candidat, aux termes d'une analyse superficielle ne prenant pas en compte cette notion dans toute sa richesse métaphorique et ses dimensions variées, (voire à ne jamais évoquer la couleur pour un autre candidat), à faire effectuer à des élèves de première des manipulations de sources lumineuses sans que l'on puisse à aucun moment identifier ce qui allait être objet de questionnements et d'apprentissages.

Les sujets proposés par le jury sont larges, ouverts, et présentent aux candidats l'opportunité de faire la démonstration d'une culture et d'une approche conceptuelle riche et sensible, d'autant qu'ils sont aussi plasticiens ; l'analyse qui en sera proposée se doit d'être à la hauteur de ce potentiel.

Le jury rappelle, comme les années antérieures, que la seule analyse des documents menée indépendamment de la question posée, voire même l'analyse de chaque document menée indépendamment des autres, ne suffit pas à appréhender la notion dans toute sa richesse et sa complexité. Chaque document constitue une manière de mettre en jeu la question. La confrontation transversale des documents entre eux peut aboutir à la mise en évidence d'acceptions différentes, voire contradictoires de la notion centrale ; il appartient de ce fait au candidat de mener une analyse suffisamment fine et ouverte pour mesurer et évoquer ces différentes acceptions, d'enrichir la réflexion en convoquant des références qui sont autant de manière d'approcher et de cerner la notion proposée.

Nous rappelons donc que les trois documents, en eux-mêmes, ne suffisent pas à couvrir la totalité des enjeux des sujets et qu'il est nécessaire de l'ouvrir à d'autres aspects suggérés par la question. Nous conseillons donc, comme les années précédentes, de ne pas s'en tenir stricto sensu aux documents sélectionnés par le jury et de prendre réellement en compte la demande telle que contenue dans le libellé du sujet : « *A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument....* ».

Ainsi, à titre d'exemple, arrêtons-nous sur l'un des sujets proposés cette année : « *la question du parcours dans l'Art* ». Les trois œuvres (Patinir, Delacroix, Kentridge) montraient principalement des représentations. Il aurait été pertinent d'envisager aussi le parcours réel du spectateur en convoquant d'autres œuvres, afin d'élargir les problématiques possibles, tout en resserrant en fin d'analyse la question autour du parcours personnel de l'artiste comme le suggérait le dossier.

Il est donc toujours important d'indiquer que c'est dans cette volonté de confrontation exigeante entre la notion et les documents proposés, enrichis de références choisies par le candidat, que vont émerger des réflexions fécondes. Celles-ci ont vocation à irriguer le projet pédagogique dans la phase du travail de conception d'une séquence d'enseignement.

L'analyse des documents :

Les documents proposés (iconiques et parfois textuels) sont tous assortis d'une légende qui doit nécessairement être prise en compte à titre d'information. La date, les matériaux, la taille, la technique, le titre de l'œuvre sont des éléments incontournables dès lors qu'on doit analyser une œuvre que l'on ne connaît pas forcément, et dont la prise en compte permet d'éviter des interprétations hasardeuses.

Si certains candidats ont fait preuve d'une méthode solide dans l'analyse des documents, le jury a cependant déploré certaines faiblesses. Nous évoquerons ici les écueils réhivitoires que les candidats prendront garde d'éviter :

- S'agissant d'un concours de recrutement de haut niveau de professeurs d'arts plastiques, il est étonnant de devoir rappeler que l'analyse plastique en constitue un élément incontournable. Le jury déplore ainsi de nombreuses approximations, voire des erreurs flagrantes dans ce qui constitue le vocabulaire propre aux arts plastiques.
- Il est tout aussi surprenant de constater que pour certains candidats, la seule description des œuvres tient lieu d'analyse.
- De plus, encore trop de candidats, négligeant la part de l'analyse plastique, glissent très

vite dans l'interprétation plus ou moins personnelle, parfois d'un lyrisme peu compatible avec une approche de spécialiste.

- Ces défauts laissent souvent apparaître des connaissances lacunaires, notamment au niveau du vocabulaire spécifique, ainsi qu'un manque de méthode dans la manière dont un plasticien donne à voir, à comprendre et à ressentir une œuvre d'art. Par exemple, une candidate travaillant sur *le sens de la couleur* n'a jamais abordé les aspects relatifs à l'acte pictural ni n'a pu exprimer une notion permettant de décrire la couleur d'une peinture (opérations de base comme le dégradé, la saturation, les contrastes de complémentaires, etc.).

- Il importe de prendre conscience que le but de la leçon ne consiste pas à abreuver le jury de références ou de connaissances théoriques, mais de les choisir à propos, de les cerner avec cohérence en fonction de la question, de les exploiter afin d'en faire émerger des objets d'études pour les élèves. Un candidat, par exemple, a répondu de façon systématique aux questions du jury en convoquant des œuvres et des artistes dans une sorte d'énumération sans intention. Or un futur enseignant doit être capable d'opérer des choix, de sélectionner parmi les références possibles celles qui feront sens pour les élèves.

Les candidats brillants, ont su amener, dès l'analyse, une culture raisonnée et précise, construite et approfondie. Certains ont proposé des références cinématographiques, littéraires, musicales qu'ils ont pu croiser à propos.

Nous indiquons qu'il est toujours appréciable de percevoir une dimension sensible dans l'analyse des documents, de voir les candidats s'engager dans la découverte d'une œuvre et réagir en véritables plasticiens, tissant ainsi des ponts entre les différentes épreuves du concours, notamment avec celles de pratique.

La formulation de questions et de pistes de réflexion :

Dans le cadre spécifique de l'épreuve de leçon au concours de l'agrégation externe d'arts plastiques, l'analyse, les notions mises en œuvre et les références sollicitées concourent à l'énonciation de problématiques artistiques qui sont des pistes potentielles pour introduire la seconde phase, celle de la proposition d'une séquence de cours.

On a noté parfois des analyses très longues au regard du temps imparti à l'exposé (30') ceci réduisant considérablement la présentation de la séquence parfois ramenée à 5'.

Le jury a systématiquement averti les candidats, 5 minutes avant la fin de leur présentation, du temps dont ils disposaient encore.

Le candidat doit donc instaurer un réel équilibre lors de sa prestation orale entre le temps qu'il va consacrer à l'analyse du dossier et celui qui sera dévolu à la présentation d'une leçon destinée à des élèves de second cycle. Méconnaître ce nécessaire équilibre aboutit à privilégier l'analyse au détriment de la leçon ou inversement développer une leçon sans que les éléments d'analyse n'aient été suffisamment explorés.

Les prestations les plus remarquables ont été le fait de candidats ayant clairement réparti les deux phases attendues : une analyse riche et efficace suivie d'une proposition de séquence pédagogique structurée, bien déterminée dans ses objectifs et clairement référée aux programmes d'enseignement.

Concernant la première phase, les candidats brillants ont pointé au cours de leur analyse les diverses questions que leur suggérait le dossier ; ils ont non seulement évoqué ces questions mais les ont développées en les situant dans l'histoire de l'art ou en rapport avec les enjeux des pratiques contemporaines, souvent en termes esthétiques, artistiques, bien au-delà de la simple énonciation. Arrivés au terme de cette première partie d'analyse, ils ont su rappeler ces diverses problématiques, puis effectuer parmi celles-ci un choix qui devait les amener à en privilégier une qui ensuite allait être formulée en question de cours.

Il appartient en effet au candidat de faire le choix de l'une de ces questions dégagées par l'analyse menée précédemment et de la reformuler dans un cadre qui n'est plus strictement artistique mais qui devient pédagogique.

Les différentes phases décrites ici supposent de faire preuve de rigueur dans la préparation et d'user d'une méthodologie afin de structurer le contenu de la présentation. Certains candidats ont su parfaitement articuler ces différentes phases lors de leur prestation orale.

Le jury a néanmoins observé des problèmes récurrents de méthode.

- Cas fréquent de l'analyse ne débouchant pas vers des questions mais reprenant le sujet

du dossier sur un mode interrogatif

- Énonciation d'une avalanche de questions qui semblaient ne renvoyer à aucune pratique ni aucun questionnement artistique repérable
- Phase de la fin d'analyse escamotée – pas de question énoncée : le candidat passe directement au sujet qui sera donné aux élèves sans que le jury n'ait pu identifier sur quelle question allait porter l'élaboration pédagogique
- Glissement vers une question qui n'a pas été vraiment énoncée pendant l'analyse et qui fait irruption en fin de parcours sans que l'on sache ce qui en justifie l'apparition

Problématiser le dossier en fin d'analyse :

Une (ou plusieurs quand c'est possible) problématique(s) transversale(s) sont attendues en fin d'analyse. Elles ont été parfois complètement absentes. C'est pourtant sur ce fondement que va se construire la question d'enseignement qui va en découler et qui sera traitée au cours de la séquence proposée.

II. PROBLEMATISATION ET CHOIX D'UNE QUESTION, TRANSPOSITION DIDACTIQUE

La problématique est le passage obligé entre l'analyse du dossier et la construction de la séquence pédagogique. Nous rappelons qu'une problématique n'est pas une simple question qui n'attendrait qu'une seule réponse. Elle vise à engager des questionnements pluriels, à mettre en débat ces questions, à permettre l'émergence d'une réflexion et d'une pratique critiques.

Issue(s) de l'analyse du dossier la (ou les) problématique(s) posée(s) doivent nécessairement être transposées en une question d'enseignement, de fait articulée à des points précis du programme de lycée. Cette question sous-tend la situation pédagogique qui sera proposée par le candidat et lui donne son sens.

L'énonciation et l'explicitation de la problématique finalement choisie pour élaborer la situation pédagogique constituent un moment clé ; le candidat doit donc s'y arrêter et la formuler comme telle. Le jury a apprécié que certains l'inscrivent au tableau, marquant ainsi son rôle fondamental dans la construction de la séquence proposée.

Le jury a été étonné de voir, cette année encore, certains candidats faire l'économie de ce passage obligé dont l'importance est rappelée dans tous les rapports de jury, et passer directement d'une question artistique à l'énoncé d'une phrase incitative ou même d'une consigne pour les élèves.

Afin de transposer judicieusement ces questions issues de l'analyse du dossier il est donc indispensable que les candidats connaissent les contenus des programmes de lycée par niveau, pour les classes d'option de spécialité et d'option facultative ainsi que les programmes limitatifs : artistes et œuvres qui y sont associés. Pour cette session la plupart des candidats ont montré qu'ils connaissaient en partie ces programmes ainsi que ceux du collège. La transposition didactique, concept développé par Y.Chevallard, relève des processus qui permettent de passer des « savoirs savants » aux « savoirs enseignés ». Les programmes proposent de fait déjà des savoirs transposés et constituent en partie le cadre de référence pour construire les cours. Notons que ce cadre n'est aucunement rigide mais qu'il demande une lecture et une réflexion approfondies.

En vue d'une préparation efficace à cette épreuve, s'il paraît indispensable de s'entraîner à s'approprier de possibles questions liées aux œuvres, aux artistes, aux démarches, aux notions, aux concepts issus directement du champ de référence « scientifique » de la discipline, il est aussi souhaitable d'être capable de les articuler aux contenus des programmes. Rappelons que l'agrégation est un concours d'enseignement exigeant et que ce qui est évalué dans l'épreuve de leçon est la capacité du candidat à s'engager dans une maïeutique enseignante. La transposition est aussi le premier moment où les élèves apparaissent. C'est lorsque le candidat envisage la transposition didactique qu'il se doit d'appréhender la réalité des élèves et du terrain.

Le jury a apprécié que certains candidats manifestent à l'égard de l'élève un véritable intérêt, prenant ainsi en compte la dimension humaine du métier d'enseignant. Ainsi un candidat a adapté sa problématique de départ qui questionnait, à propos du portrait, la célébration du passage entre la vie et la mort. Par crainte de confronter les élèves à un sujet potentiellement perturbant, le candidat a orienté la séquence sur une question visant à glorifier un inconnu croisé quotidiennement, offrant aux élèves la possibilité d'une ouverture et d'une prise en compte de la possible dimension sociale et humaniste de l'art.

A l'inverse une problématique prometteuse ne débouche pas forcément sur un dispositif suffisamment questionnant, entraînant déperdition de sens ou d'intérêt pour les élèves. Par exemple à partir du dossier « les relations entre l'œuvre et la trace » un candidat propose la problématique artistique

suivante : « Comment les artistes se saisissent-ils de la trace comme outil pour pérenniser le témoignage d'un vécu ? ». De cette problématique il passe à « comment amener des élèves de second cycle à utiliser les potentialités plastiques de la trace pour rendre compte d'un moment de leur vie ? ». Mais finalement s'adressant à des élèves de terminale spécialité (en rapport avec la partie du programme concernant le chemin de l'œuvre) le candidat ramène l'ensemble de ce questionnement à la formule suivante : « Mon parcours jusqu'à mon établissement ». On peut ici parler de réelle déperdition.

La question d'enseignement choisie est au cœur de la séquence élaborée par le candidat et qu'il propose dans la seconde partie de son exposé.

Toutefois nous rappelons que, lors de l'entretien avec le jury, le candidat a tout loisir de détailler son dispositif, d'approfondir sa réflexion et d'éventuellement modifier ses choix en fonction des questions soulevées par le jury.

III. SEQUENCE PEDAGOGIQUE – SITUATION D'ENSEIGNEMENT

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'épreuve de leçon est un exercice complexe nécessitant une préparation rigoureuse, une solide culture générale et des connaissances actualisées, élargies à des domaines autres que l'artistique. Elle conduit à croiser logique et capacité d'invention, voire d'innovation, visant à construire une séquence d'enseignement d'arts plastiques potentiellement adaptée à un public de lycéens.

Il est recommandé de se documenter afin de bien saisir quels sont les enjeux d'un enseignement proposé au lycée par rapport à celui du collège, de connaître les possibles contextes d'enseignement, le nombre d'heures allouées à la discipline par exemple. Certains candidats ont eu du mal à adapter leur séquence aux attentes du niveau du lycée. Les questions artistiques proposées au collège entrent en relation avec celles proposées au lycée mais elles sont approfondies, retravaillées, re-questionnées par des élèves qui ont fait le choix de s'intéresser à l'art, d'acquérir et de consolider des connaissances théoriques et pratiques.

Pour cette partie qui se réfère davantage au métier enseignant, des connaissances sont de fait attendues au niveau didactique, essentiellement pour comprendre le sens de ce qui peut être envisagé pour des élèves dans un contexte d'enseignement. Le cours ne peut se réduire à une simple activité ou à des travaux pratiques qui n'auraient aucun enjeu éducatif.

La didactique des arts plastiques n'est pas arrêtée une fois pour toutes mais elle est basée sur certains principes dont quelques-uns sont aussi communs à d'autres disciplines. A ce propos nous renvoyons les candidats aux ouvrages et écrits cités dans la bibliographie qui reprend en partie les précédentes.

Le candidat se doit de créer une situation ouverte suffisamment riche pour que chaque élève puisse se questionner, explorer, tâtonner, chercher et s'engager dans une démarche artistique qui lui est propre. Que vont apprendre les élèves ? Il s'agit de déterminer un ou plusieurs objectifs d'enseignement, viser des compétences, des apprentissages, prévoir ce qui pourrait se faire jour, organiser le dispositif didactique et pédagogique dans un contexte donné, pour un nombre d'élèves indicatif. Afin de pouvoir mesurer ce que l'élève a appris ou qu'il puisse se situer dans une progressivité des apprentissages le candidat conçoit tout ce qui se rapporte à l'évaluation, qu'elle soit formative ou éventuellement sommative.

Il est donc recommandé une fois de plus de faire preuve de méthode pour construire cette séquence qui s'inscrit dans un cadre institutionnel.

En arts plastiques le professeur amène l'élève à se questionner, à expérimenter, à se documenter par des croquis, des recherches plastiques. Aussi la conception de la situation est-elle fondamentale car elle crée les conditions de l'apparition de la démarche artistique de l'élève.

Dans le cadre de cette épreuve la question d'enseignement est transposée, reformulée à partir des problématiques dégagées du dossier et doit rester le fil conducteur de la séquence. Nombre de candidats ont perdu en cours de route la pertinence de leurs questionnements ou en ont réduit les potentialités d'ouverture par des recours à des formules peu ambitieuses comme « une tache prend forme » (sur un format demi-raisin) où il est demandé aux élèves de « faire apparaître de nouvelles formes » à partir d'une série de taches d'encre.

La spécificité des arts plastiques, discipline praxique, permet à l'enseignant de jouer sur de nombreux paramètres. La demande du professeur doit être clairement formulée. Ce peut être une phrase ou une question, accompagnée (ou non) d'une citation, d'un écrit d'artiste, d'une œuvre ou d'un fragment d'œuvre, d'un matériau, d'un son, une pratique exploratoire, qui va servir de déclencheur au

questionnement de l'élève et l'engager dans un projet artistique qui lui sera propre. Au lycée davantage qu'au collège les élèves sont investis dans un processus de création personnelle du fait d'un découpage dans le temps moins contraint.

La phase de pratique est centrale dans l'enseignement des arts plastiques et on doit pouvoir y percevoir les élèves au travail. Le candidat peut prévoir ce qui va se construire pendant le temps de pratique en ayant déterminé les conditions matérielles et spatiales de cette pratique, les systèmes et les outils d'évaluation envisagés, éventuellement le suivi du travail sous forme d'un carnet de recherche ou d'un portfolio numérique dont chaque élève pourrait disposer.

Le candidat devrait être capable d'établir une différence entre une situation de type exercice et une situation qui suscite un questionnement ouvert afin de pouvoir argumenter et donner un sens aux choix qu'il effectue.

La partie consacrée à la verbalisation clôt la plupart des cours proposés. Toute forme d'oral ne relève pas de ce qui est appelé verbalisation, mais les candidats ont souvent signalé avec justesse la fonction réflexive de la verbalisation dans l'évaluation ou l'auto-évaluation. Elle permet à chaque élève d'explicitier et de présenter sa pensée, sa démarche, d'utiliser un vocabulaire spécifique, de prendre du recul sur ce qui a été réalisé, elle est un temps de partage où chacun questionne sa propre pratique en comparaison avec celle des autres, s'ouvrant ainsi à la différence et à la connaissance.

Quant à l'évaluation, indispensable pour mesurer les acquisitions, les progrès, savoir se situer, le jury note une amélioration dans l'appréhension de ses enjeux qui semblent mieux cernés : les compétences travaillées, les différents critères mieux détaillés et plus finement abordés (l'autonomie, l'adéquation entre la réalisation plastique, le medium choisi et la question travaillée...).

Nous rappelons qu'une séquence est composée de plusieurs séances. Toutes les séances ne sont pas forcément organisées de la même façon, certains candidats ont proposé un temps de pratique exploratoire, un temps de collecte, la confrontation avec des œuvres lors d'une visite, précèdent un temps de pratique plus long.

La question du temps est ainsi à envisager de manière pragmatique. A défaut un candidat a proposé d'organiser sa séquence en 7 séances (de 3 h, soit 21 h de cours) à partir d'une simple consigne. Là encore il n'y a pas lieu d'indiquer une norme pour le temps proposé mais le découpage spécifique au lycée (en plages horaires de 3 h le plus souvent pour la partie pratique en option de spécialité) doit être interrogé en termes de contenus d'apprentissages progressifs, d'évaluation, de temps de recherche, d'apports de connaissances notamment par la présentation d'œuvres qui entrent en relation avec la question posée ou les projets potentiels des élèves.

Quels que soient les dispositifs présentés, ils doivent contribuer à donner du sens à l'enseignement proposé. Le candidat a tout loisir de faire des choix, d'innover ou de concevoir des situations personnalisées plutôt que de chercher à transposer des situations qu'il connaît (parfois) de cours de collège en lycée. Tout enseignant, et particulièrement d'arts plastiques, est amené à être un créateur.

S'il n'y a pas de situation idéale, il n'est pas non plus souhaitable que les candidats n'osent pas s'engager dans certaines pratiques pour des raisons d'économies budgétaires telles qu'ils ont pu les rencontrer lors de stages ou de visites. L'outil informatique, la photographie, la vidéo font partie des pratiques devenues courantes depuis de nombreuses années au lycée.

Partenariat culturel

Dans l'épreuve de leçon il est demandé aux candidats de réfléchir à l'éventuelle exploitation pédagogique d'un partenariat culturel, ce que la plupart ont fait avec pertinence en se référant à des lieux et des institutions qu'ils connaissent. Mais les activités envisagées lorsque les élèves sont au musée restent souvent banales et peu créatives, croquis et prises de notes « pour les occuper ». Là encore les candidats peuvent imaginer ce qui pourrait être retiré d'une confrontation avec la réalité des œuvres, ou se documenter auprès des services pédagogiques des musées qui élaborent des pistes pour explorer autrement l'approche des œuvres, souvent en relation avec les enseignants d'ailleurs. Plusieurs candidats ont aussi suggéré de recourir à des interventions d'artistes dans le cadre du dispositif des résidences d'artistes en milieu scolaire.

D'autre part il convient, dans cette question du partenariat culturel, de réfléchir à l'adéquation du choix du musée et des potentialités de la proposition. Si l'on peut exploiter d'autres formes muséales et patrimoniales que celles qui sont directement artistiques, l'exploitation pédagogique qui en est faite doit, elle, se situer dans le cadre d'un enseignement artistique.

Il en va de même pour les projets interdisciplinaires conçus dans un esprit d'enrichissement réciproque et dont certains candidats ont fait mention.

IV. QUESTIONNEMENT ÉTHIQUE ET DÉONTOLOGIQUE

Le cadre et les attentes de l'épreuve ont été définis par l'arrêté du 13 juillet 2010 et se sont appliqués en 2011 et 2012. Des changements sont à intervenir qui induiront de probables modifications dès l'année prochaine. Il appartient au Président du jury d'annoncer les changements à venir et aux futurs candidats de suivre l'actualité réglementaire qui fixe précisément les attentes et décrit les épreuves.

Nous ferons donc ici état de la manière dont cette partie de l'épreuve de la leçon a été mise en œuvre dans sa probable dernière année de fonctionnement.

Nous ajoutons également que même si des attentes en remplacent d'autres, le fond de compétences sur lesquelles porte cette épreuve restera globalement constant.

Lors de la seconde partie de l'entretien, à laquelle une quinzaine de minutes sont consacrées, le jury oriente ses questions vers des questions éthiques et responsables dans la continuité de la proposition du candidat.

Le caractère éthique et responsable engage le candidat dans un double degré de réflexion :

- Le domaine « éthique » renvoie à la prise en compte d'un certain nombre de valeurs fondatrices de l'École. Le candidat se doit donc de connaître ces grandes notions, d'en mesurer le sens et les implications dans des situations concrètes. Ces valeurs ont été fécondes au moment de la création de l'école publique, laïque et obligatoire et elles restent en permanence à reformuler, réactualiser et se réapproprier au fur et à mesure que la société évolue et que l'École se trouve impliquée dans son devenir.

- La « responsabilité » renvoie à la prise en compte du métier d'enseignant comme n'étant pas une activité de type libéral que chacun exercerait pour lui, dans un huis clos pédagogique avec ses élèves. Il est au cœur d'une Institution dont l'organisation complexe résulte de la mise en synergie de compétences multiples et d'enjeux de société. L'enseignant qui s'engage dans la profession se doit donc de connaître les rouages de l'Éducation Nationale, repérer les rôles de l'ensemble des partenaires qui auront comme mission, avec lui, de favoriser la réussite de tous et de chacun. Connaître les dispositifs qui peuvent être mis en œuvre, être capable de s'insérer dans une équipe transversale, solliciter des partenariats extérieurs au sein d'un projet collectif... tous ces aspects et bien d'autres encore sont autant de compétences à développer dont le candidat doit avoir une conscience claire. Il doit également interroger la dimension relationnelle qui est au cœur du métier d'enseignant ; l'enseignant va construire ces compétences au cours de son parcours professionnel et le candidat se doit, à défaut d'en détenir les clefs, d'entrevoir cela comme un vaste domaine à explorer et à s'approprier.

Pendant la phase orale d'entretien avec le jury, certains candidats se sont référés spontanément à cette double dimension en soulignant des questions que leur dispositif pouvait soulever, des risques dont il fallait protéger les élèves, des limites à ne pas franchir ou encore des aspects liés à leur propre responsabilité dans un contexte précis d'enseignement. Le jury a souvent remarqué une prudence excessive en se demandant si les élèves décrits étaient bien des élèves de lycée et non d'école élémentaire.

Pendant l'entretien, le jury a réintroduit la dimension éthique et responsable en l'actualisant par rapport à des situations effectives suggérées par les candidats, en demandant par exemple :

- Quelles étaient les démarches à envisager pour mener tel projet à bien ?
- A quel principe fondateur de l'Éducation nationale tel projet pouvait-il porter atteinte ?
- Quel serait le statut juridique de la production des élèves et des références proposées ?
- Comment leur responsabilité et celle d'un intervenant extérieur avaient vocation à se répartir ?
- Quel était le statut artistique et juridique des images ?
- Quelle pouvait être leur réaction face à une situation de blocage individuel ou collectif ... ?
- Qu'en est-il de la réception de certaines œuvres par un public adolescent ou post adolescent ?
- Comment prendre en compte la diversité des élèves pendant la pratique et notamment les élèves en situation de handicap ?
- Qu'est ce que le statut des élèves – majeurs ou mineurs – modifie dans la relation pédagogique et le cadre administratif ?
- Qu'en est-il du droit à l'image de soi-même et des autres dans un travail portant sur le

portrait ou l'autoportrait ?

C'est en effet par rapport à des situations effectives d'enseignement que l'on peut évoquer le questionnement éthique et responsable si l'on ne veut pas amener les candidats à énoncer des principes formels dépourvus de tout ancrage avec la réalité.

De ce fait la formulation des attentes a toujours été la suivante : « *Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?* » de manière à éviter une sorte de récitation d'un « *catéchisme républicain* »

Nous n'irons pas au-delà dans la description d'une épreuve dont il n'est pas exclu, encore une fois, qu'elle subisse encore des modifications. Les préparateurs et les candidats sont donc invités à s'informer et à guetter la parution de textes officiels.

Nous rappellerons cependant que les questionnements qu'elle avait comme objet de soulever resteront centraux et que les futurs enseignants auront toujours à prendre en compte une connaissance actualisée de l'Institution, de ses principes et des valeurs qui la fondent.

Ils auront toujours à interroger leur capacité à participer, au-delà de leur champ strictement disciplinaire, à l'éducation et la formation de futurs jeunes citoyens.

Ils interrogeront toujours leur manière de porter et de transmettre un certain nombre de valeurs au sein d'une institution structurée en amenant leurs élèves à se forger un esprit critique et élaborer leur projet personnel pour l' « après » scolarité de second cycle.

V. COMMUNIQUER ET DIALOGUER AVEC LE JURY

Les membres du jury rappellent aux candidats au début le cadre de l'épreuve et le temps dévolu aux deux moments de la leçon.

Ils adoptent une attitude de neutralité bienveillante, ne manifestent pas de réactions et se montrent encourageants et à l'écoute.

Le jury est très largement conscient du stress éprouvé par bon nombre de candidats et observe que, passées les premières minutes, celui –ci se dissipe permettant au candidat de retrouver une meilleure fluidité dans son exposé oral. Dans l'ensemble les candidats se sont montrés fort courtois, remerciant très souvent le jury en fin de leçon.

Pour cet oral le candidat dispose d'un tableau noir avec des craies, d'un paperboard avec des feutres, du ruban adhésif et de la pâte à fixer. Il n'y a pas de règles impératives quant à ce que devrait être l'attitude type d'un candidat, mais des pistes de réflexion méritent d'être explorées :

Posture du candidat, occupation de l'espace

Dans ce domaine on va de l'excès de rigidité (candidat semblant tétanisé), à des prestations où le candidat se déplace et adopte une attitude dynamique. Certains candidats, peu nombreux, sont restés assis pendant toute leur intervention dans un face à face parfois pesant avec le jury.

Enfin certains ont adopté des attitudes par trop décontractées peu adaptées aux circonstances : un candidat régulièrement assis sur le coin du bureau, se situant d'emblée vis à vis du jury dans un registre familial, voire même des candidats se rapprochant des membres du jury ou leur posant des questions personnelles.

Il paraît évident que la capacité du candidat à se situer de manière suffisamment réservée au moment de l'épreuve peut être perçue comme augurant de la maîtrise des justes distances à tenir entre l'enseignant et les élèves.

Il appartient au candidat futur enseignant de ne pas se tromper quant à son statut et quant aux risques liés à un excès de familiarité voire de démagogie.

Qualité de la prestation orale

Certains candidats ont fait la preuve d'une réelle capacité à communiquer oralement ce qui implique des compétences diverses :

- Développer une pensée construite en faisant des phrases claires, en recourant à un vocabulaire adapté
- Donner à son exposé le rythme de la pensée qui s'élabore, marquer des temps de réflexion, exprimer des doutes ou rendre compte des choix effectués
- Être capable de poser sa voix : ne pas la forcer et être audible : avoir trouvé son registre vocal et savoir la moduler, rendre compte par ses intonations de l'importance de certains points du discours, éviter le ton monocorde.

Le jury a apprécié certaines prestations orales où le candidat a su capter son intérêt et veiller à un rythme d'énonciation lui permettant de saisir toute la richesse et l'authenticité du propos.

Par contre, cette année encore et malgré les remarques des rapports précédents, le jury a « subi » les exposés de candidats accrochés à leurs notes, les lisant de bout en bout, à un rythme tel que l'inconfort était total et ne permettait pas au jury de prendre des notes dans des conditions d'écoute acceptables. De ce fait, et ne sachant pas si tous les enjeux de la proposition du candidat avaient été clairement saisis, le jury a dû inviter le candidat à reformuler pendant l'entretien bon nombre de ses réflexions, le faire revenir en arrière – ce qui a réduit d'autant ses possibilités d'ouvrir et d'enrichir son propos ...

Nous conseillons donc aux futurs candidats de préparer leur prestation en limitant au maximum le recours à la lecture de textes entièrement écrits, voire parfois littéraires. Nous rappelons que la spécificité d'un oral ne tient pas uniquement dans le fait que le candidat prend la parole. La dimension orale permet de structurer directement la pensée, instaure une relation de proximité entre le candidat et le jury et permet à celui-ci d'appréhender de manière plus immédiate la personnalité du candidat, sa réactivité, sa manière d'occuper l'espace et d'entrer en relation par le regard, l'attitude, par une certaine forme d'autorité et de conviction.

Relation avec le jury

Les relations entre les candidats et le jury ont été dans une grande majorité courtoises et les candidats pour la plupart se sont sentis mis en confiance par un jury dont l'objectif est de permettre à chacun de donner le meilleur de lui-même dans les circonstances particulières du concours.

Il a cependant été observé, dans quelques circonstances, des relations plus tendues et des candidats que les questions du jury semblaient agacer ; or les questions du jury ne sont en aucun cas des pièges. On peut comprendre sans difficulté le stress lié à l'épreuve, mais il faut néanmoins accepter le jeu de questions/réponses qui vise simplement à préciser des points qui le méritent, à développer des pistes évoquées au cours de l'exposé.

De ce fait, ce n'est pas au candidat qu'il appartient de déterminer la pertinence des questions et chacun doit avoir conscience du fait que les stratégies de contournement des questions (occupation du temps par une sorte de logorrhée, irritation manifeste lors du retour de la question que l'on croyait avoir évincée) sont à proscrire.

Utilisation du tableau capacité à communiquer

Le jury a constaté un usage très inégal des tableaux ; certains candidats ne s'en servant que comme surface destinée à la fixation des documents, d'autres n'y inscrivant que le sujet de la leçon et certains (beaucoup plus rares) lui assignant un rôle pédagogique repérable.

Un atout important de la pratique enseignante est lié à la présence de supports visuels qui renforcent et complètent les énonciations orales ; dans une salle de cours, le tableau constitue un objet commun d'observation sur lequel l'attention de tout un groupe peut se porter et que l'enseignant utilise pour faire figurer les éléments importants qu'il choisit de mettre en évidence ou qui peuvent être suggérés par les élèves.

Il semble donc qu'il y ait toute une réflexion à mener et une stratégie à élaborer autour du rôle que l'on souhaite faire jouer à ce support.

Des candidats ont parfaitement su s'emparer du potentiel de communication dont le tableau est porteur pour faire figurer les points les plus importants, mettre ceux-ci en tension, synthétiser et faire entrer en synergie les pistes que l'analyse leur permettait de proposer.

On est dès lors témoin de la manière dont la pensée se construit et du processus qu'elle emprunte pour s'approfondir et se structurer.

Le tableau va constituer un allié précieux pour le candidat qui pendant sa préparation a fait l'effort de synthétiser sa pensée ainsi qu'un repère fort intéressant pour le jury. Le tableau déplace le regard et constitue un support de réflexion commune. Il permet au candidat d'adopter une attitude plus dynamique et de créer une sorte de connivence avec le jury.

Il n'est bien sûr pas question de saturer le tableau d'écritures plus ou moins utiles (comportant parfois même des fautes d'orthographe ou des erreurs majeures dans les noms des artistes) mais bien, à l'aide de notes brèves et de schémas, de rendre compte des notions principales et des relations qui s'instaureront ensuite au cours de la séquence pédagogique ; celle-ci gagne alors en lisibilité et en clarté.

Les croquis peuvent également constituer une manière efficace de communiquer, d'autant que l'enseignant d'arts plastiques doit en maîtriser l'usage. On se montrera cependant attentif à deux points

précis suivants:

- Un bon croquis est celui qui permet de faire l'économie de longues explications ; un croquis purement illustratif qui n'est pas exploité dans le discours constitue une perte de temps,
- Le degré de maîtrise du croquis sera aussi un point d'observation du jury ; aussi mieux vaut pas de croquis qu'un croquis comportant des maladresses manifestes d'observation, de proportions ...

Gestion du temps

Une bonne gestion du temps suppose que le candidat ait mené une analyse rigoureuse posant les pistes de la séquence à venir et qu'il lui reste un temps suffisant pour exposer son projet de manière à rendre tangible, pour le jury, la réalité du travail qui va être engagé avec les élèves.

Parfois l'équilibre nécessaire de ces deux parties a été très préjudiciable au développement de la séquence pédagogique qui s'est de ce fait limitée à une intention sans contenu.

Force est donc de rappeler l'évidence en soulignant que le concours de l'agrégation est un concours d'excellence visant à recruter des enseignants et qu'un certain nombre de compétences sont attendues des candidats. En atteste la grille d'évaluation, puisqu'un tiers des points sont réservés à la transposition pédagogique et didactique (5 points sur 15).

Certaines analyses, même brillantes, n'ont donc pas permis aux candidats de développer leur projet pédagogique faute du temps nécessaire pour y parvenir et ce malgré les remarques du jury marquant quelques minutes avant la fin la crainte de voir une partie de l'épreuve sacrifiée à une analyse dépourvue de visée pédagogique.

Nous rendrons donc, cette année encore, les candidats attentifs à l'incontournable maîtrise du temps comme étant l'une des conditions de leur réussite.

Nous indiquons en abrégé quelques exemples de sujets tirés au sort cette année par les candidats : (introduits par la formulation rappelée dans ce rapport) – avec le nom des artistes dont une œuvre était utilisée comme document) :

Le quotidien (J. Vermeer – P. Tosani – G. Amer)

Le socle (Le Bernin – C. Brancusi – L. Favaretto)

L'animalité (Lascaux – W. Delvoye – M. Cattelan – K. Attia)

Art et jeu (G. de la Tour – coll. A. Breton, V. Brauner, O. Dominguez – J-M. Sanejouand)

Corps et machine (L. de Vinci – F. Picabia – Stelarc)

La tache (A. Cozens – H. Michaux – M. Moquet)

L'apesanteur (N. Coypel – E. Erwitte – Ph. Ramette)

La mesure (A. Dürer – M. Duchamp – D. Oppenheim)

L'art et le sport (G. Caillebotte – M. Cattelan – E. Levé)

Le moulage (A. Rodin – M. Duchamp – A. Gormley)

La trace (Michel-Ange – R. Felton – P. Convert)

Parcours dans l'art (J. Patenier – E. Delacroix – W. Kentridge)

Le peintre et son modèle (J. Vermeer – G. Courbet – D. Dawson)

Le sens de la couleur (P. Almodovar et R. Flores – Fra Angelico – J. Koons)

La lumière (F. Angelico – M. Ray – D. Flavin)

La temporalité (G. Metsu – M. Broodtheers – F. Alys)

L'art et le lieu (Le Corrège – N. Holt – Christo et Jeanne-Claude)
etc.

BIBLIOGRAPHIE POUR L'ÉPREUVE DE LA LEÇON

Textes officiels, programmes, ressources :

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

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.
- GUÉRIN, Michel, *La Peinture effarée. Rembrandt et l'autoportrait*, La Transparence, « Essais d'esthétique », 2011, repris (ed.augmentée) dans *Origine de la peinture*, Les Belles Lettres (coll. encre marine), 2013..
- 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.
- 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, POUVET, Roger [et al.], *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
- RYOUT, Denis, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

Education artistique, didactique des arts plastiques, didactique

- ARDOUIN, Isabelle, *L'Éducation artistique à l'école*, Issy-les-Moulineaux, ESF, « Pratiques et enjeux pédagogiques », 1997.
- BROUSSEAU Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1998.
- CHEVALLARD, Yves, *La transposition didactique*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1991.
- 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 oeuvres 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.

Revues, articles, colloques

- 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.
- GAILLOT, Bernard-André, *L'approche par compétences*, conférence 2009, Iufm Canebière, Marseille.
- 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*, Commun'actions, Rectorat de Paris, 1991.
- PÉLISSIER, Gilbert, *Entrevue avec Gilbert Pellissier*. Académie de Nantes, entrevue.pdf, 2006.

D'autres articles et ressources en lien avec l'enseignement de la discipline sont en ligne sur les sites académiques d'arts plastiques.

Autour de l'éducation

- ARDOINO Jacques, *Les avatars de l'éducation : problématiques et notions en devenir*, Paris, PUF 2000
- 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.
- BOURDIEU Pierre, *Penser l'art à l'école*, Actes sud, 2001
- BRUNER Jérôme, *Cultures et modes de pensée. L'esprit humain dans ses œuvres*, Paris, Retz, 2000.
- 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.
- HATCHUEL Françoise, *Savoir, apprendre, transmettre : une approche psychanalytique du rapport au savoir*, La Découverte, 2005

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.

IMBERT Francis, *L'impossible métier de pédagogue*, ESF, 2000.

LAROSSA, Jorge, *Apprendre et être. Langage, littérature et expérience de formation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 1998.

MÉRIEU Philippe, *Apprendre... oui, mais comment ?*, Paris, ESF, 1987

PERETTI André de, *Pertinence en éducation*, tome 1 & 2, éd. ESF, Paris, 2001

POSTIC Marcel et DE KETELE Jean-Marie, *Observer les situations éducatives*, PUF, Paris, 1988.

POSTIC Marcel, *La relation éducative*, PUF, 2001.

PROST Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Seuil, 1990.

REY Bernard, *Les compétences transversales en question*, ESF, Paris, 1996.

RAYNAL Françoise et RIEUNIER Alain, *Pédagogie, dictionnaire des concepts-clés*, Paris, ESF, 2012.

VYGOTSKI, Lev Semenovitch, *Pensée et langage*. Paris: La Dispute, juin 2013

WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard 2004

ADMISSION
ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY
ARCHITECTURE

Membres du jury :
Francis DUPONT, Jean-Baptiste HÉMERY, Chantal SERIEX

Rapport sur l'épreuve
établi par Francis DUPONT

Rappel des modalités de l'épreuve

L'épreuve, qui dure trente minutes, se déroule de la manière suivante : 15 minutes d'exposé de la part du candidat, suivies de 15 minutes de questions posées par le jury qui vise à la fois à expliciter et approfondir l'exposé oral préliminaire.

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. Il découvre, sous forme de document pdf projeté devant lui, plusieurs références architecturales réunies autour d'une thématique censée orienter la réflexion du candidat.

Les sujets proposés aux candidats se présentent sous forme d'un ensemble de visuels portant en général sur 3 à 5 réalisations architecturales. Les documents, qui apparaissent simultanément, peuvent être de différentes natures possibles : géométral (plan, élévation, coupe), esquisse, vue perspective, photo de maquette, modélisation, plus généralement photographie extérieure ou intérieure. Il est à noter que ces images ne sont pas légendées (le nom du bâtiment, celui de l'architecte, le lieu et l'année de réalisation n'apparaissent pas).

Après une ou deux minutes de réflexion, le candidat commence son exposé. Il convient d'insister sur le fait que ces documents ne sont qu'un point d'appui à l'élaboration d'un discours analytique. La nature de l'épreuve ne consiste pas uniquement en une analyse d'images, mais réside avant tout dans la conduite d'une réflexion à partir d'une problématique architecturale qui sera dégagée de la confrontation des documents.

Le candidat dispose de quinze minutes pour faire son exposé, au bout desquelles des questions sont posées par le jury pour préciser l'analyse ou élargir certains points de vue. Notons que ce dernier peut intervenir au bout de dix minutes, si besoin est, pour réorienter la problématique.

Le candidat peut accompagner son exposé de représentations graphiques sous forme de schémas ou de croquis rapides mais clairs à travers lesquels on jugera son sens de l'échelle, sa capacité à montrer et à synthétiser des problématiques spatiales par le biais d'élévations et de coupes ou de croquis perspectifs utilisés à bon escient.

Les capacités attendues chez le candidat

Les critères qui permettent l'évaluation du candidat reposent sur un ensemble de capacités:

- d'analyse, de réflexion
- méthodologiques
- à mobiliser à bon escient ses connaissances culturelles
- à communiquer ses idées tant à l'oral (qualité de son élocution), qu'au tableau sous forme de croquis éloquents.

Conseils méthodologiques en vue de la préparation à l'oral

L'approche

Plongé rapidement dans une épreuve sans préparation, dans un exposé oral d'une quinzaine de minutes seulement, le candidat doit réagir, s'adapter très vite. Ce qui nécessite de prendre possession de l'ensemble des documents, de définir le champ de la thématique, les concepts et notions qui s'y rattachent.

En lien étroit avec les documents, il faut ensuite engager une réflexion, proposer une problématique claire et opérante, dégager les enjeux que celle-ci soulève. La difficulté des candidats à faire émerger une problématique forte face à la juxtaposition des documents est à noter.

L'analyse

Le candidat doit être capable ensuite d'analyser les documents sous l'angle de la problématique.

Ceci nécessite une prise de recul. Dans de trop nombreuses prestations, effectuées trop « à plat », les analyses relèvent davantage de la description, de la simple dénotation des documents iconiques, d'une succession, pas toujours hiérarchisée, de constats séparés. Il s'agit alors d'un simple passage en revue qui tourne court rapidement, dans lequel le candidat se réfugie et s'essouffle très vite, se répète.

L'analyse architecturale doit s'appuyer sur les différents visuels de la référence proposée, trouver plusieurs angles d'attaque, passer de l'un à l'autre pour en tirer des informations. L'analyse, sensible et perceptive, doit pouvoir articuler, selon le cas, volume/espace ; structure/enveloppe ; typologie/programme ; architecture/contexte, etc. Pour l'enrichir, il peut être question d'aborder, selon le cas, les questions d'échelle, d'implantation des masses bâties, du jeu de volumes, des matériaux mis en œuvre, de la lumière, etc. Dans sa préparation, le candidat doit au préalable « apprendre à voir l'architecture » (titre d'un ouvrage célèbre de Bruno Zévi mentionné dans la bibliographie). L'objet architectural nécessite, en effet, une approche, des outils d'analyse spécifiques.

Rappelons que le corpus de ces documents ne constitue qu'un point d'appui à partir duquel va s'engager la réflexion qui va permettre l'ancrage rapide dans une problématique spécifique à l'Architecture. Certaines réalisations sont parfois choisies délibérément parmi des classiques incontournables de l'histoire de l'architecture. Ne pas les reconnaître peut constituer une lacune importante. Ainsi, on a pu observer, non sans une certaine consternation, que des candidats n'ont pas su identifier d'emblée l'Opéra Garnier à Paris ou encore la maison Schröder à Utrecht aux Pays Bas (1924) de Gerrit RIETVELD ! On n'exige pas cependant du candidat un savoir exhaustif et encyclopédique en histoire de l'architecture, mais, il est indispensable que la culture des candidats soit alimentée par les lectures d'ouvrages d'histoire de l'architecture (voir bibliographie) qui permet au moins de situer les œuvres dans leur contexte historique, politique, social, culturel.

À l'opposé, il arrive aussi que des documents soient des réalisations peu connues. Leur reconnaissance n'est donc vraiment pas une condition indispensable à l'analyse elle-même. Ceci peut être largement compensé par la pertinence de l'analyse dénotative et connotative des documents proposés où différents indices émergents peuvent être isolés, identifiés afin d'avancer des hypothèses, opérer quelques déductions. Celles-ci permettent toujours *in fine* de les replacer dans un contexte historique, un courant architectural plus large, une époque et de les relier à la problématique. Bien mené, cet exercice « à l'aveugle » peut conduire malgré tout à une prestation satisfaisante, voire même valorisante, car il révèle des capacités opérationnelles du candidat, tant au niveau de l'adaptation de la méthode d'analyse, la mobilisation d'une culture élargie. En revanche, reconnaître les références proposées, tout en étant un indice des connaissances culturelles du candidat, constitue bien évidemment un atout qui facilite grandement l'analyse, à condition que celle-ci reste équilibrée avec celles des autres documents.

Par ailleurs, confronté à un ensemble de références réunies par le sujet, le candidat doit tisser des liens à différents niveaux entre celles-ci pour en faire émerger du sens. On retrouve ce mouvement d'induction dans toutes les bonnes prestations.

Le discours

Le discours doit être placé à plusieurs niveaux pour pouvoir gagner en profondeur. Les dimensions urbaine, sociale, symbolique, économique et politique de l'architecture sont rarement exposées par les candidats. Les liens de l'architecture analysée avec le programme, la théorie architecturale, les intentions, les démarches conceptuelles des architectes doivent être également tissés. Le propos doit être construit comme une circulation entre ces différents niveaux. Il doit pouvoir être placé, selon le cas, dans l'espace de l'habiter, l'organisation de l'espace, l'usage, l'ergonomie, l'espace construit. On peut souhaiter que l'argumentaire soit davantage émaillé d'un vocabulaire architectural plus précis et plus savant.

L'utilisation d'autres références, la mobilisation des connaissances

Le candidat, au fil de son exposé, tout en continuant à s'appuyer sur les documents de départ, peut, s'il le souhaite, élargir son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles, en convoquant à bon escient par exemple d'autres bâtiments qui viendraient éclairer la problématique donnée. Il ne s'agit pas simplement de les citer, mais de montrer en quoi ils constituent d'autres modalités de la problématique en mettant en évidence dans cette réalisation une dimension particulière qui vient corroborer, contredire, étendre la problématique.

La culture générale des candidats en matière d'architecture souffre d'un manque de références sur les doctrines et les œuvres qui s'inscrivent dans celles-ci. Dans la préparation, la lecture de textes théoriques est déterminante pour nourrir le propos d'une dimension réflexive, pour saisir rapidement ce qui est en jeu dans une réalisation architecturale, pour évoquer la manière avec laquelle on peut la raccorder, l'opposer à certains courants d'idées.

La culture des candidats repose souvent sur la production de ces vingt dernières années et la tendance consiste à se réfugier dans l'analyse générale de ces œuvres délaissant partiellement les autres. Les références à une culture architecturale des siècles passés, voire à la Renaissance, à l'époque médiévale ou à l'Antiquité, sont peu convoquées et ne vont pas au-delà de la simple citation de quelques réalisations célèbres.

Nombreux sont les candidats auditionnés qui n'ont pas pu établir de ponts entre l'architecture et l'histoire de la peinture, de la sculpture ou des arts plastiques en général. Ainsi, pour la maison Schröder à Utrecht aux Pays Bas (1924) de Gerrit RIETVELD, ne pas pouvoir évoquer la théorie néo-platisciste de Piet Mondrian, les règles de son abstraction géométrique et leur extension à l'Architecture, peut s'avérer rédhibitoire pour un candidat à l'agrégation d'arts plastiques...

Il s'agit aussi, dans cette épreuve spécifique à un domaine, de tenir un propos enrichi d'une culture désenclavée de celui-ci. D'ailleurs, les thématiques architecturales sélectionnées pour le concours sont souvent choisies pour les recoupements que l'on peut opérer avec le champ des arts plastiques.

L'efficacité de la communication: joindre le croquis à la parole

Peu de candidats ont montré une aptitude réelle à se servir du dessin au tableau. À l'appui des explications, la faculté de schématiser les réalisations proposées ou d'autres références fait partie des qualités requises pour la prestation d'un futur enseignant.

La conclusion

En toute fin d'exposé, une conclusion permet de faire le bilan de l'analyse, de rassembler de manière synthétique les différents aspects de la problématique, de proposer une ouverture à celle-ci, d'entrer dans une approche plus critique (voir exemple détaillé).

L'entretien de 15 mn qui suit

Il prend l'allure d'un échange où le jury va demander au candidat d'approfondir, d'ouvrir la réflexion aux éventuels questionnements qui n'auraient pas pu être abordés dans le temps imparti de l'exposé. C'est une épreuve difficile en confrontation directe avec le jury. Elle permet au jury de jauger la profondeur des connaissances du candidat, de le tester sur sa capacité d'écoute, sur la manière avec laquelle il va préciser sa pensée, clarifier ponctuellement son exposé, rebondir.

Sujets proposés cette année :

« Rapport au sol »

- Ca d'Oro, Venise, Italie, 1421-1434, photographie, Marco d'AMADIO, Matteo RAVERNI, Giovanni BON Architectes
- Eglise Lalibela, Ethiopie, XII / XIII ème siècle photographie
- L'unité d'habitation de Marseille, France, 1952, photographie, LE CORBUSIER architecte
- Maison de verre, New Canaan, Connecticut États-Unis, 1949, Philip JOHSON architecte

- La maison sur la cascade, Pennsylvannie, États-Unis, 1936-1939, photographie, Franck Lloyd WRIGHT architecte
- Musée Paul Klee, Berne Suisse, 2005, photographie, Renzo PIANO architecte

« Déambuler »

- Mucem, musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille, France, 2013, photographie, Rudy RICCIOTTI architecte
- Abbaye Saint Pierre, le cloître, Moissac, VIIIème siècle, France, photographie
- L'unité d'habitation de Marseille, France, 1952, photographie, LE CORBUSIER architecte
- Rénovation du château, Ibiza, Espagne, 1991, photographie, Ilias TORRES architectes

« Répétition, unité ? »

- L'unité d'habitation de Marseille, France, 1952, photographie, LE CORBUSIER architecte
- Le couvent Sainte Marie de la Tourette, l'Arbresle, France, 1960, photographie, LE CORBUSIER architecte
- Palais du travail, Turin, Italie, 1960, photographie, LE CORBUSIER architecte
- Tour de bureaux Burgos, Porto, Portugal, 2006, photographie, SOUTO DE MOURA architecte
- Ile de Sporenburg, Amsterdam, Pays Bas, 1990, photographie, Plusieurs architectes

« L'utilisation de l'eau »

- Domaine Château Lacoste, Le Puy Sainte Réparate, France, 2011 Tadao ANDO architecte (Sculpture de Hiroshi SUGIMOTO « Infinity 2010 »)
- Plateforme en mer Baltique, Bains publics, Kastrup, Danemark, 2004, photographie, « WHITE ARCHITECTS » architectes
- Les thermes de Vals, Vals, Suisse, 1996, photographie, Peter ZUMTHOR architecte
- La maison sur la cascade, Pennsylvannie, États-Unis, 1936-1939, photographie, Franck Lloyd WRIGHT architecte

« L'expression des structures »

- Salle voûtée avec structure métallique, Planche 18 du douzième « Entretien sur l'architecture »
Maquette d'après cette planche (Musée d'Orsay), Paris, 1864
Eugène VIOLLET-LE-DUC architecte
- Eglise Notre-Dame du Raincy, Le Raincy, France, 1922-1923, plan, coupe, photographie, Auguste et Gustave PERRET architectes
- Gare d'Orient, Lisbonne Portugal, 1998, photographies, Santiago CALATRAVA VALLS architecte

« Architecture organique »

- Maison Herbert Jacobs 2 (« the solar hemicycle »), Madison, Wisconsin, États-Unis, 1944, dessin et photographie, Franck LLOYD WRIGHT architecte
- Maison escargot (première maison tout en plastique), salon des arts ménagers, Paris, 1956, dessins et photographie, Ionel SCHEIN, René-André COULON, Yves MAGNANT (Ing.) architectes
- Kunthaus Graz, Autriche, 2002-2003, dessin et photographies, UK Peter COOK, Colin FOURNIER architectes

« L'ornement en architecture »

- Opéra Garnier, Paris, France, 1857-1874, photographies, Charles GARNIER architecte,
- Immeuble d'habitation, 25 rue Franklin, Paris France, 1902-03, photographies, Auguste et Gustave PERRET architectes
- Bibliothèque municipale, Eberswalde, Allemagne, 1994-99, photographies, Jacques HERZOG et Pierre de MEURON architectes

« Le rapport au site »

- Maison Malator, Pembrokeshire Coast National Park, Druidston, Pays de Galles, 1998, photographies, Futures Systems architectes
- Centre culturel Jean-Marie Tjibaou, Nouméa, Nouvelle Calédonie, France, 1998, photographies, Renzo PIANO architecte,
- Mucem, musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille, France, 2013, photographie, Rudy RICCIOTTI architecte

« Façade, instabilité »

- La maison dansante, Prague, Tchécoslovaquie, 1995, photographies, Franck GEHRY, Vlado MILUNIC architectes
- Contemporary Jewish Museum, San Francisco Californie États-Unis, 2010, photographies, Daniel LIBESKIND architecte
- Casa da Musica, Porto, Portugal, 2005, élévation, photographies, Rem KOOLHAAS architecte

« Forme, plasticité »

- Pierres Vives, Montpellier, 2011, photographies, Zaha HADID architecte
- Expérience Music Project, Seattle, États-Unis, 2000, photographie, Franck GEHRY, architecte
- Bibliothèque du Rolex Learning Center, 2010, photographies, SANAA architectes
- Chapelle de l'Église des Frères, Prague, Tchécoslovaquie, plan, photographie, Cabinet Franek Architects
- Immeuble de bureaux, Osnabrück, Allemagne, 2012, photographies 3 DELUXE architectes

« Fluidité, lignes »

- Gare des Guillemins, Liège, Belgique, 2009, photographies, Santiago CALATRAVA architecte
- Lycée Georges Frêche, Montpellier, France, 2012, photographies, Massimiliano FUKSAS architecte
- « Parasol métropol » aménagement de la plaza de la Encarnacion, Séville, Espagne, 2007, axonométrie et photo, Jürgen MAYER H. architecte

« Composition »

- Maison Schröder, Utrecht, Pays Bas, 1924, élévation, photographie, Gerrit RIETVELD architecte
- Centre National Chorégraphique, Aix en Provence, France, 2006, photographie, Rudy RICCIOTTI architecte
- Musée Royal Ontario, États-Unis, 2007, photographie Daniel LIBESKIND architecte
- 71 logements dont 16 sociaux, bureaux et parking, Sète, France, 2011, photographie COBOC et FRANZEN architectes

Exemple détaillé : « L'expression des structures »

Approche, méthodologie

L'intitulé de la thématique reposait sur la notion fondamentale de structure qu'il fallait d'emblée éclairer: agencement, entre eux, des éléments constitutifs d'un ensemble construit, c'est-à-dire porteurs, qui fait de cet ensemble un tout cohérent et lui donne son aspect spécifique. Elle assure la stabilité, l'intégrité d'une construction. On la dissocie des éléments de garnissage qui ne jouent aucun rôle porteur. La notion de « structure », pouvait être opposée, apposée à « enveloppe » dans une dualité structure/enveloppe dont les documents en montraient des modalités variées délibérément

choisies à des époques très différentes.

Le terme d'expression se définit comme « action de rendre manifeste par toutes les possibilités du langage ce que l'on est, pense ou ressent ». En architecture, dans une analogie avec le langage parlé ou écrit, on avance l'idée d'un « langage architectural ». En ce sens, on utilise fréquemment les termes de « vocabulaire architectural », de « syntaxe formelle ». L'idée d'expression était constamment à expliciter, qualifier, au travers des différents documents proposés.

Méthodologiquement, il valait mieux procéder, en premier lieu, à une mise en écho des réalisations avec leur contexte de production, leur programme, le contexte urbain, les intentions manifestes des architectes et inévitablement mobiliser ses connaissances historiques, théoriques, mais aussi quelques connaissances de base sur le matériau lui-même, le vocabulaire structural. Plus finement, il fallait mettre en évidence le rôle des structures organisant l'espace par leur scansion, le rapport qu'elle induisait à la lumière, le rapport plein/vide et ses conséquences sur l'allègement de la masse bâtie, l'effet architectural recherché et sa symbolique.

Toutefois, avec le terme d'expression, abordé comme « résultat d'une activité artistique », on pouvait très bien aborder l'ensemble par le biais d'une approche plastique où le dessin des structures lui-même, leur rôle, la perception de celles-ci dans l'espace, ce qui s'en dégagait en terme de connotation, l'esthétique architecturale qui en découlait pouvaient s'enrichir d'autres angles d'attaque aptes à venir structurer le propos.

En terme de problématique possible : « comment l'architecture a-t-elle réussi à libérer le langage architectural au travers de l'idée de structure? ».

Développement à partir des analyses

La mise en perspective de l'intégration des structures métalliques dans le contexte historique du XIXe siècle à laquelle invitait le premier document (Salle voûtée avec structure métallique, Planche 18 du douzième « Entretien sur l'architecture » et la maquette d'après cette planche (Musée d'Orsay), Paris, 1864, de l'architecte théoricien Eugène VIOLLET-LE-DUC) devait préciser d'emblée qu'à l'époque, la seule monstration des structures métalliques dans l'architecture n'allait pas de soi. En effet, directement issu de l'industrialisation, les structures métalliques ont eu du mal à se faire accepter dans un contexte dominé par l'architecture en maçonnerie de l'École des Beaux-Arts et une esthétique marquée par l'*historicisme*. L'utilisation du fer souleva de vifs débats chez les architectes et fit même réagir le grand public.

La plupart des applications de la première moitié du XIXe siècle concernèrent les programmes utilitaires (serres, marché couverts, ouvrages d'art, halles couvrant les quais des gares, halles d'exposition universelles). Dans l'architecture publique, les structures métalliques furent très souvent masquées derrière les façades de pierre comme ce fut le cas dans l'architecture des gares au milieu du XIXe siècle.

Avec le dessin de cette salle voûtée (salle de concert), Viollet-Le-Duc essaie de démontrer que l'architecture de maçonnerie peut utiliser ponctuellement le fer, particulièrement adapté pour servir tantôt de soutien, tantôt nervurer un plafond, faciliter les descentes de charge, mettre en équilibre les poussées. Il s'agit ici de la résolution du problème de la voûte d'un vaste volume dont on doit supprimer les points d'appui intermédiaires et notamment les épais piliers en maçonnerie.

Eugène Labrousse, dans la salle de lecture de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (1838-51) avait opté pour un traitement ornemental très ajouré des arceaux, véritable dentelle métallique venant scander le plafond soutenu en partie centrale par des colonnes moulées à chapiteau richement décorées. C'est le traitement décoratif qui contribuait ainsi à l'intégration des structures métalliques, à leur acceptation.

Notons que le savoir-faire de Viollet-Le-Duc est issu de son travail de restaurateur du patrimoine. Il s'agit d'une approche essentiellement rationaliste, fonctionnaliste - dont il est un pionnier de ce courant - avec « l'idée d'une technique commandant les forces de l'Art ». P. Francastel, parle d'une « interprétation mécaniste de l'architecture gothique » (dans « Art et technique »).

Par conséquent, les structures de cette réalisation relèvent davantage de l'idée d'une traduction, d'interprétation du langage architectural issu de l'architecture gothique. Sans qu'il y ait recherche d'expression, Viollet-Le-Duc cherche à rendre apparente, clairement lisible le rôle architectonique des structures métalliques dans un vocabulaire de base : colonnes obliques, jeu de nervures, non sans une certaine démonstration de l'usage que l'on peut en faire. L'objectif était de faire accepter les moyens technologiques de son époque.

Autres références possibles à convoquer

- New National Gallery, Berlin, 1962-68, L. Mies Van der Rohe

Allusion à la structure classique du temple péripptère avec les points d'appui réduit des poteaux métalliques qui soutiennent un débord important de toiture, lequel est traité comme un puissant entablement.

- Le Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou (1971-77)

Appartenant à un courant, désigné sous le nom de High Tech (« haute technologie »), est issu de cette tradition qui remonte aux travaux des ingénieurs et constructeurs du XIXe siècle.

Il est dans la lignée de cette exaltation du monde machiniste. Cette réalisation est fondée sur l'idée que la structure du bâtiment, les circulations et les espaces techniques ont une valeur esthétique en eux-mêmes et que, à ce titre, ils doivent être montrés.

Avec l'église Notre-Dame du Raincy, 1922-1923, d'Auguste et Gustave PERRET nous sommes en présence d'une architecture religieuse intégralement en béton, si on excepte, comme une conséquence voulue de ce choix structurel, les vitraux qui s'insèrent dans les baies de l'enveloppe.

Jusqu'en 1920, la plupart des constructions en béton sont l'œuvre des ingénieurs. Elles étaient considérées comme l'œuvre des audacieux, des rationnels. « Entre 1910-1920, il (le béton) devint presque le signe d'une architecture nouvelle ». (S.Giedon). Des réticences vis-à-vis de l'aspect du béton, des formes simples que sa mise en œuvre suppose ont retardé ses applications dans l'architecture courante et bloqué les recherches esthétiques.

L'idée d'une architecture en béton armé allait par la suite se développer dans la construction de logements économiques. L'économie fut pour Notre-Dame du Raincy, au lendemain de la Première Guerre mondiale, une contrainte importante, quand on sait qu'elle fut construite en hommage aux poilus de la bataille de la Marne, financée et destinée à une paroisse pauvre en banlieue. D'où le parti-pris esthétique directement issu du coffrage du béton armé où le module de banche est encore lisible dans la mesure des travées. De même, la sveltesse des colonnes, leurs proportions confèrent l'idée de verticalité à toute la nef, non sans une certaine sécheresse dans l'expression. Ceci est aisément repérable dans la nudité de leur traitement puisqu'elles ont été dessinées sans embase ni chapiteau et dépourvues de détail au niveau de leur fût. En libérant les murs extérieurs de leur rôle porteur, le choix de ce type de structure permet d'animer l'espace par une abondante lumière prodiguée par les vitraux colorés à l'instar de la cathédrale gothique.

L'organisation tripartite que marque l'ossature en béton armé s'inspire du plan basilical. Ce qui évita à A.Perret d'opter pour une nef simple qui eût pu s'apparenter aux bâtiments industriels et notamment la construction d'entrepôts qui lui avait servi de modèle constructif expérimental.

A. Perret reste fidèle aux modèles de ses prédécesseurs. Il appartient donc par le classicisme de ses volumes au XIXe siècle. Hormis le choix du matériau, il n'y a pas véritablement d'innovation, de prise de risque dans l'expression. « Perret cherche à reproduire dans le béton armé les règles d'eurythmie de l'architecture classique française » (Ph. Dagen).

Autres références possibles à convoquer :

Le Corbusier allait en faire un matériau de prédilection et développer une esthétique propre. Mais déjà dans le dessin de structure dom'ino (1914), il y avait dans ce modèle, en puissance, l'archétype de ses constructions à venir avec le passage d'une ossature constructive à une structure spatiale.

Plus tard, Pier Luigi Nervi, ingénieur amoureux de l'architecture gothique, a exploré sans relâche toutes les possibilités expressives et structurelles du béton armé, et ne cessa pas de perfectionner son système de voûtes à nervures. Il a établi un lien étroit entre des techniques constructives dictées par une volonté d'économie et une expression formelle qui deviendra emblématique de l'Italie de l'après-guerre (exemple: la spectaculaire voûte du Palais des Expositions de Turin, couverture de 75 m de portée, réalisée à l'aide d'éléments préfabriqués, construite en 1948). « La relation entre l'esthétique et la technologie dans la construction a acquis une nouvelle richesse et une diversité avec l'introduction du béton armé » (Pier Luigi Nervi).

Lien intermédiaire entre les documents

On peut donc rapprocher les deux premières références proposées, car chacune de manière très démonstrative tente de faire accepter un nouveau matériau et faire la preuve à travers lui de nouvelles possibilités structurelles dans l'architecture publique. « Il (A. Perret) fit pour le béton ce que E. Labrousse avait fait pour le fer » S.Giedion.

Santiago CALATRAVA VALLS est à la fois architecte et ingénieur, mais aussi artiste. Sculpture et architecture dialoguent depuis longtemps en Architecture. Dans la Gare d'Orient de Lisbonne Portugal, 1998, les deux semblent se rapprocher : « J'essaie d'abattre les frontières entre l'architecture et la sculpture, d'entrevoir l'architecture comme un art ».

Calatrava exprime dans cette œuvre sa passion pour la nature, la lumière, la matière, le mouvement, la vitalité des formes qu'il dessine.

Cette gare a été commandée pour l'exposition de Lisbonne : une dimension de prestige s'y rattache. D'où cette quête de la monumentalité, de la verticalité qui s'en dégage qui est aussi le fruit d'un concept, de la recherche d'une expression singulière.

En effet, le processus de création des formes chez S. Calatrava réside dans leur dessin même. Il fait allusion métaphoriquement au modèle organique de l'arbre, à la vitalité de sa croissance, sans chercher à cacher la forêt au travers de leur répétition marquant et délimitant l'espace des quais dont les rangées affirment la linéarité de leur perspective. Ces structures tridimensionnelles semblent vouloir se libérer des contingences même de la matière, tant leur dessin issu également du calcul, de l'ingénierie, est abouti à travers l'affirmation des lignes épurées prenant leur essor dans un mouvement vertical. Ces structures, pour les besoins du programme, ont été conçues sans enveloppe périphérique, car elles répondent à la fonction de couvrement des quais des gares qui sont avant tout des lieux où l'on s'abrite, où l'on déambule. Soulignons le rôle de la lumière qui traverse les structures : elle anime la finesse de leurs rythmes, souligne les lignes et se cristallise dans la transparence des verrières.

Par la limpidité de son dessin, sa maîtrise de l'ingénierie de la construction, ses sources d'inspiration puisées dans la nature, S. Calatrava semble faire écho à l'idéal de Vitruve (architecte romain qui vécut au I siècle av. J.-C). Pour cet architecte dans son ouvrage *De architectura*, une structure devait présenter les trois qualités cardinales *de firmitas, utilitas, venustas* (solide-pérenne, utile-fonctionnelle, bien dessinée-belle). Il s'agit quelque part d'un équilibre parfait entre utilité, efficacité et beauté (que l'on appellera par la suite la conception classique de l'architecture). Par leur pureté, leur expression techniquement unique, la structure tend à devenir intemporelle, sorte d'assomption de l'idée de structure.

Bilan

Les deux premières réalisations s'inscrivent historiquement à des moments-charnières de l'évolution de l'architecture où, dans une phase d'expérimentation, un nouveau matériau structural tend à connaître des difficultés pour être accepté et surtout pour se déployer dans une phase de recherche de nouvelles solutions et déboucher dans une esthétique *sui generis*.

Le dernier exemple proposé apparaît dès lors comme un aboutissement du dessin et du calcul des structures, de la connaissance des possibilités d'un matériau. Libérée de toute entrave, leur conception apparaît comme une apothéose de l'expression qui laisse difficilement entrevoir l'évolution de ce type d'approche architecturale étroitement liée à l'évolution technologique.

Ouverture

Dans l'approche déconstructiviste, les formes, les structures sont pensées de façon expressive et découle de processus de conception non linéaires (*exemple: Verrière de toiture d'un cabinet avocat, Coop Himmelb(l)au. 1984. Vienne*).

Les nouvelles possibilités, offertes par l'informatique, le développement de la géométrie fractale, la théorie du chaos, détachent l'architecture des formes rectilignes et orthogonales du modernisme vers une idée de fragmentation, d'éclatement de la forme. Le travail des déconstructivistes s'opère ainsi autour d'une volonté de transgression systématique des codes architecturaux. Les apparences visuelles finales sont caractérisées par une imprédictibilité stimulante et un chaos contrôlé : structures complexes et désordonnées, poteaux de biais, murs penchés, sols inclinés... ces édifices qui semblent parfois désordonnées, chaotiques sont bien le résultat d'un travail pensé de la part des architectes. Ce processus de subversion, au-delà de toute idéologie ou folie de ses créateurs, démontre les multiples possibilités de combinaison du vocabulaire architectural trop souvent cristallisé dans l'architecture traditionnelle. Lorsque la structure n'a plus de forme rationnelle, ordonnée, le jeu avec son vocabulaire permet une autre expression de l'architecture, non sans une dislocation du langage architectural.

Observations du jury sur la qualité des prestations des candidats

Quelques statistiques objectives : douze candidats ont choisi l'option architecture. Leur prestation d'ensemble a connu une baisse très sensible avec une moyenne de 09,25.

Rappelons la succession des chiffres des années précédentes : 13,13 en 2012, 12,09 en 2011, 12,7 en 2010, 10,55 en 2009, 11, 67 en 2008 ; 10,67 en 2007. La moyenne se retrouve même un peu en dessous du niveau de la fourchette basse des moyennes de 09,8 en 2005 et 09,7 en 2004.

Cette année, sept candidats sur 12 ont obtenu des notes inférieures à 08 (dont trois 06, un 04). Quatre seulement ont obtenu la moyenne. Parmi ceux-ci, deux candidats ont obtenu 18/20 (meilleures notes données) avec des prestations remarquables à tout niveau. Notons que la moyenne des quatre admis au final n'est que de 10. Elle démontre que l'option architecture n'a pas été décisive pour l'obtention de l'agrégation cette année.

Il ne faudrait pas voir, à travers ce bilan chiffré, un quelconque excès de sévérité du jury. Les résultats attestent d'un manque flagrant de préparation sérieuse pour une proportion trop importante de candidats présentant ce concours exigeant qu'est l'agrégation.

Ces derniers montrèrent une mauvaise appréhension de la thématique qui leur était proposé, de ce qu'elle induisait, une réelle difficulté à définir avec précision les notions invoquées, à construire une problématique quand elle ne fut pas totalement éludée dès le départ. Plus grave encore, une inaptitude à analyser correctement et interpréter avec suffisamment de justesse les références, à tisser des liens entre elles notamment, à passer du particulier au général. Par ailleurs, ces prestations sont restées trop souvent prisonnières des documents où les références convoquées, souvent approximatives, voire inadaptées ou inexistantes, ne furent pas en mesure d'élargir la problématique et sans qu'il y ait eu un minimum d'essor de la réflexion.

Conseils pour se préparer à l'épreuve

Cette épreuve nécessite une solide culture architecturale, même si on ne demande pas au candidat d'être un spécialiste. Sa préparation ne doit pas résulter d'une culture de circonstance, préfabriquée durant une année de préparation, mais d'un réel intérêt pour l'architecture qui s'est développé au cours du temps, de lectures, de voyages, de visites. C'est un minimum d'expérience dans la durée qui permet de mieux s'imprégner des notions fondamentales de l'architecture, quelles que soient les périodes et leurs questionnements esthétiques, politiques et sociétaux.

La lecture de livres d'histoire de l'architecture, d'extraits de grands débats théoriques sont indispensables pour se constituer une culture d'ensemble. Par ailleurs, les écrits d'architectes, le visionnement de la série collection « Architectures » proposée par Richard COPANS et Stan NEUMANN (Arte Vidéos), 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 de première qualité à la connaissance de bâtiments emblématiques.

Les 3 dimensions de l'architecture font que toute véritable culture architecturale doit être également le fruit d'une expérience spatiale, sensorielle qui s'acquiert aussi en apprenant à lire, à ressentir, à vivre l'espace pour rendre tangibles les notions vues dans les ouvrages.

Bibliographie indicative

OUVRAGES

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.

CHOAY Françoise, L'urbanisme, Utopies et réalités, une anthologie, Seuil, Paris 1965.

RAGON Michel, Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes (3 tomes) (T1 : Idéologies et pionniers, 1800-1910 ; T2 : Naissance de la cité moderne, 1900-1940 ; T3 : De Brasilia au post-modernisme, 1940-1991), coll. Point Essais, Seuil, 1991.

MIGNOT Claude, L'Architecture au XIXe siècle, Fribourg, Office du Livre / Paris, Le Moniteur, 1983, 325 p.

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

CONRADS Ulrich, Programmes et manifestes de l'architecture du 20e 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 Manferdo, 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, 1ere trad. Franç.) 1968, Paris, Denoël-Gonthier, 1978.

GÖSSEL Peter, LEUTHAÜSER 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 20ème 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, 1e 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, Arte Vidéos.
La série « Faits d'architecture » éditée par le CNDP propose une visite guidée d'un bâtiment majeur,
effectuée par l'architecte lui-même.

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION

ARTS APPLIQUÉS

Membres du jury :

René RAGUEB, Michel VERHELST

Rapport sur l'épreuve

établi par Michel VERHELST

Peut-être n'est-ce pas par là qu'il faudrait commencer un rapport de jury de concours. Mais le jury tient d'abord à témoigner du grand plaisir qu'il a pris à cette épreuve et à accompagner les efforts des candidats, que ceux-ci aient été ou non couronnés de succès. Ce n'est pas là faire bon marché de l'appréhension bien normale des candidats et de leurs craintes. Mais, malgré les rigueurs de l'exercice et cette dimension « éprouvante » de l'épreuve, celle-ci, dans son souci d'interroger les formes, garde bien quelque chose d'enthousiasmant. Cette épreuve en effet, comme la plupart des autres épreuves de ce concours, nous place au cœur de cette tension constitutive de l'esthétique entre sensorialité et réflexion, entre l'esthétique comme forme et l'esthétique comme discours sur la forme. Ce concours difficile est un beau concours, où la parole, l'analyse, les explications sont ainsi affrontées à ce qui les excède et qu'elles permettent pourtant de mieux voir. Précisons d'emblée qu'il n'est pas question ici de jeu et d'assurance rhétoriques. Il y a parfois une aisance affichée qui manque de profondeur et se fait bavarde et complaisante (ce fut le cas pour une candidate). Et place est faite dans cette épreuve à la réserve, à l'hésitation, à la gêne d'une situation de concours, voire à la timidité (si elle n'est pas paralysante). Cette épreuve est donc 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. Le jury a eu le sentiment que cela commençait à être entendu et que les rapports précédents avaient été médités.

Les notes de cette session, où 12 candidats se sont présentés, marquent en effet un progrès dans la maîtrise de l'épreuve et, quoique modestement, dans les notes. Celles-ci sont allées de 05 à 16, quatre notes étant égales ou supérieures à 12 et six notes étant égales ou supérieures à 10. Mais la moyenne de 9,83, en progrès par rapport à l'an dernier (9,14), manifeste encore un ensemble assez terne pour une épreuve d'admission. Il y eut une seule très bonne prestation (16) et deux prestations solides, consistantes (14). L'ensemble a donc manqué de « feu », disons de vitalité questionneuse et de passion. Le jury, conscient de la difficulté de l'épreuve, est certes bienveillant. Mais trop de candidats ne réagissent pas à ses nombreuses « remises en pistes » et sollicitations, et répondent à partir, non de ce qui est à donner à voir, mais de bribes de souvenirs, de références mal dominées (R. Barthes, J. Kosuth...), « plaquées », ou d'expressions toutes faites. Or le candidat est jugé sur ce qu'il dit de ce qu'il voit et du problème qu'il construit à partir de ce qu'il voit. Il doit, et conformément à l'une de ses futures tâches d'enseignant, partager avec des mots l'expérience qu'il fait des documents proposés. Il ne s'agit pas d'une devinette ou d'une loterie : le candidat a bel et bien les éléments possibles d'une réflexion. Osons cette comparaison : de même que dans l'épreuve d'esthétique à l'écrit, il faut partir du texte et de la question posée, et de leurs termes précis, de même dans cette épreuve orale il faut partir de la manière la plus précise des formes proposées dans les documents. Evoquons, à titre de contre-exemple, cette candidate qui s'installe en tournant résolument le dos à l'image projetée, mais qui n'en délaisse pas moins le document photocopie pour un préambule qui semble appris par cœur, puis une prolifération de références (Barthes, Rancière... société de consommation, design de subversion, de contestation, design engagé), références devenues généralités, qui n'éclairent en rien ce qu'on voit et l'éventuel problème posé par ce qu'on voit. Cette candidate appellera cela « intellectualiser ». Rappelons que la conceptualité, en cela fidèle à son étymologie (cum-capere : prendre avec) comme à celle de la compréhension (cum-prehendere) consiste non à fuir le réel dans la pure abstraction, ce qui n'aboutit qu'à une conceptualité vide, mais à le « prendre », le « recueillir », et à « établir des liens » « entre » des faits (inter-ligare)

Bien sûr, dans ce rapport seront redites bien des choses déjà dites et répétées à l'envi dans les rapports précédents. Mais ces quelques réflexions, dûment reprises, et le rappel de quelques règles de base devraient permettre d'éviter de nombreux faux-pas. 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. Mais cette année encore, 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 de réalisations, même si, par les sujets proposés, les deux tiers d'entre elles, ne relèvent pas des arts plastiques. Mais l'analyse plastique n'est pas réservée aux arts plastiques. Est ainsi attendue 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 : d'une part l'utilité, la fonctionnalité, et d'autre part 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 en même temps d'une « forme d'intelligibilité » (*Aisthêsis*, p.9), comme si, par cette conjonction de la sensibilité et de l'intelligibilité, ce qui était senti faisait comprendre. Le jury de cette épreuve insiste donc sur l'importance de cette dimension proprement « esthétique » de l'épreuve, de cette « aisthêsis », dont il faut faire l'expérience dans l'épreuve même. L'importance ici du regard du plasticien est décisive, même sur ces réalisations d'arts appliqués qui ont également vocation à l'utilité et à l'efficacité.

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, tout cela qu'il ne faut surtout pas délaissier.

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.

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

Sofia Lagerkvist, Charlotte von der Lancken, Anna Lindgren, Katja Sävström

Collectif Front Design. Performance. 2005

Yves Saint Laurent

Robe Mondrian. 1964

Giorgio Ceretti, Pietro Derossi, Ricardo Rosso

Fauteuil « Pratone ». 1971

Joana Vasconcelos

« War Games ». 2011

Peter Gronquist

« Fashion Revolution with Designers Weapons ». 2008

Philippe Stark

Lampe de table « Gun ». 2005

Carsten Höller
Upside down Mushroom Room. MOMA. New-York. 2000
Shiro Kuramata
Fauteuil « Miss blanche » . 1989
Pierre Paulin
Fauteuil « Mushroom » . 1963
Matali Crasset
« Maison sylvestre » . 2010
Michael Rakowitz
« paraSITE » . 1997
Qeshua
Tente instantanée « 2 seconds » . 2005
Robert Morris
« Wall Hanging » . Feutre découpé 250 x 372 x 30 cm. 1969/ 1970
Henri de Montaut
1875. Illustration pour l'édition Hetzel de De la terre à la lune. Trajet direct en 97 heures et 20 minutes. Jules Verne
Gaetano Pesce
Fauteuil « Feltri » . 1987
Eadweard Muybridge
« Coup de pioche » . 1881
5.5 Designers
« Prothèses de chaises » . 2008
Bernard Moise
« Natures mortes industrielles » . 2013

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 (meuble 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 prosaïque et éloigné des arts plastiques - encore que la création par délégation et la sérialité, par exemple selon Sol Lewitt, avec ce que cela suppose de protocoles et de formulaires, ou bien la collaboration artistique dans l'histoire de la peinture puissent conduire à dépasser certaines oppositions trop tranchées. Aussi bien, les arts plastiques 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.

Le sujet est enfin déconcertant parce que les documents proposés se présentent d'abord comme muets sur eux-mêmes (sauf les quelques indications mentionnées plus haut) et sur leurs rapports éventuels, et que ces réalisations plastiques, ce « langage des formes », va justement demander la médiation des mots, d'une autre forme de langage pour échapper au vague de l'effusion et de l'intransmissible, pour préciser ce qui est senti, ressenti, et pour être communiqué. Il s'agit bien d'un concours de recrutement d'enseignants. Il faut dire pour mieux voir et mieux faire voir.

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. Les présentations restent parfois bien rapides (six ou sept 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. A nouveau, nous voudrions reprendre ici la formule de Fernand 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, fidèle en cela à l'injonction portée par Paul Valéry sur l'un des frontons du Palais de Chaillot, c'est-à-dire à l'entrée d'un lieu d'exposition

« Il dépend de celui qui passe

Que je sois tombe ou trésor.

Que je parle ou me taise, cela ne tient qu'à toi.

Ami, n'entre pas sans désir »

Cette épreuve retrouve ainsi toute la force de l'expérience dans le rapport à ce qui est esthétique : l'expérience dans sa dimension subie, « passive », de surprise ; mais aussi l'expérience dans sa dimension active d'une liberté sollicitée par des formes, tendue et mobilisée pour « délivrer » et faire « entendre » ce qui est à voir

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. Tout comme il faut se méfier des généralités sur la nature (« bienfaitrice, heureuse ; un modèle ; retour à la nature »), l'écologie et les économies d'énergie (« imiter la nature pour se protéger de Fukushima), la technique (« dangereuse » - ce qui ne laisse pas de surprendre en arts appliqués).

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, 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.

Esquissons quelques exemples, mais que l'absence ici des documents visuels laissera éminemment allusifs :

Gabriel Orozco

« *Citroën DS* ». 1993

Alain Bublex

« *4 Aerofiat* ». 2002

Alexis Dupuis

« *Incredibles vehicles* ». *Photomontage*. 2013-07-29

>> Possibilité de s'interroger sur ces trois véhicules du point de vue de l'esthétique et de la fonctionnalité

1/ ce qui reste d'une voiture qui conjugait esthétique et fonctionnalité quand cette dernière a disparu, et qu'il n'y a plus qu'à contempler les lignes, les formes

2/ ce qu'il y a quand n'est visée que la stricte fonctionnalité, et ce dans un futurisme bricolé (soufflerie à l'arrière...); mais cette absence de souci esthétique a encore un effet esthétique (de bande dessinée ?)

3/ quand l'utile devient le motif d'une fantaisie esthétique, « incroyable », et au-delà de toute utilité

Verner Panton

« *Phantasy Landscape* ». 1970

Patrick Jouin

« *Chaise C2* », de la série « *Solid* ». 2007

Edouard François

« *Tour végétale sur l'île de Nantes* ». *Livraison* 2014

>> Possibilité de s'interroger sur l'inspiration biologique ou végétale de certaines formes

1/ un jeu d'assises dans un intérieur, tout en formes organiques et mouvantes, comme l'intérieur d'un boyau, si bien que le sens du lieu en devient indistinct

2/ une chaise, dont l'apparence dérangement tient en un buissonnement de formes entremêlées et végétales; en réalité, un entrelacement de tiges, qui déjoue les courbes de l'esthétique végétale, si bien que la fonction est conservée

3/ un immeuble dont l'orthogonalité architecturale est déjouée par le végétal aux balcons et les lentes courbes de la façade

John Angelo Benson

Fauteuil Club. 2003

« *Le Nabaztag* » (lièvre), *Objet communicant*. 2005

Anish Kapoor

« *Cloud Gate* » (*Porte des nuages*). *Sculpture urbaine*. 2004-6. *Chicago*

>> Possibilité de s'interroger sur le lisse

1/ les coussins du fauteuil de Le Corbusier sont remplacés par de la paille, pour rappeler qu'un fauteuil est aussi destiné à s'effondrer et rêver : le lisse de l'aluminium encadre et retient la paille ébouriffée

2/ un objet lisse et épuré à l'extrême, qui ne reflète rien, n'évoque rien, mais dont les yeux fixes en appellent à l'observateur

3/ une sculpture urbaine tout en rondeurs dans un univers orthogonal (formes des immeubles, modénature) et dont la surface lisse et réfléchissante ouvre à autre chose pour mieux faire voir Chicago et unir dans ce reflet la ville et le ciel.

Jacob Fenger, Rasmus Nielsen, Bjornsterne Christiansen

« *Superkilen* », quartier hétéroclite du nord-ouest de *Copenhague*

Robert Malaval

Germination d'un fauteuil XV. 1963

Johanna Sasse, Lisa Kâchelle

Couverts pour amoureux affamés. *Allemagne*. 2002

>> Possibilité de s'interroger sur ce à quoi peuvent conduire les formes

1/ un quartier hétéroclite, non-lieu gris-bleu qui mêle de manière éparse maisons et entrepôts, auquel est redonné force de lieu par un ajout de couleurs au sol et de jeux de formes par ces couleurs

2/ un fauteuil Louis XV où le végétal de la tapisserie donne lieu à de véritables germinations; au-delà de l'utilité, un ajout qui aiguise l'attention et fait voir une tapisserie qu'on n'aurait pas vue et sur quoi on se serait assis

3/ quand une coupelle sans manche déjoue la fonctionnalité élémentaire et permet, en mangeant moins « proprement », de retrouver les excès de la gourmandise et de l'amour.

Pablo Reinoso

« Banc, série Spaguetti Bench ». 2008

Radi Designer

« Whippet Bench » (banc lévrier). 1998

Sébastien Wierinck

« Mobilier ». 2009

>> Possibilité de s'interroger sur les manières de s'asseoir, se s'arrêter, d'être en rapport avec l'espace alentour

1/ banc à dossier dont certaines lattes de bois se continuent, contre le mur, en excroissances arborescentes, comme si la pose était une invitation pour l'esprit à battre la campagne ; avec cette indécision : le banc est-il la cause de cette prolifération d'allure végétale ou sa conséquence ?

2/ banc sans dossier, dont la forme générale de profil est celle d'un lévrier : se poser ou se reposer n'est pas consentir à l'inertie

3/ dans un univers banal de halle réhabilitée, un banc, en forme de grosse gaine électrique, dont les prolongements prolifèrent dans l'espace, relie ce siège à tout l'espace, et donnent lieu à des éclairages : être assis n'est pas être cloué au sol

Christian Boltanski

Edition 2010 de Monumenta

Fernando et Humberto Campana

Fauteuil « Favela ». 2003

François Brument, Sonia Laugier

« L'Habitat imprimé en 3 D ». 2013

>> Possibilité de s'interroger sur les jeux de la forme et de l'informe

1/ passage de la forme (des vêtements et des vies impliquées) à l'informe, au tas sans ordre intérieur, quand les vêtements redeviennent matière

2/ passage de l'informe à la forme, quand des débris de bois et des matériaux de récupération sont utilisés comme matière première et, par le travail, deviennent une chaise

3/ des formes obtenues par l'abstraction informatique, sans affronter la matière, pour produire un module d'habitat ; n'y a-t-il pas des objets utopiques comme il y a des villes utopiques ?

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.

Et 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, réveillent-elles notre attention à ce que nous vivons, raniment-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 poésie 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 le nom de Gaetano Pesce ne soit pas l'occasion de quelques références

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.modefashion.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 : *Etapes 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 cœur 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.placeaudeesign.com/>
 - <http://www.arcenreve.com>
 - <http://www.llelieududesign.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, Christine ISHKINAZI, Philippe ORTOLI

Rapport sur l'épreuve

établi par Philippe ORTOLI

L'épreuve est un oral sans préparation d'une durée de trente minutes. Nous en rappelons les modalités qui sont restées inchangées par rapport à l'an dernier : chaque candidat doit tirer au sort un titre de film dont les informations – nom du réalisateur, année de sortie – lui sont fournies par écrit. L'extrait qui correspond à ces données dure trois minutes en moyenne. En dix minutes, il est projeté deux fois, avec un temps de prise de note et d'organisation de ces dernières entre les visions. Le candidat a ensuite dix minutes pour présenter un exposé dont la forme requise est celle d'une analyse filmique raisonnée et construite. Dix minutes d'entretien avec le jury permettent ensuite de prolonger ce travail, en le précisant, le corrigeant ou l'approfondissant.

21 candidats se sont présentés cette année (ils étaient 20 en 2012 et 13 en 2011). Le choix des films se voulait le plus ouvert possible, en termes de genres (un classique de l'avant-garde comme *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Ruttman y côtoyait un péplum de Mario Camerini, *Ulysse*), de pays (L'Italie de *Œdipe roi* de Pasolini, le Japon de *Furyo* d'Oshima), de périodes (entre *Fantômas* de Feuillade, 1913 et *Après mai* d'Assayas, 2012), mais également de supports (*Parc central*, qu'une artiste contemporaine, Dominique Gonzalez Foerster, a tourné pour et par la vidéo). Cette volonté devait permettre aux candidats d'aborder la spécificité artistique du cinéma à travers ses manifestations les plus diverses, afin de ne pas l'enfermer dans une forme unique. De fait, si certains ont semblé décontenancés par des titres liés à des œuvres qu'ils ne connaissaient pas, parce que les manuels ne les mentionnent pas, d'autres ont tiré profit de cette pluralité et l'un des meilleurs exposés a porté sur un film documentaire (*Tout refléurit*, Aurélien Gerbaut, 2006, prenant pour objet le cinéaste portugais Pedro Costa), dont le candidat n'avait jamais entendu parler.

Il est bon de rappeler justement qu'il ne s'agit pas ici de recycler plus ou moins habilement les discours critiques et universitaires produits par certains ouvrages sur quelques titres-phares de l'histoire du cinéma, mais bien de regarder, avec acuité, un fragment filmique, constitué en objet autonome, afin de parvenir à en dégager un intérêt cinématographique. Or, trop souvent, et cela avait déjà été relevé dans le rapport 2012, les candidats ne savent pas regarder ou, plutôt, ne savent pas noter (et donc s'appuyer sur) ce qu'ils ont regardé : de ce point de vue, l'entretien a été quelquefois éloquent, dans la mesure où il révélait combien l'extrait n'avait pas été perçu dans son entièreté. L'exemple de *To be or not to be* où la candidate a omis de signaler que la séquence choisie se terminait par la révélation de sa nature de pièce de théâtre (le dernier plan y dévoile un metteur en scène dans une position sans ambiguïté) est révélateur de cette cécité, d'autant plus regrettable qu'elle s'exerce sur de simples éléments visuels et sonores. Il est frappant de constater que, bien souvent, en place d'un argumentaire puisant dans les images visionnées, on entendait la resucée d'un prêt-à-penser théorique ou historique destiné à habiller l'extrait sans se soucier de sa propre singularité. Peut-être, faut-il mieux redéfinir la bibliographie donnée pour cette épreuve, afin d'éviter certains manuels universitaires au profit d'approches moins scolaires et plurielles.

Ce refuge des candidats derrière un vocabulaire aussi connoté que « diégétique » ou « Mickeymousing », voire des généralités discutables (« le western est manichéen », « le cinéma primitif s'inspire de la pantomime et du cirque ») les empêche bien souvent de parler de ce qu'ils ont vu, occupés qu'ils sont à vouloir nous persuader qu'ils possèdent les bons outils pour les aborder en « spécialistes ».

L'inflation contextuelle produite par certaines de ses opinions prémâchées introduit un second écueil sur lequel certains se sont parfois brisés, celui des références culturelles au sens large et historiques en particulier. Sans besoin de rappeler que le cinéma, comme tout art (et sans doute plus,

comme l'écrit Cavell, par sa capacité à reproduire le monde), se nourrit de l'Histoire dans laquelle il prend place, nous avons constaté, éberlués, que des candidats pensaient que *L'Odysée* était une tragédie, que *To be or not to be* était un modèle de comique anglais, ou que Chaplin, en 1931, dans *Les lumières de la ville*, s'érigait contre les nationalismes en vigueur ! Si l'on peut être indulgent sur le manque de connaissances cinématographiques (ne pas savoir que c'est Silvana Mangano qui danse pour Nanni Moretti dans *Journal intime* ou que c'est Kirk Douglas qui joue *Ulysse*), il est plus difficile de ne pas relever l'incapacité d'un candidat à inclure *Fantômas* dans la catégorie des *serials* (surtout que la mention épisode 2 était écrite sur le sujet) ou celle d'un autre à situer le film de Ruttman dans l'avant-garde des années 20.

Malgré cela, le jury a pu entendre quelques analyses, sinon remarquables, du moins remarquées en ce qu'elles tentaient de développer un discours centré sur leur sujet et se nourrissant, parcimonieusement, mais avec un sens de l'à-propos, de réflexions portant sur les échos (cinématographiques, artistiques, culturels) qu'il entretenait avec d'autres champs que le sien propre. Ces moments laissent entendre que certains possèdent les qualités requises pour un travail sérieux : sens de l'observation (savoir regarder et écouter), culture générale (connaissance des contextes) et culture spécifique (connaissance d'œuvres variées).

Bilan statistique

- la moyenne de cette épreuve est de 10,38 sur 20 pour l'ensemble des candidats.
- la moyenne des candidats admis est de 11, 92 sur 20.
- Sur 21 candidats qui ont choisi l'option cinéma, 12 ont été reçus à l'agrégation.

Liste des films projetés :

Allemagne année zéro (Germania anno zero), Roberto Rossellini, 1948.
Après mai, Olivier Assayas, 2012.
Berlin, symphonie d'une grande ville (Berlin, Sinfonie einer Grossstadt), Walther Ruttmann, 1927.
Despair (Despair – eine Reise ins Licht), Rainer Werner Fassbinder, 1978.
Elephant, 2003 et *Gerry*, 2001, Gus Van Sant.
Fantomas, Louis Feuillade, 1913.
Furyo (Merry Christmas Mr Lawrence), Nagisa Oshima, 1983.
Johnny Guitar, Nicolas Ray, 1954.
Journal intime (Caro Diario), Nanni Moretti, 1994.
La Porte du paradis (Heaven's Gate), Michael Cimino, 1979.
Le temps d'aimer et le temps de mourir (A Time to love and a Time to die) Douglas Sirk, 1958.
Les Lumières de la ville (City Lights), Charlie Chaplin, 1931.
Loulou, Maurice Pialat, 1980.
Œdipe roi (Oedipe Re) Pier Paolo Pasolini, 1967.
Parc Central, Dominique Gonzalez Foerster, 2008.
Raging Bull, Martin Scorsese, 1980.
Tetro, Francis Ford Coppola, 2009.
The Big Lebowski, Joel et Ethan Cohen, 1998.
To be or not to be, Ernst Lubisch, 1942.
Tout refleurit, Aurélien Gerbaut, 2006.
Ulysse (Ulisse), Mario Camerini, 1954.

Bibliographie indicative sur l'analyse de film et les théories du cinéma

REFLEXIONS GENERALES

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Armand Colin Cinéma, 2008 (1983).

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin (A.C.Universitaire), 2008.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'art du film : une introduction*, trad. par Cyril Beghin, De Boeck (Arts Cinéma), 2000 (1979).

- CASSETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, trad. par Sohie Saffi, Nathan Université, 1999 (1993).
- CHEVALLIER, Philippe, DE BAECQUE, Antoine, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, PUF (Quadrige Dicos Poche), 2012.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Les Cahiers du cinéma (Essais), 1982.
- CHION, Michel, *Le son au cinéma*, Les Cahiers du cinéma (Essais), 1985.
- CHION, Michel, *La toile trouée*, Les Cahiers du cinéma (Essais), 1988.
- DEGENEVE, Jonathan, LEMAITRE, Barbara, NACACHE, Jacqueline, *L'analyse de film en question : regards, champs, lectures*, L'harmattan (Champs visuels), 2006.
- GARDIES, André, BESSALEL, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf (7^{ème} Art), 1995 (1992).
- GOLIOT-LETE, Anne, VANOYE, Francis, *Précis d'analyse filmique*, Nathan-Université, 1997.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin (128), 2005.
- JULLIER, Laurent, *L'analyse de séquences*, Armand Colin (Cinéma/Arts visuels), 2011.
- JULLIER, Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion (Champs), 2012.
- JULLIER, Laurent, MARIE, Michel, *Lire les images de cinéma*, Larousse (Comprendre et connaître), 2009.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2002.
- NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2003.
- SIETY, Emmanuel, *Le plan*, cahiers du cinéma-CNDP, 2001.

APPROCHES ESTHETIQUES

- AMIEL Vincent, *Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, PUF (Perspectives critiques), 1998.
- AUMONT Jacques, *L'œil interminable – Cinéma et peinture*, Séguier, 1989.
- AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Armand Colin Cinéma, 2002.
- AUMONT Jacques, *Matière d'images, redux*, Editions de la différence (Les Essais), 2009.
- AUMONT Jacques, *Moderne ?*, Cahiers du cinéma (21^{ème} siècle), 2007.
- AUMONT, Jacques, *L'image*, Nathan (Nathan cinéma), 2001 (1990).
- BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, POL, 2009.
- BERNARD DE COURVILLE, Florence, *Le double cinématographique*, L'Harmattan (Champs visuels), 2011.
- BONITZER Pascal, *Peinture et cinéma – Décadrages*, Cahiers du cinéma, 1985.
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université (Arts et cinéma), 1998.
- LESUISSE, Anne-Françoise, *Du film noir au noir, traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, De Boeck Université (Arts et cinéma), 2002.
- MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Nouveau Monde (Cinéma d'écrivains), 2003 (1939).
- MENEGALDO, Gilles, CAMPAN, Véronique (dir. par), *Du maniérisme au cinéma*, Editions de la Licorne, décembre 2003.
- MOULLET, Luc, *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma (Essais), 1993 (1983).
- PANOFSKY, Erwin, *Style et matière du septième art*, dans *Trois essais sur le style*, Le promeneur, 1996 (1936).
- VERNET, Marc, *Figures de l'absence (de l'invisible au cinéma)*, Les Cahiers du cinéma (Essais), 1988.

ESSAIS CRITIQUES

- De BAECQUE, Antoin, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*, 2 vol., Ed. Cahiers du cinéma, 1991.
- De BAECQUE, Antoine, *La Cinéphilie*, Fayard, 2003.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf (7^{ème} Art), 1987 (recueil d'articles parus entre 1945 et 1957).

DANEY, Serge, *La rampe*, cahier critique 1970-1982, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des cahiers du cinéma), 1996 (1983).

DANEY, Serge, *Ciné-journal, volume I, 1981-1982*, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des cahiers du cinéma), 1998.

DANEY, Serge, *Ciné-journal, volume II, 1983-1986*, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des cahiers du cinéma), 1998.

GODARD, Jean-Luc, *Godard par Godard, les années Cahiers (1950 à 1959)*, Cahiers du cinéma, 1985.

KAEL, Paulien, *Chroniques américaines*, trad. Philippe Aronson, Sonatine, 2010.

KAEL, Pauline, *Chroniques européennes*, trad. Philippe Aronson, Sonatine, 2010.

SKORECKI, Louis, *Les violons ont toujours raison*, PUF, 2000 (articles 1998-1999).

TRUFFAUT, François, *Les films de ma vie*, Flammarion (Champs), 1975.

APPROCHES PHILOSOPHIQUES

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres tome III*, trad. par Maurice De Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, Gallimard (Folio/Essais), 2000 (1939).

CAVELL, Stanley *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, trad. Sandra Laugier et Christian Fournier : Cahiers du cinéma (Essais), 1993 (1981).

CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, trad. Christian Fournier, Belin (L'Extrême contemporain), 1999 (1979).

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps* : Les Editions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, : Les Editions de Minuit, 1991 (1983).

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, LEUTRAT, Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Klincksieck (Klincksieck études), 2001.

RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Seuil (Librairie du XXème siècle), 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, 2011.

SCHEFER, Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images* : Cahiers du cinéma (Essais), 1997.

SCHEFER, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, : Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 1997 (1980).

APPROCHES HISTORIQUES

Approches globales

BANDA, Daniel, MOURE, José (textes choisis et présentés par), *le cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Champs Flammarion (Arts), 2008.

BANDA, Daniel, MOURE, José (textes choisis et présentés par), *Avant le cinéma : l'œil et l'image*, Armand Colin (Cinéma/Arts visuels), 2012.

PASSEK, Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, , 1986.

SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, Seuil (coll. Microcosme), 2006 (plusieurs rééditions).

SADOUL, Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Seuil (coll. Microcosme, plusieurs rééditions).

TAVERNIER, Bertrand, COURSDON, Jean-Pierre, *Cinquante ans de cinéma américain*, Nathan, 1995 (édition revue et corrigée par rapport à celle de 1991)

Histoires universelles du cinéma

BETTON, Gérard, *Histoire du cinéma*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1997 (1984).

GARCON, François (textes réunis par), *Cinéma et histoire*, Ciném'action n°65, Corlet-Télérama, 1995.

GODARD, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, 1980.

GODARD, Jean-Luc, *Histoire du cinéma*, Gallimard, 1998.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Le cinéma en perspective : une histoire*, Nathan (128 cinéma), 1992.

SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Flammarion 1990 (première édition : 1949).

Réflexions sur les liens de l'Histoire et du cinéma

- ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Nathan Université (Fac cinéma, série « Cinéma et image »), 1993.
DE BAECQUE, Antoine, DELAGE, Christian, *De l'histoire au cinéma*, CNRS (coll. Histoire du temps présent), 1998.
FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Classiques Hachette, 1975.
FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Denoël, 1977.
LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, A. Colin, 1992.

Réflexions sur le cinéma primitif

- BURCH, Noël, *La lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Nathan Université (Fac cinéma, série « Cinéma et image »), 1991.
CANUDO, Ricciotto, *L'usine aux images*, Séguier, 1995.
GAUDREAU, André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinéaste*, CNRS (Cinéma et audiovisuel), 2008.
MANNONI, Laurent, *Grand art de la lumière et de l'ombre (Le) : archéologie du cinéma*, Nathan Université, 1995.
MOUSSINAC, Léon, *L'âge ingrat du cinéma*, Les éditeurs français réunis, 1967.
TOULET, Emmanuelle, *Cinéaste, invention du siècle*, Gallimard (Gallimard Découvertes), 1995.

Etudes et documents

- ALBERA, François, *L'avant-garde au cinéma*, Armand Colin (« Cinéma »), 2005
BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood classique, le temps des géants*, Rouge profond, 2009.
BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood moderne, le temps des voyants*, Rouge profond, 2011.
BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan Université (Fac cinéma, série « Cinéma et image »), 1998.
COPPOLA, Antoine, *Le cinéma asiatique*, l'Harmattan (Images plurielles), 2004.
THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Les Cahiers du cinéma (Essais), 2006.

APPROCHES SOCIOLOGIQUES

- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo : l'invention à Hollywood*, CNRS Editions, 2001.
MORIN, Edgar, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit (Arguments), 1985 (1956).
MORIN, Edgar, *Les stars*, Seuil (Points/Essais), 1972 (1956).

APPROCHES NARRATOLOGIQUES

- GARDIES, André, *Le récit filmique*, Hachette (« Contours littéraires »), 1993
KROHN, Bill, *Hitchcock au travail*, Cahiers du Cinéma, 1999.
MASSON, Alain, *Le récit au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma (« Essais »), 1994.
PARENTE, André, *Cinéma et narrativité*, L'Harmattan (Champs visuels), 2006 (2000).
VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan-Université ((Fac cinéma, série « Cinéma et image »), 1989.

APPROCHES SEMIOLINGUISTIQUES

- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Albatros (« Ça cinéma »), 1977.
METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, 1991.

POETIQUE DES FILMS

- CERISUELO, Marc, *Hollywood à l'écran*, Presses de la Sorbonne Nouvelle (L'œil vivant), 2000.
CERISUELO, Marc, *Fondus enchaînés : essais de poésie du cinéma*, Seuil (Poétique), 2012.

Pour plus d'informations : voir les éditions *La transparence* (collection « cinéphilie ») et *Yellow Now* (« Côté films ») qui proposent des ouvrages portant sur l'analyse d'un seul film conçue comme un essai esthétique (nombreux titres : *Taxi Driver, Il était une fois dans l'Ouest, Le mépris, Opération dragon, Il était une fois en Amérique, Rio Bravo*).

REVUES

1895, *Les cahiers du cinéma*, *Ciném'action*, *Positif*, *Split Screen*, *Eclipses*, *L'avant-scène*, *L'art du cinéma*.

SITES INTERNET

On peut 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.ailesdudeseir.com/>

Le site national des enseignements et options de cinéma des lycées Le Quai des images :

<http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/>

Le site de Lux, scène nationale de Valence

<http://www.site-image.eu/>

les revues en ligne :

<http://www.cadrage.net>; <http://www.revue-acme.com>; <http://www.revue-eclipses.com>;

<http://www.ecrannoir.fr>

Sites de visionnage de films libres de droit :

<http://archive.org>

ADMISSION
ENTRETIEN SANS PRÉPARATION
PHOTOGRAPHIE

Membres du jury :
Christine BUIGNET, Muriel COUTEAU, Danièle MEAUX

Rapport sur l'épreuve
établi par Muriel COUTEAU

Bilan chiffré de la session 2013

Lors de cette session 2013, vingt neuf candidats ont choisi l'option Photographie dans le cadre de l'entretien sans préparation et vingt sept se sont présentés. Parmi eux, treize ont été admis à l'agrégation (dont six, parmi les dix premiers classés). Le nombre de candidats pour cette option est en augmentation sensible pour 2013.

Les notes obtenues cette année s'échelonnent entre 02/20 et 18/20, avec une moyenne générale de 10,41, en baisse par rapport à celle de l'année précédente (11.53 en 2012), mais en hausse par rapport à 2011 (10,21 en 2011)

Les notes des candidats se répartissent globalement sur l'ensemble de l'échelle des notes avec 10 candidats en dessous de 08/20, 9 candidats entre 09 et 13/20 et 8 au dessus de 14/20.

Les résultats de cette année, et ce relativement au nombre important de candidats ayant choisi cette option, sont plus contrastés que l'année précédente et nous pouvons dire globalement qu'un tiers des prestations ne sont pas à la hauteur des exigences, qu'un tiers prouve une certaine connaissance de la discipline tandis que le tiers restant a été au niveau de ce qu'un jury peut attendre lors d'un concours d'agrégation.

Notes	02	03	04	05	06	07	09	10	12	13	14	15	16	17	18
Nombre de candidats	1	1	2	2	1	3	2	1	4	2	2	1	3	1	1

Déroulement de l'épreuve

L'épreuve est publique – le public, quand il y en a, étant en général constitué d'autres candidats. Le candidat est reçu par un jury (composé de trois personnes), qui lui propose de tirer au sort un numéro de sujet. Chaque sujet est constitué de deux reproductions d'images photographiques. Celles-ci sont projetées sur un écran, accompagnées de leur légende. En préambule à son intervention le candidat lit 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, peu connus 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

Le jury est conscient de la difficulté que représente un entretien sans préparation ; cependant, il est important de préciser que la non-connaissance préalable des images tirées au sort n'est en aucun cas un handicap rédhibitoire (la meilleure note, cette année, a été obtenue par un candidat qui ne connaissait ni les œuvres, ni les auteurs des images proposées).

Une bonne méthodologie est toutefois nécessaire pour répondre aux attentes de cette épreuve. Dans un tout premier temps, 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 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.

Les photographies proposées à l'analyse devront être abordées respectivement et/ou comparativement dans leur forme, leur potentiel sémantique et leur contexte historique pour dégager progressivement une problématique. Aussi, le jury porte toute son attention à la précision de l'analyse plastique, à la qualité de la problématisation, à la clarté de la présentation orale et de la méthodologie ainsi qu'à la richesse et la pertinence des connaissances théoriques.

L'analyse plastique

L'appréhension des documents suppose un vocabulaire adapté au médium photographique : les formats utilisés, les angles de prise de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage, de flou ou de netteté, les notions de champ et de hors champ, de cadrage par exemple, sont autant de choix qui participent à l'intention de l'auteur d'une photographie, aussi doivent-ils être repérés. Pour ce faire, outre un entraînement à l'analyse d'image, une expérience personnelle pratique du médium lui-même, même très ponctuelle peut aider le candidat à repérer aisément les dispositifs de prise de vue.

De même, une analyse plastique ne consiste pas en l'énumération successive des éléments visibles mais dans la saisie d'une organisation visuelle pertinente qui rendra compte des notions d'équilibre, de composition, de rythme, etc. Analyser ce n'est pas décrire, c'est comprendre comment l'organisation formelle est signifiante. Comme ceci avait déjà été souligné dans le rapport des épreuves de 2012, nous nous étonnons du manque de rigueur dans le vocabulaire plastique utilisé par certains candidats (rappelons qu'une diagonale n'est pas une simple oblique, qu'un trapèze est un cas particulier de rectangle, que la notion de composition ne se confond pas avec celle de mise en scène, que des couleurs peuvent difficilement être qualifiées de « criardes », etc.).

Il s'agit de s'appuyer sur les caractéristiques formelles des images pour élaborer leurs sens possibles et de savoir les ancrer dans un contexte historique et esthétique précis. Ne prendre en compte que les aspects formels sans s'interroger sur les possibles significations de l'image ou se livrer à une interprétation de l'image indépendamment de sa forme sont typiquement les erreurs à ne pas commettre.

Enfin, il est toujours nécessaire de revenir au plus près de la réalité des documents tout au long de l'épreuve afin que la problématique soit bel et bien tissée et maintenue à partir des documents et non sur un savoir trop général ou préalablement établi.

La problématisation

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. Le candidat doit pouvoir mobiliser toutes ses connaissances théoriques pour affiner, enrichir et singulariser son questionnement. L'analyse doit 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.

L'analyse comparative des documents proposés doit permettre petit à petit de dégager une problématique dont la nature peut être très variable : celle-ci peut être à titre d'exemple d'ordre thématique (le statut de l'objet/ la notion de paysage, etc.), esthétique (notions d'ordre et de désordre/ notion de temporalité dans l'autportrait, etc.), plastique (sculpture et photographie/ intervention plastique sur l'image, etc.), sociologique (corps et environnement/ état des lieux, etc.).

C'est à chaque candidat, en fonction de ses outils théoriques, de ses connaissances en histoire de l'art et de la photographie, de sa qualité d'observation de mettre en valeur les points de jonction et les divergences entre les deux images étudiées pour dégager l'espace d'une relation riche et complexe entre les deux images.

Il est important de se laisser le temps d'élaborer un questionnement, de dégager une ou plusieurs hypothèses à partir de l'observation précise et sensible des documents. Trop de candidats pèchent par un excès de précipitation. Plus que la délivrance « d'un prêt-à-penser » le jury appréciera d'entendre le candidat construire progressivement sa pensée.

Par ailleurs, il est toujours intéressant d'élargir son questionnement en tissant des liens aussi bien avec l'histoire de la photographie qu'avec d'autres œuvres et d'autres domaines artistiques contemporains (ou non) des documents. La littérature, le cinéma, la philosophie, les sciences humaines constituent, entre autres domaines, des foyers vivants de mises en résonances.

Les connaissances théoriques

Replacer l'image dans son contexte historique est un élément fondamental de l'épreuve. La mise en perspective de la lecture de l'image, de la réflexion (ou des hypothèses avancées) avec des connaissances historiques permet de travailler de façon rigoureuse même si on ne connaît pas le corpus proposé. Une culture précise dans les domaines de l'histoire et de l'esthétique de la photographie est indispensable. Comme les précédentes années, 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. À 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 leur permettre de se constituer une culture photographique diversifiée. 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 un pré-requis essentiel.

Le jury apprécie que le candidat prenne l'initiative 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.

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. Le candidat peut (doit) bien sûr s'appuyer sur des ouvrages d'esthétique, de philosophie et sociologie de l'art car la photographie est un médium 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 s'égarer dans des généralités difficiles à maîtriser ou des propos trop vagues.

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.

La méthodologie et la présentation orale

La méthodologie se traduit dans le parcours de lecture auquel chaque candidat se sera livré. Elle correspond en quelque sorte à la cartographie de son exposé oral. Elle permet de juger d'une progressivité, d'une évolution et d'une autonomie de pensée. Essentielle à la structuration et à la communication de la pensée, elle tisse le cheminement singulier de la sensibilité et de l'intelligibilité.

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 à 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.

Exemples de sujets, session 2013:

- Andreas FEININGER, *Jewish Cemetery*, New York, 1941 / Stéphane COUTURIER, *Séoul Shindorim Dong*, 2002, 123 x 235cm
- Denis DARZACQ, *Maloyin Chatalin*, Act, 2009-2011 / Thomas STRUTH *Audience 1*, 2004, 179.5x286,5 cm
- Wang QINGSONG, *Requesting Buddha*, 1999 / Tomoko SAWADA, *School Days*, (A), 2004
- NADAR, *Autoportrait « tournant »* ca. 1865 / David HOCKNEY, *The Desk*, 1984
- Michael ACKERMAN, *sans titre*, c. 2000 / Thomas RUFF, *sans titre* extraite de la Série « Nuit », 1992-93
- Didier MORIN, *sans titre*, de la série « Carnac », 1981-1989, 125 x 165 cm / Maxime DU CAMP, *Westernmost colossus, Great Temple, Abu Simbel*, 1850
- Henri CARTIER-BRESSON, *rue Mouffetard*, Paris, 1954 / Michael WOLF, *sans titre* # 12 de la série « Interface », c. 2010
- Roman SIGNER, *Water Boots*, 34 x 26 cm, 1986 / Patrick TOSANI, *Les chaussures de lait III*, 92 x 120 cm, 2002
- Elina BROTHERUS, *Nature Morte Jaune*, 1999 / Jung LEE, *School-of-English*, 51 x 72 cm, 2005
- Alfred STIEGLITZ, *Equivalent*, 1930 / Jules-Etienne MAREY, *Mouvement de l'air*, 1900
- Cindy SHERMAN, *Untitled # 25*, 1990 / Claude CAHUN, *Autoportrait*, 1928
- Joachim MOGARRA, *Les images du monde*, 1983-1985 / FISCHLI et WEISS, *Les Hors la loi*, 1984
- Henry FOX TALBOT, *Photogenic Drawing*, 1839 / MAN RAY, *Rayographie*, 1930
- Edith ROUX, de la série Euroland, 2000 / Jürgen NEFZGER, *in Hexagone*, 2006
- Anonyme, *Nu*, XIXe siècle / Charles SHEELER, *Nude*, 1918-1919
- Paul STRAND, *Blind*, 34 x 25,7 cm 1916 / Marc PATAUT, *Sylvie Dureuil*, Douchy-les-Mines, 70 x 56 cm, 2009-2011
- Jeff WALL, *Picture for Women*, 2 épreuves cibachrome transparents sur caisson lumineux, 1979, 161,5 x 223,5 x 28,5 cm / Pierre HUYGHE, *Chantier Barbès-Rochechouart*, Paris, 400 x 300 cm, 1994
- Georges ROUSSE, *Sargadelos*, 2001 / AZIZ et CUCHER, *Interior # 3*, de la série « Interior », 1999-2002
- Candida HÖFER, *Rijksmuseum Research Library*, Amsterdam, 2005 / Hiroshi SUGIMOTO, *Paramount theater*, Los Angeles, 1997

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, GARAT 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

Revues 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, Nathalie GAUTHARD

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 XXe et XXIe siècles. Une pratique minimale de spectateur est indispensable.

Exemples de sujets de la session 2013 :

- e) Une séquence de *Tragédia Endogonidia*, épisode 10 Marseille, mise en scène par Roméo Castellucci et filmée par Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti.
- f) Une séquence de *Kamp*, mise en scène par la Compagnie Hôtel Modern (Pays Bas) : spectacle de marionnettes sur Auschwitz.
- g) Une séquence de *Bleue saignante à point carbonisée*, mise en scène de Rodrigo Garcia.

Quatre candidats se sont présentés à cette épreuve.

Ils ont été notés : 11, 13, 15, 17 (soit une moyenne de l'épreuve de 14/20).

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*
Novarina V, *Lumières du corps*
Régy C, *L'Ordre des morts*
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*
Neveux O, *Politique du spectateur*
Rykner A., *Les Mots du théâtre*
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*

Renouvellement de programme, valable pour les sessions 2014, 2015 et 2016

AGRÉGATION EXTERNE D'ARTS PLASTIQUES - Admissibilité

Programme d'histoire de l'art portant sur une période antérieure au XXe siècle

Art, science et technique du XVe siècle à la veille de l'invention de la photographie

Orientations bibliographiques

- Aboudrar, Bruno-Nassim, *Voir les fous*, Paris, Puf, 2000.
- Alberti, Leon Battista, *La peinture (1435)*, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004.
- Alpers, Svetlana, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
- Arasse, Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2011.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées II*, Paris, Flammarion, 1996.
- Baxandall, Michael, *Ombres et lumières : mémoires*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Puf, 2007 (Chap. IV).
- Cassirer, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance (1927)*, trad. P. Quillet, Paris, Minuit, 1983.
- Caye, Pierre, *Empire et décor. Le vitruvianisme et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, J. Vrin, 1999.
- Caye, Pierre, « Edifier ou Architecturer : Du *de architectura* de Vitruve au *De re aedificatoria* d'Alberti », in *Leon Battista Alberti, actes du congrès international de Paris 10-15 avril 1995*, éd. Furlan F., Turin & Paris, Nino Aragno Editore & J. Vrin, 2000, t. I, p. 773-786.
- Caye, Pierre, « Architecture, *disegno* et ornement. Pour une approche élégiaque de la question de la technique », in *Paysage et ornement*, éd. D. Laroque et B. Saint-Girons, Paris, Verdier, 2005, p. 105-111.
- Chastel, André, *Renaissance italienne 1460-1500*, Paris, Quarto Gallimard, 1999.
- Chastel, André, *Fables, formes, figures, I*, Paris, Flammarion, 1978 (III. Les techniques et les formes », p. 301-356).
- Clair, Jean (éd.), *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, cat. d'exposition, Paris, RMN, 1993.
- Cousinié, Frédéric et Nau, Clélia (éd.), *L'artiste et le philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*, Paris, Rennes, Inha, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.
- Descola, Philippe, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Cat. d'exposition, Paris, Musée du Quai Branly, Somogy, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2010.
- Droit, Roger-Pol (éd.), *L'art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde Ed., 1993, (chap. 3 « Le savoir partagé entre arts et sciences »).
- Dubourg-Glatigny, Pascal et Vérin, Hélène, *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Editions de la MSH, Paris, 2008.
- Falguières, Patricia, « Mécaniques de la marche. Pour une pathétique des images animées », in *Les figures de la marche*, cat. d'exposition, Paris, Rmn, 2000, p. 63-102
- Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
- Falguières, Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVIe siècle*, Paris, Découvertes Gallimard, 2004, (notamment le chap. 5).
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

- Francastel, Pierre, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1994.
- Garçon, Anne-Françoise, *L'Imaginaire et la pensée technique. Approches historiques, XVIe-XVIIIe siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2012.
- Gille, Bertrand, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Histoire de l'art*, n°67, oct. 2010, « Art, science et technologie ».
- Jeanneret, Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, s.d.
- Jollet, Etienne, *Figures de la pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin et Fritz Saxl, Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.
- Kris, Ernst, *Le style rustique. Le moulage d'après nature chez Wensel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926)*, Postface de P. Falguières « Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVIe siècle », Paris, Macula, 2005
- Kristeller, Paul Oscar, *Le système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- La part de l'œil*, n°11, 1995, « Médecine et arts visuels ».
- Maillet, Arnaud, *Le miroir noir*, Paris, Kargo, 2005.
- Morel, Philippe (éd.), *L'art de la Renaissance. Entre science et magie*, Paris-Rome, Somogy, Académie de France à Rome, 2006.
- Pächt, Otto, *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier*, trad. P. Joly, Brionne, G. Monfort Ed., 1991
- Panofsky, Erwin, *Galilée, critique d'art* suivi de *Attitude esthétique et pensée scientifique* par Alexandre Koyré, Paris, Impressions nouvelles, 2001.
- Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975.
- Panofsky, Erwin, « Artiste, savant, génie », in *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. M. et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969, p. 103-134.
- Pigeaud, Jackie, « Formes et normes chez Vésale », in *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 155-174.
- Prévost, Bertrand, *L'humaniste, le peintre et le philosophe. Théorie de l'art autour de Leon Battista Alberti*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Rabbi-Bernard, Chiara (éd.), *L'anatomie chez Michel-Ange*, Paris, Hermann, 2003.
- Schlosser, Julius von, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive (1908)*, Paris, Macula, 2012.
- Simon, Gérard, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Le Seuil, 2003.

SESSION 2013

**AGREGATION
CONCOURS EXTERNE**

**Section : ARTS
Option A : ARTS PLASTIQUES**

ADMISSION

ÉPREUVE DE PRATIQUE ET DE CRÉATION PLASTIQUES

Durée : 22 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.

A : Projet (6 heures).

B : Réalisation du projet en deux journées de 8 heures.

« La quantité de silence »

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

DOSSIER THEMATIQUE

Documents iconiques :

1 : Tony Smith, *Die** 1962. Acier, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm. New York, Museum of Modern Art

**Die* : le titre évoque, selon l'artiste, plusieurs associations dont le moulage industriel, le dé (du jeu de dé) et la mort, la sculpture dont les dimensions (6 pieds) suggérant l'expression « six pieds sous terre ».

Extrait du site : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81364

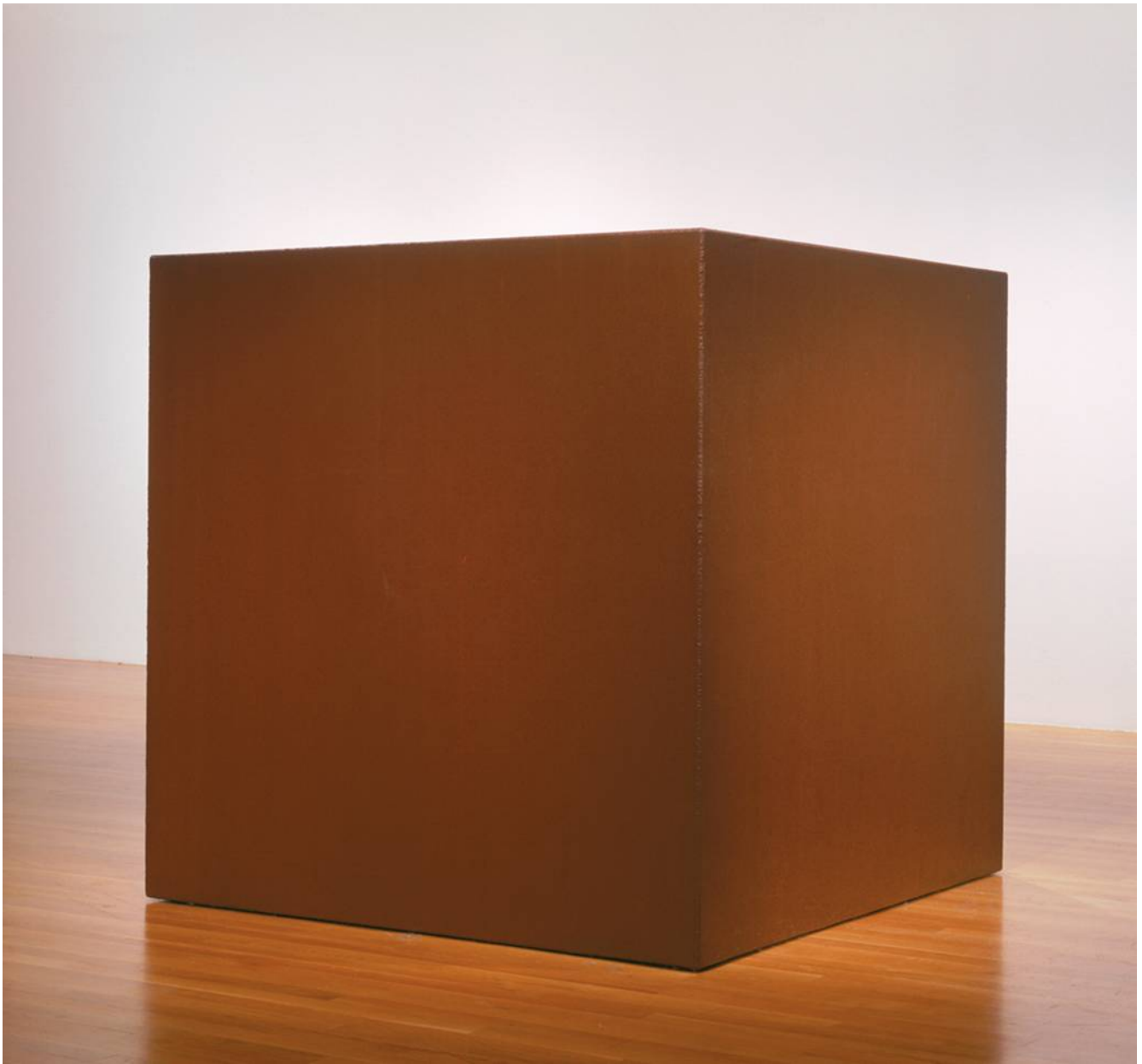
2 : Felix Gonzalez-Torres, *Sans titre*, 1991. Affiche placée en 24 emplacements de New York en 1992 parallèlement à l'exposition *Projets 34 : Felix Gonzalez-Torres* au Museum of Modern Art.

Extrait du site : http://spoices.blogspot.fr/2011_05_01_archive.html

3 : Philippe Parreno, *Speech Bubbles**, 1997. Installation : ballons en Mylar, hélium, dimensions variables. Dunkerque, Fonds régional d'art contemporain Nord-Pas de Calais. Vue de l'exposition *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998.

**Speech Bubbles* : expression anglaise désignant les bulles des bandes dessinées

Extrait du site : <http://www.geekologie.com/2007/03/real-life-speech-bubbles.php>



1: **Tony Smith**, *Die** 1962. Acier, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm. New York, Museum of Modern Art

**Die* : le titre évoque, selon l'artiste, plusieurs associations dont le moulage industriel, le dé (du jeu de dé) et la mort, la sculpture dont les dimensions (6 pieds) suggérant l'expression « six pieds sous terre ».



2 : **Felix Gonzalez-Torres**, *Sans titre*, 1991. Affiche placée en 24 emplacements de New York en 1992 parallèlement à l'exposition *Projets 34 : Felix Gonzalez-Torres* au Museum of Modern Art.



3 : Philippe Parreno, *Speech Bubbles, 1997.** Installation : ballons en Mylar, hélium, dimensions variables. Dunkerque, Fonds régional d'art contemporain Nord-Pas de Calais. Vue de l'exposition *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998.

**Speech Bubbles* : expression anglaise désignant les bulles des bandes dessinées