



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2026

Concours : Agrégation externe

Section : Arts plastiques

Rapport de jury présenté par : Laurence ESPINASSY, professeure des universités, présidente du jury

SOMMAIRE

I. Présentation générale du concours

II. Bilan statistique de la session 2026

III. Propos de la présidente du jury

IV. Épreuves d'admissibilité

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

2. Épreuve d'histoire de l'art

3. Épreuve de pratique plastique

V. Épreuves d'admission

1. Épreuve de pratique et création plastiques

2. Épreuve de leçon

3. Épreuve d'entretien de cultures artistiques

3.1 Option architecture et paysage

3.2 Option arts appliqués - design

3.3 Option cinéma - art vidéo

3.4 Option danse

3.5 Option photographie

3.6 Option théâtre

3.7 Option arts numériques

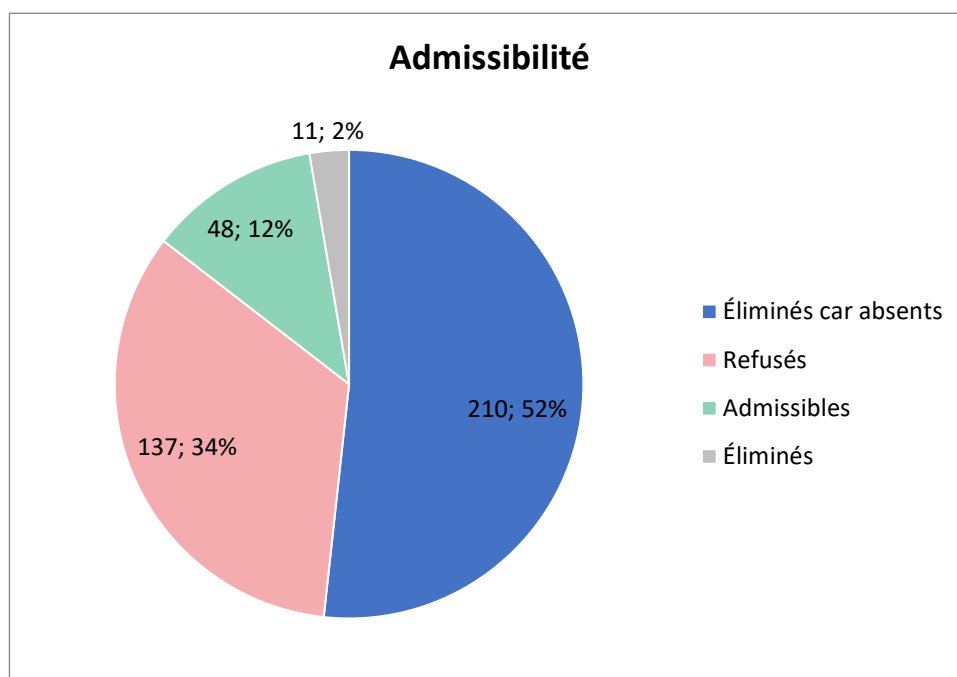
I. Présentation générale du concours

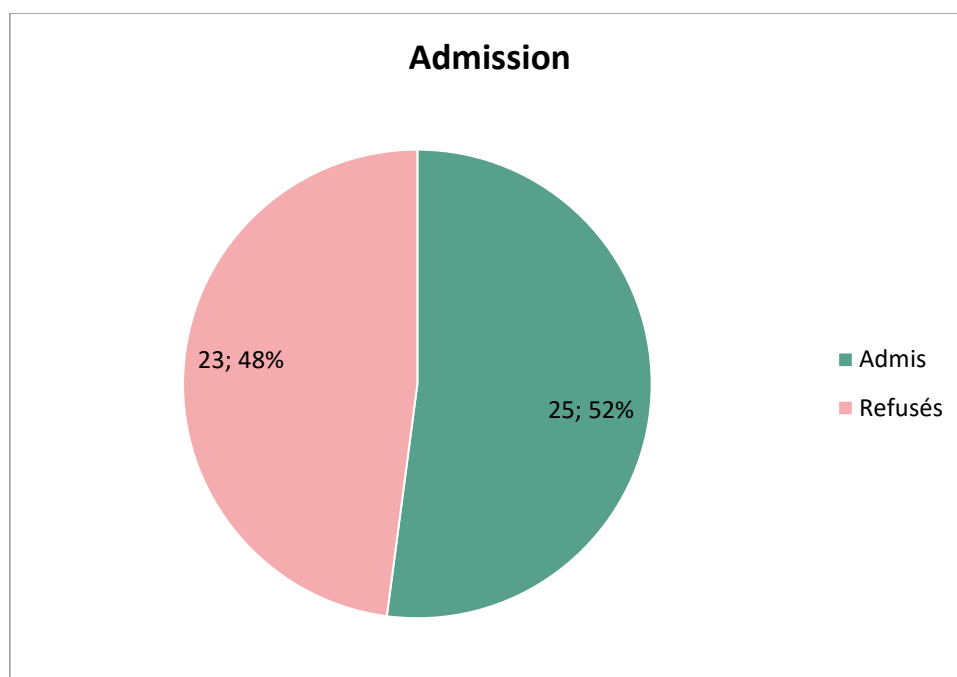
L'agrégation externe d'arts plastiques est un concours de recrutement de professeurs agrégés du second degré. Elle comprend deux épreuves écrites d'admissibilité (esthétique et sciences de l'art ; histoire de l'art) et une épreuve pratique d'admissibilité (pratique plastique), suivies, pour les candidats admissibles, de trois épreuves d'admission (épreuve de pratique et création plastiques ; leçon ; entretien de culture artistique portant, au choix du candidat, sur l'un des domaines suivants : architecture et paysage, arts appliqués-design, cinéma-art vidéo, danse, photographie, théâtre ou arts numériques).

II. Bilan statistique de la session 2026

1. Résultats généraux

Indicateur	Valeur
Postes offerts	25
Inscrits	406
Admissibles	48
Moyenne des admissibles (admissibilité)	67,12 / 120
Refusés (admission)	23
Admis	25 (52,08 % des non éliminés)
Moyenne des admis (total général)	162,04 / 280, soit 11,57 / 20





2. Moyennes par épreuve

Admissibilité :

Épreuve	Inscrits	Présents	Admissibles	Moyenne des présents
Esthétique - Sciences de l'art	406	196	48	8,69 / 20
Histoire de l'art	406	196	48	7,94 / 20
Pratique plastique	406	196	48	5,52 / 20

Admission :

Épreuve	Admissibles	Présents	Admis	Moyenne des présents
Épreuve pratique & création plastique	48	48	25	8,82 / 20
Leçon	48	48	25	8,07 / 20

Entretien de cultures artistiques, par option :

Option	Présents	Admis	Moyenne des présents
Danse	3	1	12,34 / 20
Théâtre	2	0	10,00 / 20
Arts appliqués - Design	2	1	11,00 / 20
Arts numériques	1	1	10,00 / 20
Architecture et paysage	11	5	7,64 / 20

Option	Présents	Admis	Moyenne des présents
Photographie	16	9	10,69 / 20
Cinéma - Art vidéo	13	8	13,70 / 20

3. Répartition par académie

Admissibilité :

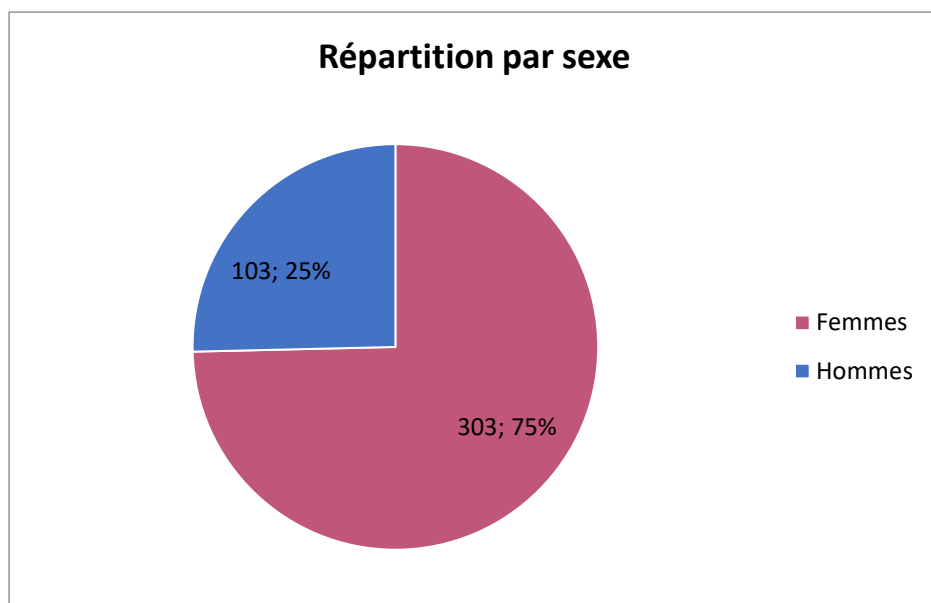
Académie	Inscrits	Présents	Admissibles
Aix-Marseille	27	12	4
Besançon	2	1	0
Bordeaux	26	16	4
Clermont-Ferrand	2	1	0
Dijon	4	1	0
Grenoble	10	6	1
Lille	19	9	0
Lyon	18	13	3
Montpellier	21	3	0
Nancy-Metz	12	4	1
Poitiers	7	2	1
Rennes	29	18	5
Strasbourg	14	8	1
Toulouse	15	7	0
Nantes	15	5	0
Orléans-Tours	7	4	1
Reims	3	1	0
Amiens	6	2	1
Limoges	3	1	0
Nice	6	1	0
La Réunion	7	3	0
Martinique	3	1	0
Guadeloupe	3	3	0
Guyane	2	1	0
Nouvelle-Calédonie	1	1	0
Mayotte	6	2	2
Normandie	10	5	2
SIEC (Créteil, Paris, Versailles)	128	65	22

Admission :

Académie	Admissibles	Présents	Admis
Aix-Marseille	4	4	2
Bordeaux	4	4	1
Grenoble	1	1	1
Lyon	3	3	0
Nancy-Metz	1	1	1
Poitiers	1	1	0
Rennes	5	5	3
Strasbourg	1	1	0
Orléans-Tours	1	1	0
Amiens	1	1	0
Mayotte	2	2	1
Normandie	2	2	1
SIEC (Créteil, Paris, Versailles)	22	22	15

4. Répartition par sexe

	Admissibilité (inscrits)	Admission (admissibles)
Femmes	303	37
Hommes	103	11



5. Répartition par profession (admissibilité - principales catégories)

Profession	Inscrits
Certifié	89
Personnel enseignant titulaire de la fonction publique	69
Étudiant hors INSPÉ (préparation en université)	52
Sans emploi	36
Professions libérales	22
Contractuel 2nd degré	17
Fonctionnaire stagiaire de la fonction publique	11
Personnel enseignant non titulaire de la fonction publique	11
Étudiant hors INSPÉ (sans préparation)	9
Autres catégories (effectifs restreints)	50

Admission (admissibles) : Certifié (10), personnel enseignant titulaire (9), étudiant hors INSPÉ prépa université (12), professions libérales (4), sans emploi (2), autres catégories à effectif réduit (5).

6. Répartition par titre ou diplôme requis

Titre ou diplôme requis	Inscrits	Admissibles
Autre Master	172	20
Master MEEF	127	13
Diplôme Grande École (BAC+5)	25	3
Grade Master	24	3
Enseignant titulaire - ancien titulaire catégorie A	20	2
Diplôme classe niveau 7	8	1
Doctorat	12	2
Diplôme PostSecondaire 5 ans ou plus	11	2
Dispense parent de 3 enfants	4	0
Admis échelle rémunération certifié/PLP/PEPS	2	1
Diplôme d'ingénieur (BAC+5)	1	1

Notes mini/maxi par épreuve (admissibilité) : Esthétique 0,50–19,00 ; Histoire de l'art 0,50–19,00 ; Pratique plastique 0,50–20,00.

Notes mini/maxi par épreuve (admission) : Pratique & création plastique 0,50–20,00 ; Leçon 1,00–20,00.

III. Propos de la présidente du jury

Quelques nouveautés ont marqué la session 2026 du concours qui s'est installé dans l'académie de Montpellier. Un directoire renouvelé a eu la responsabilité de la mise en œuvre des épreuves ; il est composé de deux vice-présidents IA-IPR : Madame Hélène Carbonell (académie de Toulouse) et Monsieur Nicolas Picard (académie de Montpellier) et d'une présidente professeure des universités. Ayant l'honneur de nouvellement présider le jury, je suis heureuse de pouvoir présenter ce rapport qui témoigne autant de la complémentarité des épreuves d'admissibilité et d'admission du concours que de la richesse de la discipline des arts plastiques et du niveau d'exigence qu'elle requiert pour être enseignée.

Réussir ce concours nécessite une préparation rigoureuse, chacune des étapes de l'admissibilité et de l'admission mettant en avant des compétences et des connaissances spécifiques attendues pour l'accès au grade d'agrégé. J'adresse mes plus vives félicitations aux lauréates et lauréats ainsi qu'aux admissibles, et j'espère que leur exemple sera un encouragement pour celles et ceux qui se présenteront en 2027.

Les chiffres de cette session témoignent de l'attractivité renouvelée du concours : 406 candidates et candidats se sont inscrits pour 25 postes offerts, et 48 d'entre eux ont été déclarés admissibles, à l'issue d'une moyenne de 67,12/120. Le niveau de sélectivité à l'admission demeure élevé, avec 25 lauréates et lauréats sur 48 présents, soit 52,08 %, pour une moyenne des admis de 11,57/20. On notera la part importante des candidates, qui représentent près des trois quarts des inscrits (303 sur 406) et plus des trois quarts des admissibles (37 sur 48), ainsi que le poids conséquent des académies d'Île-de-France qui concentrent à elles seules près d'un tiers des inscrits et près de la moitié des admissibles. Ces données confirment la nécessité de poursuivre les efforts de préparation sur l'ensemble du territoire, y compris dans les académies les moins représentées.

Ce rapport, à mettre en résonance avec ceux des années précédentes, permettra aux futurs candidates et candidats de trouver des éléments utiles à la compréhension des différentes épreuves pour préparer la prochaine session. Guidés par la volonté d'aider les candidates et les candidats ainsi que les centres de formation à améliorer leur préparation, nous avons souhaité impulser un effort de clarté dans l'évaluation des épreuves ; on trouvera en fin de chapitres des indicateurs formulés en concertation avec les membres de jury de chacune des épreuves, témoignant du niveau attendu.

Des modalités de visioconférence ont permis aux membres des jurys des épreuves d'admissibilité d'être réunis avec le directoire pour le cadrage et la régulation de l'évaluation ; qu'ils soient tous remerciés de leur qualité d'écoute et de dialogue et de la rigueur avec laquelle le travail a été accompli.

La correction de l'épreuve plastique d'admissibilité s'est déroulée au Lycée Polyvalent Jean-François Champollion à Lattes (34) qui nous a réservé le meilleur accueil et des conditions d'évaluation confortables.

Les épreuves d'admission se sont déroulées début juin au Lycée Professionnel Frédéric Mistral à Nîmes (30) qui dispose de grands ateliers de type industriel permettant des conditions d'espace, d'accueil et d'équipements configurées selon les principes posés depuis plusieurs années : une surface de travail et des dotations en tables identiques entre les candidats, pas de mise à disposition de murs ou de salles pour des pratiques spécifiques afin de garantir l'équité.

Nous y avons reçu un accueil particulièrement chaleureux et facilitateur : la direction et l'ensemble des équipes administratives et techniques ont été d'un appui sans faille pour permettre à la fois aux épreuves de se dérouler au mieux et d'accueillir le plus confortablement possible les candidats et les membres du jury malgré des températures parfois excessives.

Notons que les candidates et les candidats ont adopté un comportement exemplaire pendant toute la durée de l'emblématique épreuve de pratique, en respectant les règles de vivre ensemble, en prenant soin de ne pas déranger les voisins, et en sollicitant les surveillants à bon escient.

Par ailleurs, ce rapport se distingue par des focales portées plus spécifiquement sur certaines thématiques : ainsi, les rapporteurs des épreuves d'esthétique et sciences de l'art et d'histoire de l'art ont choisi d'insister sur les exigences de la problématisation, condition trop souvent négligée d'une réflexion véritablement construite. En pratique plastique, les rapporteurs souhaitent attirer l'attention sur l'importance de la note d'intention.

Concernant l'admission, le rapport de l'épreuve de leçon propose un éclairage resserré sur la nécessité, pour les candidates et candidats, d'adopter une vue d'ensemble de sa proposition pédagogique, gage d'une cohérence globale entre les différentes composantes de la séquence d'enseignement proposée. L'épreuve de création plastique, en plus d'être servie par une analyse fine du sujet de l'année, détaille avec précision les différentes phases qui composent le passage de cette épreuve emblématique.

Les épreuves d'entretien sont présentées ensemble sous un même chapeau et un soin particulier a été portée à la formalisation d'outils d'évaluation afin d'aider les candidates et candidats dans leur préparation. À ce propos, j'insiste sur le fait qu'il n'est pas nécessaire d'être un expert ou un praticien reconnu des domaines concernés pour pouvoir y apporter un regard informé et réussir à tisser des liens avec l'enseignement des arts plastiques. À titre d'exemple, il est étonnant qu'un seul candidat admissible se soit inscrit en arts numériques. À l'heure où ces pratiques ne sont plus nouvelles, doit-on y voir une timidité à l'endroit de ce que l'on anticipe comme attente ? Pas plus qu'il n'est attendu d'être architecte, danseur professionnel, cinéaste, il n'est pas obligatoire de savoir coder pour aborder avec sérénité cette épreuve et j'espère observer une meilleure répartition dans les options des sessions futures.

Je tiens à souligner, enfin, l'exceptionnel travail accompli par les deux vice-présidents, dont les compétences organisationnelles ont été mises à rude épreuve dans le contexte nouveau de la session 2026. Le dynamisme et le sérieux des équipes de surveillants qui nous ont aidé à installer les salles, à guider les candidats, à maintenir une ambiance sereine tout au long de la semaine des travaux d'admission ont été remarquables et fortement apprécié de tous. Je les remercie chaleureusement, ainsi que l'ensemble du jury ; le travail, l'engagement, l'expertise et la disponibilité de chacun, ont été déterminants pour la bonne tenue de cette session du concours.

IV. Épreuves d'admissibilité

Grille d'aide à l'évaluation – épreuves écrites d'admissibilité

Cette grille, commune aux deux épreuves écrites d'admissibilité (esthétique et sciences de l'art ; histoire de l'art), a servi de document d'appui à la correction pour l'ensemble du jury.

Critère	Faible	Fragile	Satisfaisant	Remarquable
Compétences méthodologiques (/5) — Problématisation, construction du propos, argumentation	Absence de problématique identifiable ou hors-sujet manifeste. Juxtaposition de remarques sans fil conducteur ; propos non structuré. L'introduction ne délimite pas le sujet ni n'annonce de démarche. Absence de conclusion ou simple répétition.	La problématique effleure le sujet sans en dégager les enjeux réels. Plan visible mais mécanique ou mal adapté à la question. Arguments peu développés, transitions abruptes. Conclusion peu synthétique.	La problématique est clairement formulée et pertinente. Le plan est explicite, cohérent et réellement au service de la démonstration. L'argumentation est construite, les transitions assumées. La conclusion synthétise et revient sur la problématique initiale.	La problématique révèle une pensée personnelle et une vraie maîtrise des enjeux du sujet. La structure du propos est pleinement au service de la réflexion. L'argumentation est précise, nuancée, dialectique. La conclusion ouvre sur une perspective pertinente ou soulève une nouvelle tension.
Étayage par les connaissances théoriques et les références artistiques (/6) — Précision, diversité, pertinence	Références absentes, très rares ou systématiquement mal attribuées. Nombre de références très réduit, citées sans développement. Manque de diversité des références artistiques et théoriques (domaines, périodes, aires culturelles). Les œuvres ne soutiennent pas le propos.	Quelques exemples mobilisés mais de façon superficielle ou convenue. Le corpus est étroit (mêmes artistes, même période). Les références sont citées mais peu exploitées dans l'argumentation. Imprécisions ponctuelles (dates, titres, attributions).	Les exemples sont précis, bien attribués et diversifiés. Le corpus est diversifié : genres, périodes, domaines artistiques (y compris non occidentaux). Les références sont mobilisées de façon fonctionnelle : elles illustrent et étayent la démonstration. Les œuvres sont situées dans leurs contextes de production et de réception.	Le choix des références témoigne d'une culture étendue et personnelle. Les exemples sont convoqués avec précision et mis en relation, confrontés, dialectisés. La diversité des corpus (arts plastiques, architecture, design, arts du spectacle...) enrichit le propos. Les œuvres sont analysées dans leur matérialité et leur portée conceptuelle.
Rigueur de l'approche (/6) — Pensée personnelle, cohérence et exigence du raisonnement tout au long de la copie	Propos générique, passe-partout, sans point de vue identifiable. La copie reste en surface. Incohérences internes non résolues ; le raisonnement se contredit. Registre de langue inadapté ou imprécis.	Quelques formulations personnelles, mais le propos reste majoritairement convenu. La rigueur est inégale : solide par endroits, approximative ailleurs. Le point de vue n'est pas maintenu d'un bout à l'autre de la copie. Le vocabulaire disciplinaire est présent mais pas toujours maîtrisé.	La copie manifeste un point de vue assumé et cohérent. Le raisonnement est conduit avec rigueur et régularité. Le vocabulaire disciplinaire est utilisé à bon escient. La pensée ne se dément pas et résiste à la complexité du sujet.	La copie donne à lire une pensée véritablement singulière. L'originalité de l'approche est authentique au-delà des effets de séduction. La rigueur est constante, y compris dans les formulations et le vocabulaire. La copie est traversée par une exigence intellectuelle qui force la conviction.
Qualités rédactionnelles (/3) — Maîtrise de la langue et de la forme rédactionnelle dissertée	L'orthographe et la syntaxe ne sont pas maîtrisées.	Les phrases sont, pour la plupart, correctement construites mais de trop nombreuses fautes parsèment la copie.	L'écrit est précis, structuré, clair et fluide. L'orthographe et la syntaxe sont au niveau attendu d'un professeur. De rares fautes d'orthographe peuvent demeurer.	Une écriture agréable, particulièrement fluide et structurée. Maîtrise de la langue française avérée, le correcteur a plaisir à lire la copie.

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

Pour cette session 2026, les candidates et les candidats composaient pour la deuxième fois sur le thème « Les mondes de l'art ». En conséquence, le jury a relevé une amélioration globale des copies par rapport à l'année précédente. Un nombre non négligeable d'écrits laissent transparaître un travail de préparation sérieux, perceptible à travers une meilleure connaissance des textes au programme et une mobilisation plus assurée des références à la fois artistiques et philosophiques. Par ailleurs, on constate une structuration plus construite des dissertations. Les meilleures copies ont réussi à tisser finement la réflexion théorique et la culture artistique tout en faisant preuve d'une connaissance des enjeux contemporains de l'art.

Toutefois, le jury a relevé que la récurrence de certaines fragilités dans un nombre encore important de copies nécessite de rappeler les exigences méthodologiques de la dissertation pour l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art. Si l'évaluation de cette épreuve demeure globale et ne saurait se réduire à une addition de critères distincts, le jury est particulièrement attentif aux éléments suivants : la capacité des candidates et des candidats à présenter, exprimer et formuler leur pensée, à la structurer par une véritable problématisation, à l'étayer par des références variées et des exemples précis, ainsi qu'à développer une approche singulière et rigoureuse tout au long du raisonnement (cf. grille d'évaluation). Pour compléter les rapports des années précédentes, auxquels les personnes préparant les prochaines sessions sont invitées à se référer, le jury souhaite mettre en avant quelques considérations sur la méthode de problématisation du sujet qui interrogeait l'autonomie de l'artiste au regard d'une citation du texte de H. Becker « les mondes de l'art ». Celle-ci demeure déficiente dans de nombreuses copies, alors même qu'elle constitue la base des autres qualités attendues.

La construction d'une réflexion problématisée

Il convient de rappeler que la dissertation d'esthétique et sciences de l'art ne consiste ni à restituer un cours, ni à juxtaposer des références pour faire valoir des connaissances de manière cumulative. Elle suppose au contraire de construire un questionnement et d'élaborer une problématisation du sujet. Trop souvent, le jury rencontre des copies qui demeurent dans l'affirmation ; celles-ci avancent des idées générales sans que les candidates et les candidats interrogent les notions inhérentes au sujet donné, et sans qu'ils mettent à l'épreuve leurs propres hypothèses. Au contraire, les meilleures dissertations sont celles qui prennent le temps d'analyser précisément les termes du sujet, qui en dégagent les tensions internes et qui, en conséquence, ont réussi à construire une réflexion problématisée.

Cela signifie qu'en esthétique, comme en philosophie, une problématisation ne se réduit pas à la formulation d'une simple question, a fortiori à la question proposée par le sujet, premier écueil à éviter, trop souvent constaté dans les dissertations. Pour problématiser le sujet, il importe d'analyser la question de départ en lien avec la thèse et les arguments du texte, d'en dégager les tensions internes et de faire ainsi émerger plusieurs interrogations. Mais attention à ne pas tomber dans un deuxième écueil, également observé dans les copies, qui consiste à juxtaposer une multitude de formules interrogatives sans lien logique clair entre elles. La problématisation consiste au contraire en l'articulation logique de questions en tension les unes avec les autres, selon une progression explicite. Cette articulation peut prendre, dans l'introduction, des formes rédactionnelles diverses, selon les choix d'écriture élaborés par les candidates et les candidats au cours de leur préparation. Quoi qu'il en soit, il est souhaitable que le développement de la copie, dans un souci de cohérence, reprenne dans ses différentes parties les perspectives esquissées dans l'introduction par la problématisation, pour les approfondir en une argumentation articulant des analyses conceptuelles et des analyses d'exemples. Cette exigence de problématisation permet également d'éviter un troisième écueil

fréquent : il n'est pas souhaitable, dans l'introduction, d'évoquer - et encore moins de multiplier - des références externes au sujet proposé, à savoir le texte d'un auteur en relation avec une question. Les références externes au sujet ne sont vraiment pertinentes que dans le développement, à condition qu'elles soient étayées et clairement intégrées à la problématisation.

Le jury tient à rappeler qu'il est nécessaire de distinguer de manière claire les sujets d'une session à l'autre. En effet, plusieurs copies ont manifestement reconduit des développements préparés à l'avance ou issus du sujet précédent. Cette approche n'a pas permis d'articuler la réflexion de manière pertinente à la question posée cette année à partir du texte proposé. Ainsi, certains écrits consacrés à la créolisation ou à des considérations très générales sur la notion de « monde » paraissaient plaqués et n'ont pas réussi à enrichir l'analyse du sujet. Compte tenu de ces remarques, le jury attend que le sujet soit traité dans sa singularité et non que des contenus préalablement appris ou préparés soient réemployés sans que la candidate ou le candidat ne reconsidère la démarche réflexive et la mise en perspective.

La structure de la dissertation

L'importance de la construction argumentative est cruciale dans l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art. Si le plan n'a pas été annoncé de manière claire dans plusieurs copies, une fragilité dans la lisibilité du raisonnement a été relevée, rendant difficile la compréhension de sa progression. Rappelons que l'annonce du plan n'est pas seulement une formalité, elle permet au lecteur de saisir le développement du raisonnement et la manière dont celui-ci entend étayer successivement les hypothèses en cohérence avec la problématisation proposée.

De même, le jury constate que les transitions sont souvent absentes ou qu'elles sont réduites à de simples formules de liaison entre les différentes parties qui composent l'écrit. Cependant, les transitions constituent un passage essentiel dans la construction du propos permettant de ressaisir le sujet et de faire le bilan d'une étape du raisonnement, d'en identifier les limites et de justifier la progression vers une autre hypothèse. Donner à voir au lecteur le mouvement de sa pensée, plutôt qu'une succession de parties qui se juxtaposent, relève d'un savoir-faire que l'on retrouve dans les meilleures copies. Concrètement, sans vouloir imposer une forme rhétorique particulière, le jury conseille aux candidates et aux candidats rencontrant des difficultés méthodologiques de rédiger entre chaque partie du développement une transition synthétique, en commençant par une phrase qui récapitule la thèse principale soutenue dans la partie précédente, suivie par une ou plusieurs questions précédées par un connecteur logique pertinent et annonçant en creux une nouvelle thèse qui sera défendue dans la partie suivante. Deux aspects cruciaux sont alors à prendre en considération. D'une part, il est souhaitable que la partie suivante du développement ne soit pas une réfutation pure et simple de la précédente, annulant rétrospectivement sa portée, mais plutôt un dépassement dialectique qui la conserve tout en montrant son insuffisance par rapport au problème qui est en jeu. D'autre part, les mots les plus importants du sujet doivent figurer dans la transition ; sinon, cela signifie que le sujet a été, en partie au moins, oublié - en tout cas, insuffisamment analysé et problématisé.

Rappelons que le jury est attentif à la qualité de l'expression écrite, à la précision du vocabulaire employé, notamment dans le champ des arts plastiques, ainsi qu'à la rigueur de la composition. Certaines copies présentaient une introduction générale, insuffisamment problématisée, ainsi qu'une conclusion trop brève ou inaboutie. Il est entendu que l'orthographe et la maîtrise de la langue, de même que la justesse du vocabulaire spécifique à notre discipline et dans le cadre de l'agrégation, constituent des critères importants d'appréciation de l'écrit, y compris dans les copies les plus ambitieuses.

La mobilisation de références précises et pertinentes

Accumuler les références artistiques, philosophiques et historiques ne répond pas aux attendus de l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art. En ce sens, le jury a apprécié les copies capables de

mobiliser des exemples précis, développés et articulés à l'argumentation de la dissertation. Les écrits les plus convaincants ont réussi à conceptualiser leur propos tout en mettant leur analyse en perspective grâce à des références artistiques pertinentes. Par ailleurs, ces mêmes copies témoignaient d'une connaissance fine des contextes historiques, institutionnels et sociaux des mondes de l'art.

Le jury a préféré valoriser les écrits qui manifestaient une connaissance avérée des ouvrages et des auteurs utilisés, en particulier lorsqu'elle était rigoureusement articulée à la problématisation du sujet. Concernant Howard Becker, les candidates et les candidats qui faisaient preuve d'une ignorance complète de l'auteur du texte ou de ses principaux concepts ont été pénalisés, *a fortiori* lorsqu'ils ne manifestaient aucune tentative de lecture du texte, dont les principaux arguments pouvaient être identifiés sans difficulté majeure. Le texte proposé ne constitue ni un simple document d'accompagnement ni un réservoir de citations. Il représente le point de départ de la réflexion et doit demeurer présent tout au long du développement. À cet égard, il est attendu qu'une familiarité avec les notions essentielles du programme soit observable, mais une maîtrise complète de l'ensemble n'est pas requise. Rappelons que la bibliographie jointe au programme est indicative. Ce qui signifie qu'elle n'est ni obligatoire (il n'est pas nécessaire de lire tous les ouvrages proposés), ni exhaustive (il est possible d'en lire d'autres). Dans tous les cas, les candidates et les candidats gagneront à proposer dans le cours de leur argumentation une lecture du texte, identifiant dès l'introduction sa thèse principale et ses arguments, afin de les relier à la question proposée par le sujet, condition requise pour problématiser ce dernier.

À l'inverse, de nombreuses copies ont eu recours de manière systématique à quelques références très attendues telles que Marcel Duchamp, Andy Warhol ou Banksy, sans toujours en maîtriser tous les enjeux historiques ou théoriques. Il a été constaté que certaines analyses conduisaient parfois à des approximations, voire à des contresens. À ce propos, la figure du « franc-tireur », chez Becker, a souvent été mal comprise et certaines copies l'ont introduite de manière contradictoire avec le sens du texte, ou l'ont purement et simplement ignorée. Le jury invite donc les candidates et les candidats à approfondir leurs références plutôt qu'à multiplier de manière trop allusive des exemples convenus.

Interroger les notions au cœur du sujet

Le sujet invitait à questionner la notion d'autonomie sous plusieurs angles. Il ne suffisait pas d'en proposer une définition figée, mais plutôt d'examiner les différents enjeux liés à cette notion. Ainsi, il était possible d'interroger l'autonomie artistique, économique, politique ou historique et d'en analyser les différentes dimensions.

L'autonomie ne saurait être réduite à la figure de l'artiste créant seul dans son atelier. Cette conception de l'autonomie, ancrée dans une représentation sociale de l'artiste isolé, ne constitue qu'une modalité parmi d'autres. En conséquence, il convenait d'interroger les relations de l'artiste aux institutions, aux différents réseaux de diffusion, aux divers publics des mondes de l'art, aux contraintes économiques, mais encore, aux cadres historiques dans lesquels s'inscrit l'activité artistique.

Plusieurs copies ont confondu de façon manifeste l'autonomie de l'artiste avec celle de l'œuvre, alors que d'autres ont déplacé le sujet vers une réflexion générale sur les « mondes de l'art » sans questionner de manière pertinente la notion d'autonomie. De surcroît, dans plusieurs dissertations, les « mondes de l'art » ont été réduits à certains acteurs de la chaîne de production artistique. Cette perspective tendait à occulter le fait que le sujet engageait également une réflexion sur les conditions collectives de reconnaissance et de constitution des publics.

Il était également attendu que les candidates et les candidats prennent la mesure de la pluralité impliquée par la notion même de « mondes de l'art ». Chez Becker, celle-ci ne désigne pas seulement un ensemble d'acteurs gravitant autour de l'artiste, mais des configurations de coopération au sein desquelles œuvres, conventions, institutions, techniques et publics participent conjointement à la

constitution de l'activité artistique. Cette approche conduit également à déplacer la question esthétique : il ne s'agit plus seulement de demander ce qu'est une œuvre d'art, mais d'interroger les processus par lesquels une production artistique acquiert un statut d'œuvre, une visibilité et une reconnaissance au sein d'un monde de l'art. Les copies les plus convaincantes ont montré avec justesse que la réflexion sur l'autonomie ne conduisait pas nécessairement à opposer l'artiste aux mondes de l'art. Au contraire, certaines dissertations ont su mettre en évidence que l'autonomie pouvait être pensée dans le cadre même de relations de coopération, de conventions partagées et de formes d'interdépendance. Une telle approche permettait d'éviter l'alternative simplificatrice entre indépendance absolue et détermination complète par les structures sociales. Elle invitait également à penser l'autonomie non comme l'absence de relations ou de contraintes, mais comme la capacité des artistes à agir, créer et participer aux processus de reconnaissance au sein de configurations collectives historiquement constituées. En ce sens, l'autonomie ne s'oppose pas nécessairement à l'hétéronomie : elle peut désigner la manière dont un acteur transforme les conditions qui rendent son action possible, en intervenant dans un espace de normes, de conventions et d'attentes partagées.

Les meilleures copies ont également su mettre en évidence que la figure du « franc-tireur » ne désigne pas un créateur totalement affranchi des mondes de l'art. Chez Becker, même les démarches les plus singulières demeurent prises dans un ensemble de conventions qu'elles déplacent, transforment ou contestent sans jamais pouvoir s'en abstraire complètement. Cette distinction permettait d'envisager l'autonomie comme une négociation permanente plutôt que comme une séparation radicale. Le « franc-tireur » pourrait ainsi être compris non comme une figure héroïque de l'artiste contre les institutions, mais comme une position stratégique au sein d'un monde de l'art, capable de déplacer certaines conventions tout en mobilisant d'autres ressources collectives.

Certaines dissertations particulièrement réussies ont également su mettre en perspective les analyses de Becker avec d'autres conceptions de l'autonomie artistique, en montrant que celle-ci pouvait être appréhendée selon des approches esthétiques, sociologiques ou historiques complémentaires.

Enfin, il est important de souligner la nécessité d'une approche historique nuancée. Il ne s'agissait pas de présenter l'autonomie comme une essence intemporelle de l'art, ni de la faire apparaître soudainement à une période donnée, mais plutôt d'en interroger les modalités historiques. Montrer que la question de l'autonomie se transforme historiquement en fonction des paradigmes et qu'elle doit être pensée dans des configurations sociales, politiques et esthétiques spécifiques, constituait un des multiples paramètres de réussite à l'épreuve. Certaines copies particulièrement solides ont ainsi montré que l'autonomie pouvait être envisagée moins comme un état que comme une conquête, une revendication ou encore un processus historiquement situé, dont les formes et les significations varient selon les contextes de production, de diffusion et de réception des œuvres. D'où l'importance, pour les candidates et les candidats, d'articuler des analyses conceptuelles à des exemples historiques précis. Cette articulation permet d'éviter à la fois l'écueil d'un idéalisme vague et celui d'un empirisme simplement descriptif, afin de construire une réflexion véritablement esthétique et critique sur les conditions de production, de reconnaissance et de transformation de l'activité artistique au sein des mondes de l'art. La reconnaissance n'apparaît alors plus comme une validation extérieure venant simplement consacrer une œuvre déjà constituée, mais comme une dimension active de son existence publique.

2. Épreuve d'histoire de l'art

Pour la session 2026 de l'agrégation externe, l'épreuve d'Histoire de l'art proposait aux candidats le sujet suivant : « Les pratiques de l'autoportrait de Jan van Eyck à la comtesse de Castiglione : stratégies d'affirmation de l'identité ». Il s'agissait, dans le cadre temporel fixé par le programme, d'interroger les formes, les usages et les enjeux de l'autoreprésentation artistique, en articulant approche historienne, analyse des œuvres et réflexion sur la notion d'identité. Le barème retenu évaluait conjointement les compétences méthodologiques, l'étayage par les connaissances théoriques et références artistiques, la rigueur de l'approche historico-critique et les qualités rédactionnelles.

Le jury constate d'emblée une progression du niveau général par rapport à la session précédente. La majorité des candidats manifeste un intérêt réel pour le sujet et témoigne d'une préparation sérieuse. Les rapports antérieurs ont manifestement été lus : on observe moins de plans visibles (ne pas indiquer les titres, parties et sous-parties) une meilleure prise en compte de la forme dissertée et un effort plus net pour articuler les différentes parties du devoir. De nombreuses copies proposent un corpus d'œuvres étendu, couvrant l'arc chronologique demandé, et s'appuient sur des références théoriques variées. Toutefois, cette amélioration ne doit pas masquer des fragilités persistantes : la problématisation du sujet demeure, pour beaucoup, un exercice difficile ; l'ancrage historien et plasticien des analyses n'est pas toujours assuré ; enfin, la maîtrise de la langue écrite et du registre attendu reste trop inégale pour un concours de ce niveau.

Sur le plan méthodologique, les copies les plus solides se distinguent par une introduction clairement structurée : définition précise des termes, mise en évidence des tensions contenues dans le couple « autoportrait / identité », prise en compte du mot « stratégies » et bornage net du cadre chronologique. Ces introductions débouchent sur une problématique véritable, qui ne se contente pas de reformuler le sujet sous forme interrogative mais propose un questionnement nuancé sur les modalités d'affirmation, de construction et parfois de mise en crise de l'identité dans et par l'autoportrait. À l'inverse, nombre de candidats omettent de questionner et de définir les termes, ou se contentent d'une reformulation minimaliste du sujet, sans dialectiser les notions ni expliciter les enjeux propres à la période. Le mot « identité » est parfois réduit à un simple synonyme de « soi » ou de « intériorité », sans articulation avec l'individuation, l'humanisme, les statuts sociaux ou la dimension de genre ; le terme « stratégies », moins fréquemment analysé que « autoportrait », est souvent laissé dans l'implicite, ce qui conduit à des devoirs organisés comme des catalogues d'exemples plutôt que comme une démonstration raisonnée.

L'étayage par des connaissances théoriques et des références artistiques constitue un point fort de nombreuses copies. Les meilleurs travaux mobilisent avec discernement des textes de la Renaissance (Leon Battista Alberti, Jean Boccace, Virginia de Castiglione, Cesare Ripa, etc.), des études consacrées à l'autoportrait (par exemple Pascal Bonnafoux, Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman, Omar Calabrese, Hans Belting, Jean-Luc Nancy, Régis Debray...) ainsi que des références littéraires et philosophiques mises au service du sujet. Dans ces copies, les références théoriques ne sont ni juxtaposées ni plaquées : elles sont confrontées, discutées, intégrées à l'argumentation et réellement articulées aux œuvres. À l'inverse, certaines copies accumulent les noms d'auteurs sans mise en perspective ni hiérarchisation, produisant un effet de « catalogue d'idées » qui nuit à la clarté du propos et ne permet pas de mesurer l'appropriation réelle des lectures. D'autres encore se privent presque totalement de références théoriques, ce qui confère à la copie une allure superficielle et prive le raisonnement du nécessaire étayage scientifique.

Le jury souhaite également insister sur la nécessité de maintenir une approche historienne et artistique des œuvres. Plusieurs copies, parfois pourtant bien informées, versent dans une dérive exclusivement philosophique, sociologisante ou psychanalytique où l'œuvre devient prétexte à un discours général sur le sujet, l'ego ou l'inconscient, au détriment de l'analyse plastique, de la contextualisation et des spécificités des médiums (dessin, gravure, peinture, sculpture, photographie).

Or l'épreuve vise à évaluer des futurs professeurs d'arts plastiques : il est attendu d'eux qu'ils manifestent une connaissance sensible des œuvres, acquise au contact (la fréquentation des œuvres reste indispensable) et non seulement à partir de commentaires théoriques. La description des œuvres, la prise en compte de leur dimension matérielle, leur composition, de leur facture, des dispositifs de regard, des accessoires, des décors et des inscriptions jouent un rôle déterminant dans les meilleures copies, qui savent articuler étroitement forme et sens. À l'inverse, les dissertations qui se contentent de mentionner les œuvres sans les décrire, ou qui se focalisent sur des éléments biographiques anecdotisés, ne parviennent pas à rendre compte des véritables stratégies d'affirmation de l'identité à l'œuvre dans les autoportraits.

L'inscription du sujet dans l'histoire de l'autoportrait est inégalement maîtrisée. Plusieurs candidats rappellent utilement la différence entre « portrait » et « autoportrait » et évitent les confusions récurrentes entre ces deux catégories. Ils situent correctement l'émergence de l'autoportrait dans le contexte de l'humanisme, des progrès techniques (miroirs, peinture à l'huile, mobilité des supports) et de la montée en puissance de la figure de l'artiste comme individu singulier. D'autres copies, en revanche, mélangent portraits et autoportraits, ou s'égarent dans des développements hors du cadre temporel fixé par le sujet, intégrant de nombreux artistes du XXe et du XXIe siècle sans justification, voire des thèmes étrangers à la question proposée (selfie contemporain, novacène, problématiques éloignées du programme). Le jury rappelle avec insistance qu'un bornage clair de la période et le respect du cadre énoncé dans l'intitulé du sujet constituent des exigences fondamentales.

Le traitement du corpus d'œuvres, enfin, demeure très contrasté. Les meilleures copies s'appuient sur un ensemble d'exemples variés - de Jan Van Eyck à Virginia de Castiglione, en passant notamment par Albrecht Dürer, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Diego Velázquez, Vincent Van Gogh, Gustave Courbet ou encore des artistes moins attendus Judith Leyster, Adelaide Labille Guillard, Clara Peeters - en évitant le plan stéréotypé qui aligne toujours les mêmes noms dans le même ordre. Elles savent tirer parti des autoportraits pour interroger le statut de l'artiste, la construction de l'image sociale, les jeux de masque et de rôle, la mise en scène de la virtuosité ou des doutes, et, à l'autre extrémité de la période, la spécificité d'une pratique photographique sérielle et théâtralisée comme celle de la comtesse de Castiglione. Trop de copies cependant omettent purement et simplement cette dernière, ou n'accordent qu'une place marginale à la photographie, alors qu'elle est explicitement mentionnée dans le sujet et constitue un point nodal pour penser la reconfiguration des stratégies d'affirmation de soi à l'ère du médium photographique. D'autres se contentent de citer les œuvres sans en donner ni date, ni titre exact, ni description, ni idée de format... Ce qui affaiblit considérablement leur crédibilité.

Les qualités rédactionnelles et la maîtrise de la langue écrite restent un point de vigilance. Un nombre significatif de copies présente un niveau d'orthographe, de syntaxe ou de lexique incompatible avec les exigences d'un concours de recrutement de professeurs. Formulations familières, tournures orales, imprécisions terminologiques, erreurs répétées sur les noms propres, les datations ou les titres d'œuvres nuisent à la lisibilité des démonstrations, voire entraînent des contresens. À l'opposé, plusieurs devoirs se distinguent par une écriture claire, structurée et fluide, au service du raisonnement. Le jury invite les candidats à consacrer un temps à la relecture, afin de corriger les erreurs les plus manifestes et de veiller à l'adéquation du registre de langue au contexte académique.

En conclusion, le jury souligne que les copies les plus réussies sont celles qui parviennent à articuler une problématique nette, une structuration rigoureuse, un corpus d'œuvres précisément décrit et analysé, et un usage mesuré mais réel des références théoriques (privilégier les références à bon escient, si possible avec des citations plutôt qu'une liste de noms). Elles offrent une réflexion singulière sur les pratiques de l'autoportrait entre Jan van Eyck et la comtesse de Castiglione, en tenant ensemble les dimensions formelles, sociales, historiques et symboliques des stratégies d'affirmation de l'identité. Le jury encourage les futurs candidats à poursuivre l'effort de lecture, à s'engager dans des recherches personnelles, à consolider leurs connaissances factuelles, à approfondir leur regard

plasticien et à soigner la maîtrise de la langue, conditions indispensables pour répondre aux attentes d'une épreuve qui vise autant l'érudition que la capacité à construire une pensée personnelle et argumentée.

3. Épreuve de pratique plastique

Rappel du cadre règlementaire

L'épreuve de pratique d'admissibilité vise à évaluer l'engagement artistique de la candidate ou du candidat, son aptitude à fournir une réponse personnelle à une question posée, à démontrer ses capacités de création en témoignant d'un savoir-faire en matière d'expression plastique. L'épreuve s'appuie sur un sujet à consignes et un dossier documentaire comprenant une sélection de documents iconiques et/ou textuels.

Le travail attendu consiste en une réalisation bidimensionnelle relevant du champ pictural ou graphique, pouvant mobiliser des techniques mixtes, collage, outils traditionnels ou numériques, d'une épaisseur maximale de 1,5 cm, et présentée impérativement sur le format imposé 75 × 106 cm, norme AFNOR ou grand aigle de 75 × 110 cm. Toute réalisation, par un prolongement, rabat ou découpe, ne répondant donc pas à ce strict format ou nécessitant une manipulation est considérée comme hors cadre puis sanctionnée par une évaluation de 0,5/20. Une note d'intention, soumise à notation, doit également accompagner toute production, elle doit être rédigée (vingt à trente lignes), sur une seule page A4, anonyme et fixée ou écrite au verso de la production. Celle-ci a pour objet de permettre à la candidate ou au candidat de justifier les modalités de sa pratique en réponse à son analyse du sujet.

En comparaison avec la session précédente, une attention croissante semble avoir été portée à cet exercice, mais ne compensant pas la qualité plastique très inégale des productions. Des lacunes persistantes sont observées par le jury concernant la maîtrise de certains attendus, tant sur les plans analytique que technique. En complément des précédents rapports de jury, auxquels chaque candidate ou candidat est invité à se référer, les développements suivants visent à en préciser encore les contours.

Le sujet de la session 2026

Le sujet comportait un intitulé, une consigne, et un corpus de quatre documents iconographiques :

« Matière à narration »

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

Document 1 : Jiri Georg DOKOUPIL : *Badende VII* (Baigneurs, VII), 1991, 290x300cm, suie sur toile, collection particulière.

Document 2 : Hiroshi SUGIMOTO, *Byrd Theater*, Richmond, 1993, 1993, photographie gélatino-argentique, 42,2x54,3cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Document 3 : Pascal CONVERT, *Bibliothèque* (détail), 2016, cristallisation au livre perdu, verre et cendre, 5 étagères, 264 éléments, 265x400x22cm, Galerie Eric Dupont, Paris.

Document 4: Barbara WALKER, *All the Kings Men* (Tous les Hommes Rois), 2018, mine graphite sur papier embossé, 63,1x46,4cm, The contemporary Art Society, with support of the Friends of the Whitworth. Manchester.

Analyse et appropriation du sujet

Destinée à évaluer l'aptitude du candidat à mettre en relation une démarche plastique et la réflexion qui la sous-tend, l'ensemble étant également éclairé par une note écrite explicitant l'appropriation du

sujet, cette épreuve réunit les trois composantes fondamentales de l'enseignement : la pratique, la pensée et leur mise en discours.

Un « discours » qui ne saurait toutefois se réduire à la seule note d'intention, les parti-pris devant se manifester dans la réalisation elle-même, à travers les choix plastiques qui la constituent et l'engagement singulier qu'ils révèlent. Chaque candidat-e doit en effet bien garder à l'esprit que la première rencontre du jury avec la production relève d'une immédiateté du regard, puis d'une lecture globale, dynamique et autonome de la réalisation précédant toute lecture du texte d'accompagnement. Une approche sensible qui se portera spontanément sur les modalités de fabrication de l'œuvre, les techniques, les matériaux et outils mobilisés ou supposés, le degré de maîtrise ou, à l'inverse, les écarts volontaires vis-à-vis des conventions d'exécution, mais aussi sur la manière dont le format est investi, exploité et intégré aux enjeux de la démarche. Chaque décision visuelle du candidat devant participer à l'affirmation d'un positionnement plastique singulier, dont la cohérence et la pertinence constituent des éléments essentiels de l'évaluation.

Relevant ainsi d'un constant équilibre entre liberté d'invention et contraintes imposées, l'épreuve exige du candidat une maîtrise réfléchie d'un ensemble de choix qui doivent à la fois demeurer étroitement articulés au sujet, tout en évitant de se réduire (à l'excès) à de simples reprises littérales d'éléments iconographiques issus du corpus. Car l'enjeu de la réalisation reste aussi de faire émerger ce que l'on désigne communément comme une « problématique » plastique, c'est-à-dire une mise en tension de notions, d'enjeux ou de questions repérables dans le dossier et réinterprétés à travers une démarche personnelle, susceptible de prendre des formes très affirmées, voire d'assumer une certaine radicalité dans ses choix plastiques. Ainsi, rien n'interdit par exemple au candidat de s'éloigner des motifs figuratifs présents dans le corpus, dès lors que cette prise de distance demeure pertinente au regard du sujet. Une proposition entièrement non figurative pourrait en effet conserver une forte cohérence perceptive, maintenir des résonances thématiques avec les œuvres du dossier et instaurer avec elles un dialogue autour de questions plastiques communes, de relations sensibles, de logiques de composition ou d'enjeux conceptuels partagés. Précisons toutefois que si le jury n'attend pas des réalisations qu'elles soient nécessairement fondées sur une démonstration immédiatement explicite, qu'il peut apprécier la pluralité des niveaux de lecture, l'enjeu demeure de rendre perceptible et identifiable l'orientation générale du projet à travers les choix plastiques mis en œuvre. À défaut, le jury pourrait être conduit à des interprétations trop subjectives, ouvrant aux surinterprétations, aux extrapolations excessives face à l'opacité difficilement surmontable d'une addition d'implicites. Sans donc contredire l'acception duchampienne du regardeur qui fait le tableau, signifions simplement que les productions les plus abouties ont souvent été celles qui parviennent à demeurer ouvertes à l'interprétation tout en restant suffisamment structurées pour orienter le jury sans le perdre.

Raison pour laquelle, afin d'éviter cet écueil, il était évidemment nécessaire de s'approprier et d'articuler pleinement le corpus des images avec l'intitulé « Matière à narration », invitant immédiatement à une première analyse sémantique de la polysémie des termes pour en dégager un axe saillant. La « matière », d'abord, s'associant assez spontanément à la substance, à la texture, la trace, l'évanescence ou l'épaisseur, au potentiel de transformation de tout médium. Puis la préposition ouverte, « à », sous-entendant l'idée d'une finalité, « matière destinée à », ou matière propre à », ou encore une mise en relation « matière à générer ceci ou cela ». Enfin la « narration », qui induit l'idée d'un récit, d'un déroulement, d'une temporalité plus ou moins suggérée, pleine ou fragmentaire, processuelle, abstraite ou figurative. Un premier niveau d'analyse permettant alors d'imaginer ce que le sujet interrogeait déjà intrinsèquement, à savoir comment la « matière », dans ses qualités propres, peut-elle devenir porteuse ou génératrice de récit.

Différents questionnements ont ainsi émergé, donnant lieu à une variété très appréciable de pistes formelles et conceptuelles. Certains travaux ont ainsi envisagé la « matière » comme une ouverture immédiate sur un imaginaire, comme si la dimension narrative ne préexistait pas à la production mais

en émergeait. D'autres, l'envisageant comme une surface d'inscription, le lieu de dépôt d'un « événement », jouant de tensions entre écritures, motifs neutres et divers matériaux déjà « signifiants ». D'autres encore comme une matière « réceptacle », enregistrement de la trace d'une action, d'un geste, de l'outil, par différents jeux d'empreintes, de dépôts, de stratifications, d'usures, de protocoles et d'altérations, qui associent le narratif à l'acte même de « faire ».

Sur un registre connexe, des dispositifs fragmentaires ou lacunaires ont également invité le spectateur à reconstituer un fil conducteur narratif à partir d'une matière envisagée comme vestige. Certains projets ont également utilisé la « matière » sous l'angle du détournement, de l'isomorphisme, du trompe-l'œil ou de l'hybridation, parvenant à révéler la dimension « fictionnelle » de matières dites « triviales » habilement transfigurées. En écho formel et thématique au corpus, la « matière », a également été explorée sur le registre du retrait, du vide, de la réserve, de l'effacement, jouant d'un « inframince » comme vecteur de récit, au point d'être parfois investie en langage strictement autonome qui mise sur un potentiel discursif autoréférent, sans aucun recours descriptif ou illustratif.

Autant de stratégies qui furent ainsi susceptibles d'instaurer un dialogue avec les propres modes opératoires du dossier. À l'analyse, on peut effectivement observer que dans l'œuvre de Jiri Georg Dokoupil, la nature instable de la matière suie, travaillée par l'idée de dépôt, de fragilité et de volatilité, se ressent en coïncidence avec les figures aléatoires, fugitives, situées sous la lumière aveuglante d'un contexte balnéaire surpeuplé. Une lumière qui devient matière « concrète » dans la photographie d'Hiroshi Sugimoto, l'empreinte d'un temps condensé dont la dimension narrative repose paradoxalement sur l'effacement du véritable récit filmique par une saturation d'images liée à la durée d'ouverture de l'obturateur. Dans l'œuvre de Pascal Convert la matière fragile et pétrifiée du verre semble quant à elle faire conservation d'une mémoire de cendres, de récits enrobés rendus silencieux, empêchés, évoquant peut-être des savoirs inaccessibles. Une tension autour des seuils de visibilité qui peut trouver quelque résonnance avec l'œuvre de Barbara Walker, où l'embossage du papier et l'atténuation des figures met en jeu la mémoire politique et l'invisibilisation historique. Une approche, là encore, où la « matière » ne se contente donc pas d'illustrer un récit, mais en constitue le lieu, le processus, voire même celui de sa « dématérialisation ».

Mise en œuvre des pratiques

Si cette session s'est caractérisée par une diversité appréciable d'approches, elle a néanmoins révélé une maîtrise très inégale des attendus, parfois en deçà de la « qualité plastique » visée pour cette épreuve. Une notion de « qualité » qui reste évidemment ouverte aux définitions, mais qui dans le cadre resserré du concours ne relève ni d'une simple virtuosité, ni d'une réussite esthétique obligatoire, mais repose essentiellement sur une adéquation repérable entre des objectifs et la maîtrise de moyens mobilisés dans le registre plastique choisi. En toute cohérence, rappelons encore que le jury n'est animé par aucune attente préconçue en termes stylistiques, ne projetant ni modèles, ni références obligées, ni hiérarchies entre les médiums. Dans la variété des démarches observées, allant du dessin à la peinture, de la photographie à la gravure, du cyanotype, au pochoir ou la couture, toutes sont recevables.

Les productions les moins convaincantes se sont ainsi caractérisées par l'addition d'intentions floues, éloignées du sujet, d'une dextérité insuffisante et de moyens clairement inadaptés pour les traduire. À titre d'exemple, certaines réalisations, voulant s'inscrire dans une esthétique à coloration « conceptuelle », privilégiant donc des dispositifs « sobres », n'en ont pas respecté les exigences minimales de rigueur et de précision, produisant des objets indécis dont la neutralité semblait plus subie que construite. D'autres, par des jeux de couches de feuilles plastiques, ont laissé le jury dans l'indétermination quant à leur statut, hésitant entre élément de protection et composante intégrée. Jouant d'un registre plus « académique », certaines productions ont convoqué des références néoclassiques explicites dans le traitement du corps ou du nu, mais sans visiblement en maîtriser la technique. Or, lorsqu'un tel vocabulaire formel est mobilisé, du moins sans intention manifeste

d'écart, il va de soi que de grandes approximations introduisent un décalage évident entre ambition et réalisation. Il en va de même pour concernant certaines réalisations qui recourent à des thématiques citationnelles, qui semblent trop souvent mobilisées de manière gratuite ou superficielle.

Ces constats ne doivent toutefois pas occulter la présence de propositions de grande qualité. Le jury appréciant particulièrement les démarches dans lesquelles la maîtrise technique ne relevait pas d'une simple sophistication, mais d'un véritable levier au service du sens, critère majeur d'évaluation pour le jury.

La note d'intention

La plupart des notes d'intention ont témoigné d'une structuration rédactionnelle conforme aux exigences attendues à ce niveau de formation, permettant de répondre aux objectifs de clarification des démarches. Tout en relevant d'une expression ouverte à des singularités d'écriture, le jury constate toutefois quelques formes parfois inabouties ou étonnamment hors sujet, presque décorrélées de la réalisation. Nous rappelons également que l'efficacité de cet exercice à visée rhétorique suppose une réelle lisibilité au-delà du soin légitime apporté à l'orthographe, car il s'agit aussi d'ajuster la densité et la mise en page du propos afin d'en garantir la clarté.

Dans le cadre de cet exercice, nous précisons encore que cette note d'intention est intégrée à l'évaluation sans pour autant en faire l'objet d'une notation distincte. Ce texte rédigé constitue néanmoins un indicateur essentiel, venant nourrir l'appréciation du jury, articulant ce qui est donné à voir et ce qui en est formulé. Un objectif qui se perçoit dans son intitulé même : la « note » sous-tendant l'idée d'une écriture synthétique, condensée, non exhaustive, mais qui participe à la lisibilité de la logique interne de la réalisation, et ceci en évitant les développements excessifs, trop biographiques ou sociologiques, au profit d'une approche prioritairement centrée sur le sujet et le corpus.

Les notes les plus éclairantes pouvaient ainsi témoigner, dès les premières lignes, d'un repérage précis des notions saillantes du dossier qui ont permis de faire émerger un questionnement. Tout en veillant bien à ne pas se confondre avec une épreuve de leçon, certains candidats ont ainsi choisi de formuler le fil conducteur de leur pratique sous forme d'une problématique, par exemple : « En quoi la matière peut-elle produire une expérience du temps ? », « Comment l'outil, à travers son empreinte dans la matière, devient-il narrateur ? », « Comment la matière d'une production transforme-t-elle la représentation d'un espace en récit ? ». D'autres notes d'intention, à l'approche plus « littéraire », ont questionné « en quoi le vide, le manque ou l'effacement produisent-ils une présence signifiante ? », ou « comment le retrait de la figure ou de la matière transforme-t-il l'espace en lieu narratif ? ». Celles-ci n'en furent pas moins éclairantes lorsque la suite du commentaire rétablissait rapidement l'enjeu sur un terrain plastique. Pas de modèle imposé donc, mais une exigence constante : maintenir l'analyse au plus près des formes et constituants puisqu'il ne s'agit pas de se limiter à une description tautologique des éléments visibles, mais de comprendre également les modalités de leur élaboration et les raisons sémantiques qui ont présidé à leur mise en visibilité.

Dans l'économie générale de la proposition, on comprend dès lors la place décisive que peut occuper cette note, notamment, répétons-le, lorsqu'il s'agit de dissiper certaines ambiguïtés ou de rendre plus lisibles des intentions demeurées implicites, tout en gardant à l'esprit que la démarche artistique ne saurait dépendre exclusivement du texte qui l'accompagne. Rappelons aussi que le terme « intention », issu du latin *intentio* (« tendre vers », « diriger vers »), désigne bien une orientation de la pensée qui relie conception et réalisation. Sa fonction, *in fine*, reste donc de témoigner d'un parti pris assumé, de sorte que même si la démarche d'un candidat visait explicitement à accueillir le « doute, le repentir ou le tâtonnement » au sein de sa réalisation, ces dimensions ne puissent relever aux yeux du jury d'une simple indétermination sans véritablement fondement.

Dans cette perspective, rappelons aussi que les références mobilisées dans la note d'intention ne sauraient se réduire à de simples exemples illustratifs ou convoquées sur le seul fondement d'une ressemblance formelle. Le jury reste en effet attentif à ce que tout apport culturel soit activé au service du projet. Les citations d'artistes ou de théoriciens ne devant également pas paraître interchangeables d'un dossier à l'autre, faute d'un lien véritablement construit avec la démarche présentée. Suivant encore l'exemple précédent, si l'enjeu d'une note d'intention visait à montrer comment certains protocoles liés au surgissement de l'inconscient, de l'aléatoire ou de l'imprévu, peuvent continuer à alimenter des pratiques actuelles, il nous semble alors plus pertinent de s'appuyer sur l'analyse d'une stratégie plastique précisément identifiée dans une œuvre que de convoquer une citation très générale d'André Breton.

Dit autrement, l'étayage de références esthétiques ou théoriques s'avère en revanche particulièrement opportun lorsqu'il participe d'une inscription de la démarche des candidats dans des filiations, des continuités ou des écarts, parfois au sein d'une temporalité étendue, transhistorique ou transculturelle. C'est à ce titre que le jury sera véritablement entraîné sur le terrain attendu de la poïétique, du processus, des postures dans la praxis. Dans le cadre balisé de cette épreuve, toute note d'intention doit finalement aider à répondre à une double question : en quoi m'a-t-elle aidé à penser ce que j'ai entrepris, et en quoi permet-elle au jury de comprendre plus précisément ce que j'ai rendu visible ?

Conseil pour la prochaine session

Pour compléter ces remarques, il est recommandé aux candidats de porter également une attention particulière à la gestion du format « grand aigle », contrainte certes imposée, mais qui gagnerait à être pleinement intégrée comme un élément du projet. Chargé d'enjeux culturels et stylistiques, ce format engage nécessairement une réflexion sur la composition, le cadrage et l'organisation des éléments (masses, gestion des axes, tensions entre plein et vide, choix de cadrage ou de débordement). Pour exemple, la notion de « réserve », souvent évoquée, est restée fréquemment réduite à un vide peu signifiant, là où s'apprécierait au contraire une véritable prise en compte de l'espace, qui n'est pas à systématiquement « remplir », mais doit veiller à articuler rythme, saturation et respiration, au service du repérage de la dynamique interne de la production.

A titre informatif, nous communiquons le support d'évaluation de l'épreuve :

A. Capacité du candidat à s'emparer du sujet et de ses documents



B. Capacité du candidat à maîtriser des langages, des moyens techniques et plastiques mis en œuvre au service d'un engagement artistique singulier, nourri d'une culture actualisée.



C. Capacité du candidat à justifier la compréhension du sujet et les choix opérés pour le traiter ; à situer le parti pris artistique au regard de pratiques, de démarches repérables dans le champ de la création.



V. Épreuves d'admission

INTRODUCTION

La session 2026 de l'épreuve de pratique et création plastiques s'est tenue pour la première fois au Lycée des Métiers Frédéric Mistral de Nîmes. Le jury tient à remercier l'ensemble des personnels mobilisés pour la qualité de leur accueil et de leur accompagnement tout au long de cette session. La diversité des espaces mis à disposition, comprenant notamment un vaste atelier ainsi que plusieurs salles de travail de dimensions variées, a permis aux candidats de composer dans des conditions matérielles adaptées aux exigences de l'épreuve. Chaque candidat disposait d'un espace individuel de 6,5 m².

Le jury rappelle que cette épreuve, communément appelée « la grande épreuve », représente un temps de travail de vingt-deux heures réparties sur quatre journées. Une première phase de six heures est consacrée à l'élaboration du projet. Les candidats disposent ensuite d'une journée de latence. Cette phase intermédiaire constitue une étape essentielle dans l'anticipation des choix techniques et matériels. Deux journées de huit heures sont ensuite consacrées à la réalisation plastique du projet.

Cette organisation exige une préparation rigoureuse des besoins matériels et techniques qui n'ont pas toujours été anticipés, ce qui a parfois pu affecter la qualité du rendu final. Le jury invite donc les futurs candidates et candidats à accorder une attention particulière à cette phase préparatoire.

L'épreuve s'achève par un entretien oral de trente minutes au cours duquel les candidates et candidats disposent de dix minutes pour présenter leur projet. Ce temps de présentation doit leur permettre d'explicitier leur appropriation du sujet, de mettre en évidence les questionnements qui ont guidé leur démarche et de montrer comment une analyse croisée des documents du corpus a nourri leur réflexion et orienté leurs choix plastiques.

Le jury a été particulièrement attentif à la qualité de l'analyse du dossier, à la capacité à identifier les enjeux du sujet et à élaborer une problématique susceptible de nourrir une démarche de création. L'évaluation a également porté sur la pertinence de l'articulation entre réflexion et production plastique, sur la cohérence des choix opérés, sur la qualité de l'engagement artistique ainsi que sur la maîtrise des moyens plastiques et techniques mobilisés. Une grille détaillée des critères d'évaluation figure à la suite du présent rapport.

Les développements qui suivent proposent une analyse du sujet et du corpus documentaire avant de présenter les principales observations du jury relatives aux projets, aux réalisations plastiques et aux prestations orales. Ils ont pour objectif de préciser les attendus de l'épreuve et d'accompagner la préparation des futures sessions.

A. CAPACITÉ DU CANDIDAT À TIRER PARTI DES DOCUMENTS DU SUJET

Analyse du sujet « Écrire »

L'intitulé du sujet se formule à travers un verbe d'action à l'infinitif. C'est bien l'acte d'écrire qu'il s'agissait ici d'interroger. À travers ce geste ancestral, les artistes, par l'utilisation de divers outils, supports, formats et procédures, s'inscrivent dans une longue histoire de la trace, du signe et du langage. Si l'écriture renvoie spontanément à la production de mots ou de textes, elle engage également des questions plus vastes relatives au geste, au corps, à la mémoire, à la transmission, à la lisibilité ou encore aux dispositifs qui rendent possible l'apparition du sens.

Le sujet invitait ainsi les candidats à dépasser une compréhension strictement linguistique de l'écriture pour en explorer les dimensions plastiques, sensibles et symboliques. Il ouvrait un vaste champ

d'investigation permettant d'interroger aussi bien la matérialité du signe que son effacement, son inscription dans l'espace, sa reproductibilité ou sa capacité à témoigner d'une présence.

Les œuvres du corpus constituaient autant de points d'entrée possibles dans cette réflexion. Elles invitaient les candidats à multiplier les niveaux de lecture et à construire des problématiques personnelles à partir d'enjeux communs traversant l'ensemble des documents proposés.

Analyse et mise en réseau du corpus

Dans l'autoportrait de Sofonisba Anguissola, écrire signifie signer, identifier, authentifier. La signature est intégrée en trompe-l'œil dans un petit livre tenu dans sa main gauche et maintenu ouvert afin d'en faciliter la lecture. L'autographe représenté sert à objectiver le statut de l'artiste, ici celui d'une femme peintre à la Renaissance. L'écriture cursive, de par sa dimension manuelle et personnelle, apparaît comme la marque d'une identité et l'affirmation d'une présence.

En contrepoint, l'œuvre picturale *Nini's Painting* de Cy Twombly se joue de l'apparition et de la disparition de l'écriture. Le geste et l'inscription qui se veulent, selon Roland Barthes, « *un brouillis, presque une salissure, une négligence* », donnent à voir l'engloutissement progressif des signes linguistiques. Il est ici question de l'acte en train de se faire, de son émergence comme de son enfouissement. L'ampleur du format, l'économie de moyens, le principe du all over ou encore la répétition d'un geste que l'on imagine rapide et nerveux constituent autant de choix plastiques susceptibles d'être observés, interrogés et mis en relation avec d'autres formes d'écriture.

La projection numérique et éphémère *For the Academy*, réalisée par Jenny Holzer sur les murs du Château Saint-Ange à Rome, donne à lire de manière partielle un extrait du poème *La joie d'écrire* de Wislawa Szymborska. Le procédé témoigne de notre époque : le geste de la main laisse place à la machine et c'est par la lumière que les mots apparaissent. Avec l'invention de l'imprimerie, la lettre isolée devient caractère mobile et peut se décliner en une multitude de typographies. Ainsi, écrire pouvait également être interrogé à travers les processus de normalisation et d'uniformisation du signe. L'œuvre soulevait par ailleurs d'autres enjeux : le rapport au support, la spatialisation du texte dans l'espace public, la monumentalité ou encore la dimension historique du lieu investi.

Enfin, la citation de Michel Butor évoquait l'effort, la surcharge, les reprises et les effacements qui accompagnent le travail de l'écriture. Elle rappelait que celle-ci constitue avant tout un moyen de transmettre ou de fixer un message, mais qu'elle suppose également l'élaboration d'un système de signes, d'un code partagé, appris et transmis. L'écriture apparaît alors comme une convention graphique parmi d'autres systèmes de communication possibles, qu'ils soient gestuels, sonores ou visuels.

Chacun de ces documents témoigne de préoccupations singulières liées à des contextes historiques, techniques et culturels distincts. Ils permettaient cependant de mettre en évidence plusieurs questionnements communs : le rapport entre geste et signe, les modalités de transmission du sens, les variations de lisibilité, les relations entre matérialité et immatérialité de l'écriture ainsi que les différentes temporalités qui traversent l'acte d'écrire.

Pris dans leur diversité historique, technique et formelle, les documents du corpus invitaient ainsi les candidats à envisager l'écriture non comme une notion univoque mais comme un champ de pratiques et de questionnements particulièrement vaste. Qu'elle soit geste, trace, signe, texte, projection, inscription ou effacement, l'écriture apparaissait tour à tour comme affirmation d'une présence, construction d'un langage, processus de transmission ou expérience sensible de l'espace et du temps. Les documents proposés ne constituaient donc pas des modèles à reproduire mais des ressources permettant d'ouvrir des pistes de réflexion et de nourrir une démarche de création personnelle.

Principales pistes de problématisation observées

Les productions présentées cette année ont permis de dégager plusieurs axes de réflexion récurrents. Nombre de candidats ont interrogé l'écriture comme expérience physique, mettant en jeu le corps, le mouvement et les qualités expressives du geste. D'autres ont exploré les relations entre dessin et écriture, faisant apparaître les continuités ou les porosités entre ces deux modes d'inscription.

La question du signe a également constitué un terrain d'investigation fécond. Certains candidats se sont intéressés aux systèmes de codes, aux conventions nécessaires à la transmission d'un message ou encore aux phénomènes de fragmentation et de répétition conduisant à une perte progressive du sens. D'autres ont privilégié les tensions entre lisibilité et illisibilité, apparition et disparition du texte.

Les variations d'échelle ont donné lieu à des propositions particulièrement stimulantes, depuis l'intimité du livre ou du carnet jusqu'à l'occupation de l'espace architectural. Plusieurs réalisations ont interrogé la spatialisation de l'écriture, son inscription dans un lieu ou sa confrontation au déplacement du spectateur.

Enfin, de nombreux candidats ont envisagé l'écriture comme un processus de création à part entière, révélant les dimensions temporelles, matérielles ou immatérielles qui participent à la construction du langage. Les démarches les plus abouties sont celles qui ont su articuler plusieurs de ces questionnements dans une réflexion plastique cohérente et singulière.

B. CAPACITÉ DU CANDIDAT À MOBILISER LES MOYENS ET LANGAGES PLASTIQUES AU SERVICE D'UNE INTENTION ARTISTIQUE

Le projet

Le projet constitue une composante essentielle de l'épreuve. Il ne saurait être réduit à une simple anticipation de la production finale mais doit rendre compte d'un processus de recherche, d'expérimentation et de construction progressive de la pensée plastique. À ce titre, il témoigne de la capacité du candidat à engager une démarche de création, à envisager différentes hypothèses de travail et à faire apparaître les choix qui orientent progressivement son projet.

Le jury attend des candidats qu'ils donnent à voir la manière dont leur réflexion se développe, se précise ou parfois se transforme au contact du sujet, du corpus documentaire et des expérimentations engagées. Le projet doit ainsi rendre compte d'une pensée en mouvement, capable d'explorer différentes pistes, d'en éprouver la pertinence et d'opérer des choix argumentés. Il ne s'agit pas seulement de prévoir ce qui sera réalisé, mais de témoigner d'une démarche de recherche dans laquelle les essais, les hésitations, les abandons et les reformulations participent pleinement à la construction du sens.

À ce titre, les croquis, schémas, études, essais graphiques, annotations ou références mobilisées sont autant d'éléments susceptibles d'éclairer le cheminement du candidat et de révéler sa capacité à articuler réflexion et pratique. Les projets les plus convaincants sont ceux qui donnent accès à cette dynamique de travail et permettent de comprendre comment s'est progressivement construite la proposition plastique finale.

Le jury a regretté, lors de cette session, qu'un nombre important de projets ne manifestent pas une véritable investigation plasticienne. De nombreuses propositions se limitent à présenter une version déjà stabilisée de la réalisation envisagée, sans rendre visibles les tâtonnements, les alternatives, les remédiations ou les déplacements qui accompagnent habituellement tout processus de création. Le projet apparaît alors davantage comme l'annonce d'un résultat que comme un espace d'élaboration où se construisent progressivement les enjeux plastiques, conceptuels et matériels de la future réalisation.

Le jury a également constaté chez certains candidats des difficultés dans la mobilisation des compétences graphiques nécessaires à l'élaboration du projet : rapports d'échelle approximatifs,

problèmes de proportion, de perspective ou de représentation de l'espace et de la figure. Si la maîtrise technique n'est pas une fin en soi, elle demeure un outil précieux pour donner à voir une intention, en éprouver la pertinence et en communiquer clairement les enjeux.

Parmi les écueils fréquemment observés figurent l'incapacité à préfigurer une intention plastique au moyen du dessin ou du croquis, la représentation systématique des œuvres du corpus documentaire réduites à une fonction illustrative et insuffisamment réinvesties dans une réflexion personnelle, ainsi que l'usage récurrent de cartes heuristiques conçues comme une recette méthodologique plutôt que comme un véritable outil de recherche. Lorsqu'elle est utilisée, la carte heuristique gagne à être enrichie de croquis, de schémas, de références artistiques, théoriques ou littéraires susceptibles d'éclairer la construction de la réflexion.

Le projet doit témoigner d'un cheminement, d'une pensée en devenir et d'une pratique en train de se construire. Il constitue l'occasion pour les candidats de révéler leurs qualités plasticiennes, leur capacité à explorer différentes pistes, à faire varier les formes, les dispositifs, les matériaux ou les modalités de présentation afin d'interroger le sens de leur future réalisation. À l'image des carnets de recherche de nombreux artistes, le projet ne se réduit pas à l'annonce d'un résultat ; il rend compte d'un processus d'élaboration, d'essais, de choix et de renoncements qui participe pleinement à la construction du sens.

Le jury a particulièrement apprécié les projets qui rendaient compte d'une véritable dynamique de recherche au moyen d'esquisses, d'essais, de variantes et d'expérimentations ayant nourri la production finale. Les propositions témoignant d'une réflexion approfondie, d'une intention clairement construite et d'une réelle complexité plastique ont été particulièrement valorisées dans l'évaluation globale.

La réalisation plastique

La réalisation plastique constitue l'aboutissement du travail engagé dans la phase de projet. Elle permet au jury d'apprécier la capacité du candidat à traduire plastiquement une réflexion, à construire une proposition artistique cohérente et à engager des moyens plastiques, techniques et matériels au service d'une intention clairement identifiée.

Les productions les plus convaincantes ont été celles qui relevaient à la fois d'une intention artistique affirmée, d'une problématique clairement construite à partir du sujet et du corpus documentaire, et d'une maîtrise perceptible des moyens plastiques mobilisés. Dans ces propositions, les choix de matériaux, de formats, de techniques ou de dispositifs de présentation participaient pleinement de la construction du sens. Le jury a particulièrement apprécié les démarches dans lesquelles les questionnements ouverts par l'incitation « Écrire » trouvaient une traduction sensible dans la matérialité même de l'œuvre.

Les meilleures réalisations témoignent d'une véritable appropriation du sujet. Elles ne se sont pas limitées à illustrer les œuvres du corpus ou à transposer littéralement certains de leurs aspects formels, mais ont su en extraire des enjeux susceptibles de nourrir une démarche personnelle. Les problématiques clairement définies, issues d'une analyse attentive et sensible des documents proposés, ont permis à certains candidats d'affirmer un véritable point de vue artistique sur l'acte d'écrire.

Les réalisations les plus abouties ont également été celles qui ont su maintenir un dialogue fécond entre le projet initial et la production finale. Le jury a apprécié les déplacements opérés entre ces deux temps de l'épreuve lorsque ceux-ci témoignent d'un approfondissement de la réflexion ou d'une prise en compte des découvertes réalisées au cours du travail. La réalisation ne saurait être l'agrandissement ou la simple exécution du projet ; elle constitue un nouvel espace de recherche dans lequel les hypothèses formulées peuvent être confirmées, infléchies ou transformées.

Cette session a également mis en lumière des démarches artistiques engagées et sensibles. Toutefois, le jury a relevé plusieurs difficultés récurrentes qu'il souhaite porter à l'attention des futurs candidats.

Certaines productions entretenaient un rapport trop distendu avec le sujet proposé. Elles donnaient parfois l'impression d'avoir été conçues indépendamment de celui-ci puis adaptées a posteriori, sans que les enjeux ouverts par l'incitation ne provoquent un véritable déplacement dans la pratique engagée. Dans ces cas, les liens établis avec le sujet demeuraient superficiels ou reposaient principalement sur des rapprochements formels.

Le jury a également observé des démarches dont les intentions apparaissent pertinentes mais insuffisamment structurées. Certaines productions témoignaient d'intuitions fécondes et d'expérimentations nombreuses sans parvenir à les organiser dans une proposition plastique véritablement cohérente. Les enjeux identifiés lors de l'analyse du sujet se diluaient parfois au fil du processus de réalisation, conduisant à des œuvres dont les partis pris demeuraient difficiles à percevoir.

Des écarts ont également été constatés entre les intentions formulées par les candidats et les réalisations présentées. Dans certains cas, les enjeux développés lors de l'entretien n'étaient pas perceptibles dans la production elle-même, comme si le discours venait compenser a posteriori certaines fragilités plastiques. Le jury rappelle qu'une réalisation doit pouvoir rendre sensibles ses principaux enjeux sans dépendre exclusivement des explications fournies lors de l'oral.

Une attention particulière doit également être portée aux qualités plastiques et matérielles de la production. Le jury a observé des choix de matériaux parfois insuffisamment interrogés ou des modalités de mise en œuvre qui demeurent fragiles. Assemblages précaires, collages approximatifs, dispositifs peu stabilisés ou finitions négligées ont parfois limité la portée de certaines propositions. Les qualités physiques des matériaux, texture, couleur, poids, transparence, lumière ou résistance, participent pleinement de la construction du sens et méritent d'être envisagées dès les premières phases de réflexion.

Le jury a par ailleurs relevé une tendance, chez certains candidats, à reproduire des procédés ou des esthétiques empruntés à des artistes contemporains sans véritable réappropriation personnelle. Si les références artistiques constituent un appui indispensable à la réflexion, elles ne sauraient se substituer à l'élaboration d'une démarche singulière. Les propositions les plus convaincantes ont au contraire su mobiliser les références comme des ressources de pensée plutôt que comme des modèles à reproduire.

Enfin, la question du dispositif de présentation mérite une attention particulière. Les réalisations les plus abouties ont intégré dès leur conception les conditions de réception de l'œuvre : circulation du spectateur, points de vue, échelle, visibilité, relation au lieu ou au corps. Ces dimensions ne relèvent pas d'une simple mise en place finale mais participent pleinement de la signification de la proposition. La présentation constitue l'un des langages de l'œuvre et contribue, au même titre que les matériaux ou les formes, à la construction de l'expérience proposée au regardeur.

Le jury encourage les futurs candidats à considérer la réalisation plastique comme un espace d'expérimentation pleinement articulé à la réflexion engagée dans le projet. Les productions les plus remarquées sont celles qui parviennent à construire une relation cohérente entre les enjeux du sujet, les références mobilisées, les choix plastiques opérés et les modalités de présentation retenues. Elles témoignent d'une démarche artistique personnelle, assumée et perceptible dans l'œuvre elle-même.

Dispositions réglementaires particulières

Le jury et la présidence souhaitent attirer de nouveau l'attention des candidats sur l'importance d'une connaissance précise du cadre réglementaire de l'épreuve. Cette exigence ne relève pas d'un simple formalisme mais participe pleinement des conditions d'équité qui président à l'évaluation de l'ensemble des candidats.

Une vigilance particulière a de nouveau porté cette année sur l'introduction d'objets manufacturés dans les productions. Le jury rappelle les prescriptions de la note de service du 8 décembre 2021 :

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

Toute ambiguïté dans l'interprétation de cette disposition est susceptible de desservir le candidat. Lors de cette session, deux candidats ont présenté des productions ne respectant pas cette disposition et n'ont, de ce fait, pas pu être évalués conformément aux attendus réglementaires de l'épreuve. Une connaissance précise de ce cadre constitue donc un préalable indispensable à sa préparation. Le jury recommande donc aux futurs candidats de faire preuve de la plus grande vigilance sur cette question afin de garantir le respect du cadre réglementaire et l'équité de l'évaluation.

Le jury rappelle également l'importance du respect des règles de sécurité inhérentes aux pratiques mises en œuvre. Les candidats doivent prévoir une tenue adaptée à leurs choix techniques et, lorsque cela est nécessaire, les équipements de protection appropriés. La configuration des espaces de travail et l'utilisation éventuelle de certains outils requièrent une vigilance particulière sur ces questions.

C. CAPACITÉ DU CANDIDAT À SOUTENIR LA COMMUNICATION DE SA DÉMARCHE ARTISTIQUE

Cette partie de l'épreuve permet d'apprécier la capacité du candidat à rendre intelligibles les choix qui ont guidé sa démarche, à mettre en perspective son travail au regard du sujet proposé et à porter un regard réflexif sur sa propre pratique. L'entretien constitue ainsi un moment privilégié au cours duquel le jury peut apprécier la cohérence de la réflexion engagée, la pertinence des références mobilisées ainsi que la capacité du candidat à articuler analyse, création et explicitation de sa démarche artistique.

La présentation de dix minutes

Les dix premières minutes de l'entretien doivent permettre au candidat de présenter les principaux enjeux de son travail avec clarté et précision. Le jury n'attend aucun plan formel imposé mais apprécie les présentations qui parviennent à établir des liens explicites entre l'analyse du sujet, l'étude du corpus documentaire, le projet élaboré et la réalisation plastique présentée.

Les prestations les plus convaincantes ont été celles qui ont su rendre perceptible la dynamique de la démarche engagée. Les candidats sont alors parvenus à montrer comment leur réflexion s'est construite, déplacée ou enrichie au fil de l'épreuve. Le jury a particulièrement apprécié les présentations dans lesquelles les références convoquées éclairaient véritablement les choix plastiques opérés sans se substituer à leur analyse.

À l'inverse, certaines interventions se sont révélées excessivement descriptives ou se sont limitées à retracer chronologiquement les différentes étapes de réalisation sans faire émerger les enjeux de la proposition. D'autres se sont appuyées sur un discours théorique abondant mais insuffisamment relié à la matérialité de la production présentée.

La gestion du temps a été globalement satisfaisante. Toutefois, le jury rappelle que la lecture trop dépendante des notes constitue souvent un frein à la qualité de la communication. Elle tend à figer le discours, à limiter les interactions avec le jury et à nuire à la fluidité de l'exposé. Les présentations les plus efficaces sont généralement celles qui s'appuient sur une préparation solide tout en conservant une certaine souplesse dans l'expression.

L'entretien avec le jury

L'entretien constitue un temps d'échange destiné à approfondir certains aspects de la démarche du candidat. Il ne s'agit ni d'un exercice de justification systématique ni d'une épreuve de déstabilisation, mais d'un dialogue permettant d'éclairer les choix opérés et d'explorer les questionnements qui ont nourri le travail.

Les prestations les plus solides ont témoigné d'une réelle disponibilité à la discussion. Les candidats ont alors su préciser leur pensée, nuancer certaines affirmations, revenir sur leurs choix ou envisager d'autres perspectives ouvertes par leur travail. Cette capacité à interroger sa propre démarche constitue un indicateur important de maturité artistique et réflexive.

Le jury a également valorisé les candidats capables de mobiliser un vocabulaire précis, de définir les notions qu'ils utilisent et de situer leur travail au regard de références artistiques pertinentes. Les références les plus convaincantes sont celles qui viennent éclairer une intention ou un choix plastique identifiable dans la réalisation présentée. Elles ne sauraient se réduire à un catalogue de citations ou à une accumulation de noms d'artistes.

Difficultés observées

Parmi les difficultés les plus fréquemment rencontrées figurent la lecture trop dépendante des notes, une gestion approximative du temps ou encore une tendance à développer un discours excessivement général. Dans plusieurs cas, les candidats semblaient avoir préparé une intervention relativement indépendante de la production réalisée, ce qui limitait la portée des échanges avec le jury.

Le jury a également observé certaines difficultés à articuler clairement les différentes dimensions de l'épreuve. L'analyse du sujet, les références convoquées, le projet, la réalisation et le discours oral apparaissent parfois comme des éléments juxtaposés plutôt que comme les composantes d'une même démarche. Or l'entretien vise précisément à mettre en évidence les liens qui unissent ces différents niveaux de réflexion.

Certaines prestations ont par ailleurs révélé une tendance à surinvestir le commentaire théorique au détriment de l'analyse plastique de la production. Le jury rappelle que les références artistiques, philosophiques ou littéraires ne prennent pleinement leur sens que lorsqu'elles contribuent à éclairer les choix effectivement mis en œuvre dans le travail présenté.

Enfin, quelques candidats ont éprouvé des difficultés à entrer dans une véritable logique d'échange, répondant parfois de manière partielle aux questions posées ou développant des réponses éloignées des problématiques soulevées par le jury. L'entretien doit être envisagé comme un moment de dialogue permettant d'approfondir la réflexion.

Conseils pour la suite

La préparation de l'entretien gagne à être envisagée dès les premières phases de l'épreuve. Les notes, schémas, expérimentations et réflexions élaborés au cours du projet constituent souvent des ressources précieuses pour construire une présentation claire et structurée.

Le jury encourage les futurs candidats à privilégier une parole directement appuyée sur leur expérience de création. La qualité d'une prestation orale ne repose ni sur l'accumulation de références

ni sur la sophistication du discours, mais sur la capacité à rendre compte avec précision des choix qui fondent la démarche engagée.

Une attention particulière doit être portée à la maîtrise du vocabulaire spécifique des pratiques mobilisées ainsi qu'à la définition des notions employées. Les candidats gagneront également à s'entraîner à présenter leur travail sans dépendre excessivement de leurs notes, afin de favoriser la qualité de l'échange avec le jury.

Les échanges les plus riches sont souvent ceux qui témoignent d'une pensée en mouvement, capable d'articuler pratique et réflexion, d'assumer ses partis pris tout en demeurant ouverte à la discussion. Le jury valorise particulièrement les candidats qui parviennent à faire apparaître la cohérence de leur démarche à travers l'ensemble des dimensions de l'épreuve.

CONCLUSION

Les prestations les plus remarquées lors de cette session sont celles qui ont su construire une articulation cohérente entre l'analyse du sujet, l'élaboration du projet, la réalisation plastique et la soutenance orale. Elles témoignent d'une capacité à transformer les questionnements ouverts par le corpus documentaire en une démarche de création personnelle, sensible et pleinement investie.

Le jury a particulièrement apprécié les propositions dans lesquelles les choix plastiques, techniques, matériels et spatiaux participaient d'une réflexion unifiée, perceptible à toutes les étapes de l'épreuve. Ces réalisations ne se distinguaient pas nécessairement par une complexité technique particulière mais par la justesse des relations établies entre intentions, moyens engagés et effets produits.

L'épreuve de pratique et création plastiques demeure un espace privilégié pour révéler l'engagement artistique des candidats, leur capacité à expérimenter, à construire une pensée plastique singulière et à la communiquer avec clarté. Le jury encourage les futurs candidats à considérer chacune des phases de l'épreuve comme les composantes indissociables d'une même démarche de création, où réflexion, pratique et verbalisation contribuent conjointement à l'élaboration du sens.

Grille d'évaluation de l'épreuve de pratique et création plastiques : réalisation d'un projet de type artistique

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une investigation du sujet et du corpus croisée avec sa propre pratique				
Lecture et mise en relation des éléments du dossier	Lecture littérale ou formelle ; les documents sont paraphrasés sans dégager les enjeux artistiques ou conceptuels. Analyse sommaire ou exclusivement anecdotique.	Quelques observations pertinentes, mais l'analyse reste parcellaire ou superficielle ; les liens entre les documents sont peu exploités.	Analyse construite sur un axe thématique pertinent et structuré ; les éléments du dossier sont mis en relation de façon cohérente et lisible.	Analyse fine et sensible du sujet ; lecture croisée des éléments du dossier conduisant à une problématisation affirmée et ouvrant sur une production cohérente.
Niveau de problématisation du sujet	Aucune problématique identifiable ; inventaire ou succession d'informations. Le candidat fait l'économie d'une véritable analyse du sujet.	Ébauche d'un questionnement ; le niveau de problématisation reste modeste ou les intuitions ne sont jamais verbalisées malgré les questions du jury.	Un axe clair est affirmé, ancré dans les éléments du dossier et conduisant à une proposition plastique cohérente.	Point de vue singulier et assumé ; mise en tension productive des enjeux du sujet, dépassant les catégories formelles ou thématiques génériques.
Articulation entre analyse du sujet et parti pris plastique	Les intentions ne sont pas en lien avec la production ; le projet artistique ne parvient pas à s'ancrer dans les enjeux du dossier. Manque de cohérence entre production et intentions.	Le lien entre l'analyse et le projet existe mais reste fragile ou peu argumenté ; l'articulation manque de lisibilité théorique et plastique.	Le projet artistique s'articule de façon pertinente à l'analyse du corpus ; les choix plastiques éclairent l'orientation du propos.	L'analyse s'articule de façon subtile et maîtrisée à une proposition plastique assumée ; la liaison entre le sujet, le corpus et la production est pleinement lisible.
B. Capacité du candidat à soutenir un projet artistique doté d'une épaisseur conceptuelle et poétique et d'une maîtrise des moyens plastiques				
Épaisseur conceptuelle et poétique du projet	Projet réduit à une expérimentation plastique non interrogée ou à une illustration du dossier, sans prise de distance critique. Pratique personnelle insuffisamment questionnée.	Quelques intuitions ou intentions perceptibles mais non développées ; le projet manque d'épaisseur conceptuelle et peine à dépasser l'expérimentation.	Projet solide sur le plan conceptuel ; un protocole clairement explicite et assumé ouvre sur une production maîtrisée et cohérente avec les intentions affirmées.	Pensée complexe servie par une culture intégrée et ouverte ; épaisseur conceptuelle et poétique d'un projet assumé et intelligemment défendu. Production très incarnée.
Le projet, témoin d'une démarche de recherche	Le projet démontre d'une incapacité à préfigurer une intention plastique au moyen du dessin ou du croquis.	La dimension graphique et plastique du projet manque de rigueur et peine à communiquer ses intentions.	La dimension graphique du projet ainsi que les qualités matérielles, tactiles et spatiales des propositions envisagées (supports, matériaux, formats, modes de présentation) est maîtrisée.	Le projet témoigne d'un cheminement, d'une pensée en devenir tout en communiquant plastiquement et/ou graphiquement ses enjeux.
Maîtrise technique et sémantique de la production	Production non maîtrisée ; les savoir-faire sont fragiles et la relation entre les choix plastiques et les significations prétendues n'est pas lisible. Statut de l'objet indéfini.	Production avec quelques qualités plastiques mais dont la finalisation témoigne d'une exigence et d'une rigueur conceptuelle insuffisantes.	La mise en œuvre montre de bonnes connaissances techniques des moyens utilisés ; les choix formels font sens au regard des enjeux du sujet.	Maîtrise technique et sémantique de la production ; les moyens mobilisés, y compris minimalistes, font la démonstration d'une pensée complexe. La production est très maîtrisée sur les plans technique et plastique.
Singularité et cohérence du parti pris plastique	Parti pris absent ou confus ; les intentions travaillées manquent de clarté. La mise en scène reste illustrative et anecdotique.	Parti pris avec du potentiel mais insuffisamment exploré d'un point de vue plastique et sémantique ; les choix plastiques auraient mérité d'être amplifiés.	Bon niveau d'appropriation du sujet ; le parti pris s'affirme dans l'exposé et cohérence entre la production et les intentions.	Proposition singulière, pleinement assumée ; liaison subtile avec le sujet et le corpus. Qualités conceptuelles et poétiques pleinement révélées.
C. Capacité du candidat à développer un propos oral structuré, fluide et précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et fluidité de l'exposé	Exposé appuyé sur des notes lues, sans fluidité ni intelligibilité. Gestion du temps nécessitant une régulation du jury.	Structure partiellement lisible ; l'exposé manque de fluidité et le niveau de problématisation reste modeste. Propos peu accessible malgré l'effort d'organisation.	Exposé clair, organisé, progression lisible ; bonne appropriation du sujet et capacité à extraire du corpus des questionnements qui alimentent le projet.	Propos fluide, aisé, incarné ; exposé éclairant le propos artistique au regard des données du sujet, avec un référencement du discours maîtrisé.
Réaction aux questions du jury	L'entretien ne permet pas d'élucider les intentions ; le candidat ne parvient pas à justifier ses choix plastiques ni à préciser le statut de l'œuvre.	Quelques capacités discursives apparaissent mais l'argumentation peine à rendre le lien au sujet plus lisible et théoriquement solide. Faible déplacement sur l'analyse.	À l'écoute des questions du jury ; le candidat parvient à expliciter ses choix, avec des déplacements encore insuffisants.	Réaction très positive ; aisance, fluidité, réactivité, clarté dans le jeu des questions et de la présentation. L'entretien révèle les qualités conceptuelles et poétiques d'une production maîtrisée.
Mobilité intellectuelle et référencement du discours	Aucune référence artistique ou culturelle mobilisée, ou références erronées. Discours très faiblement argumenté sur les plans théoriques et culturels.	Quelques références citées qui ne suffisent pas à légitimer le parti pris plastique ; champ référentiel peu approfondi.	Références pertinentes et ancrées dans l'œuvre ; champ référentiel varié témoignant d'une culture ouverte articulée à la production.	Culture intégrée et ouverte, vivante ; mobilité intellectuelle qui sert l'argumentation. Capacité à se déplacer sur les questions posées.

2. Épreuve de leçon

L'épreuve de la leçon : cadre et attendus

L'épreuve de la leçon est l'une des plus exigeantes de l'agrégation externe. Elle permet de vérifier que la candidate ou le candidat sait dépasser la somme de ses connaissances pour construire une vision d'ensemble cohérente : mobiliser ses références, sa réflexion critique et sa capacité à transposer didactiquement, le tout, au sein d'une séquence pensée pour des élèves de lycée.

Les rapports de jury de 2023, 2024 et 2025 détaillent déjà précisément les attentes de l'épreuve, point par point, et leur lecture reste vivement conseillée. Ce rapport ne cherche donc pas à tout redire, mais choisit de revenir sur quelques points précis liés à cette vision d'ensemble, quitte à recouper certains constats déjà formulés les années précédentes.

Le premier point, évident mais trop souvent négligé sous la pression du concours, est de répondre effectivement au sujet posé, en s'appuyant conjointement sur le corpus, l'extrait de programme puis de proposer un développement de la dimension partenariale.

Une analyse croisée du corpus fait généralement émerger plusieurs notions plastiques qu'il s'agit par la suite de mettre en tension : c'est la problématique. De cette tension découlent nombre de questionnements plastiques. La candidate ou le candidat doit alors opérer un choix afin de dégager une problématique majeure qui sera au centre de la transposition didactique afin que les élèves puissent s'en saisir à leur tour. Cette chaîne n'est pas un simple enchaînement descendant mais un cheminement exploratoire, où chaque étape nourrit la suivante.

Cette exigence repose sur l'articulation entre une structure solide, un contenu substantiel et une intention pédagogique claire, capable de se réajuster à l'épreuve du réel lors de l'entretien.

L'ensemble de ces exigences prend forme, non pas au sein d'un modèle didactique figé auquel chaque candidate et candidat devrait se conformer, mais se situe dans une réflexion didactique ouverte et actualisée. Ainsi, le jury veille à préserver, à travers ce cadre, la singularité propre à chacun.

À partir d'un sujet adossé à une entrée du programme et d'un dossier documentaire (voir annexes), la candidate ou le candidat doit construire une proposition pédagogique argumentée, qui témoigne à la fois de sa maîtrise disciplinaire, de sa culture artistique et de sa compréhension des enjeux didactiques et pédagogiques propres aux arts plastiques. Si l'exposé se déroule dans le cadre particulier d'un concours, il vise avant tout à révéler les capacités effectives d'un futur enseignant : une posture réflexive et structurée, capable d'articuler savoirs pratiques et situations d'enseignement au service des apprentissages des élèves.

La prestation attendue n'est donc pas une accumulation d'éléments juxtaposés, aussi brillants soient-ils pris séparément, mais une progression cohérente où chaque étape s'appuie sur la précédente. Si une étape manque, contredit celle qui la précède, ou si les références mobilisées ne sont pas assez précises, l'ensemble perd en cohérence et n'atteint plus son objectif.

Des propositions pédagogiques parfois insuffisamment articulées

Trop souvent, les candidates et candidats peinent à construire une approche véritablement globale de la situation d'enseignement qu'elles ou ils proposent. Les références artistiques et culturelles sont généralement présentes, mais leur mise en relation avec l'entrée du programme, les documents du dossier et la pratique effective des élèves reste souvent superficielles. Les liens entre les références, les questionnements artistiques retenus et les apprentissages visés demeurent parfois peu clairs, si bien que les composantes culturelles semblent plaquées sur la proposition plutôt qu'inscrites dans une progression cohérente.

De même, les documents du dossier sont rarement mis en perspective les uns avec les autres et avec l'entrée du programme. Leur exploitation reste souvent descriptive, alors qu'ils devraient nourrir les questionnements didactiques et pédagogiques développés par la suite.

Une culture didactique à affermir

Le jury relève des fragilités récurrentes dans la mobilisation des notions didactiques et leur traduction concrète dans les situations d'enseignement proposées. Certaines transpositions pédagogiques sont mal adaptées aux apprentissages annoncés, ou insuffisamment étayées par une réflexion sur les conditions réelles de leur mise en œuvre.

Ce constat doit être nuancé : une part importante des candidates et candidats n'a qu'une expérience limitée de l'enseignement, parfois aucune auprès d'élèves de lycée, ce qui peut expliquer certaines difficultés à anticiper les réactions des élèves ou à mesurer les conditions concrètes de réussite d'une situation pédagogique.

Le jury attend néanmoins que la candidate ou le candidat réfléchisse aux prérequis nécessaires à l'entrée dans la séquence, la situe dans le parcours de formation de l'élève (de la maternelle au lycée), et envisage notamment les continuités possibles avec les apprentissages acquis au collège.

Structuration de la séquence et cohérence des apprentissages

Un manque de structuration de la séquence apparaît régulièrement : les objectifs d'apprentissage, les situations pratiques, les modalités d'accompagnement et les formes d'évaluation ne s'inscrivent pas toujours dans un enchaînement clairement identifié. Une vision d'ensemble de la séquence reste donc nécessaire.

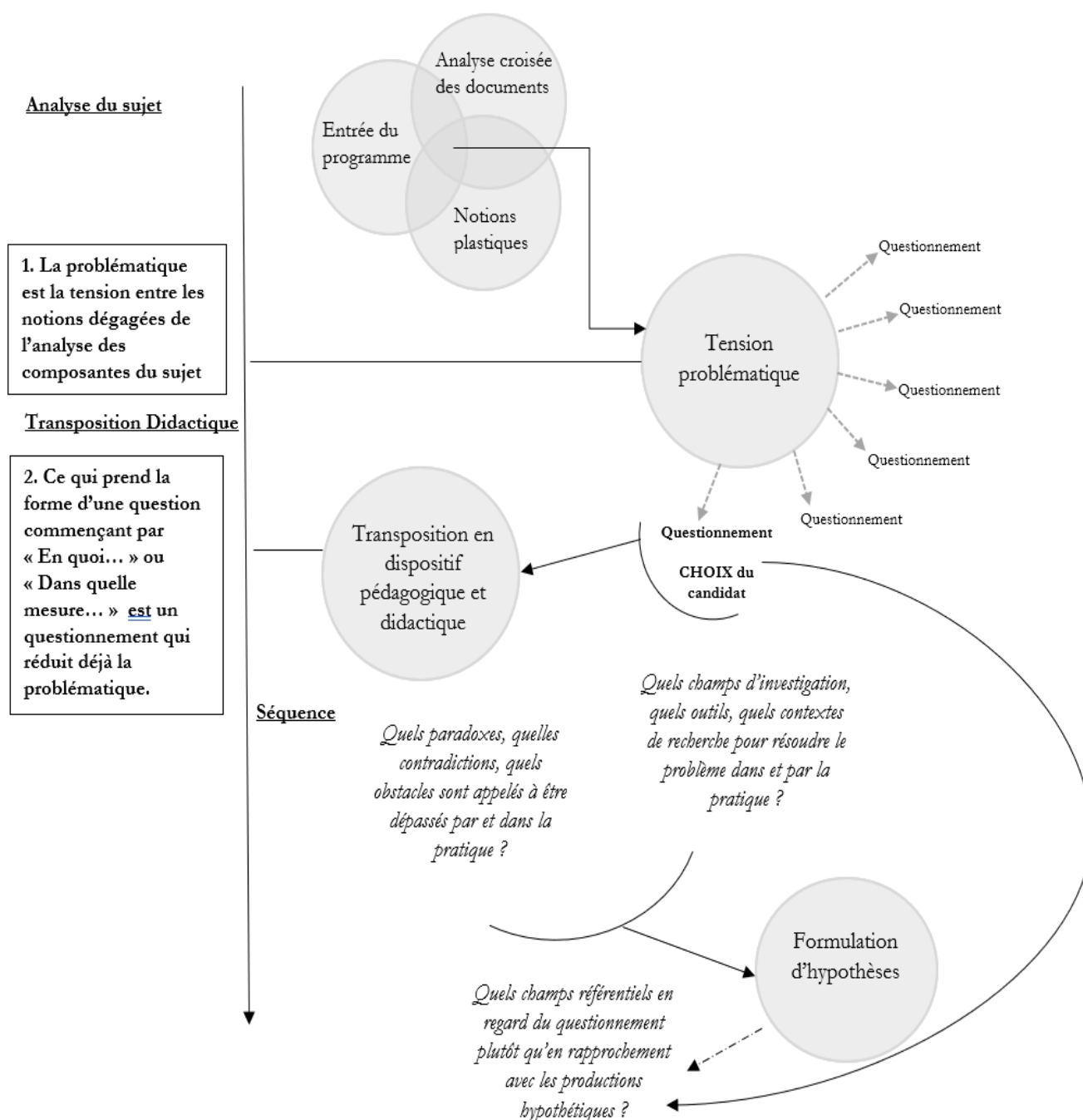
Certaines propositions souffrent également d'un défaut de contextualisation : les caractéristiques du niveau concerné, les conditions réelles de mise en œuvre ou la place de la séquence dans une progression plus large restent parfois insuffisamment réfléchies.

La cohérence de la proposition pédagogique

De nombreuses prestations juxtaposent des éléments cités précédemment sans expliciter suffisamment leurs liens. Ils apparaissent alors comme des composantes traitées séparément plutôt que comme les éléments interdépendants d'un même ensemble. Le jury invite les candidats à veiller à la conjonction entre les questionnements soulevés par le sujet, l'entrée du programme retenue et les apprentissages effectivement visés. Cette cohérence doit également se retrouver dans le choix des références artistiques et culturelles mobilisées : celles-ci ne doivent pas être convoquées pour elles-mêmes, mais contribuer à nourrir la réflexion des élèves et la construction de leurs savoirs.

Le schéma ci-après reprend la chaîne complète attendue dans la proposition pédagogique de l'analyse à la formalisation d'une séquence d'enseignement.

Analyser un sujet et formaliser d'une séquence d'enseignement



Une attention particulière doit être portée à l'articulation entre les objectifs d'apprentissage et les situations de pratique, ainsi qu'au lien entre les modalités d'évaluation et les apprentissages réellement travaillés. Cette recherche de cohérence suppose aussi de prendre en compte le parcours de formation de l'élève : prérequis, liens avec les enseignements du collège, prolongements envisageables. Les propositions les plus solides sont celles qui témoignent d'une vision d'ensemble des apprentissages, permettant aux élèves de construire progressivement leurs questionnements et de mettre en relation pratique, culture artistique et réflexion critique.

La place de l'élève dans la démarche pédagogique

Le jury observe que la dimension exploratoire de l'enseignement des arts plastiques occupe parfois une place limitée dans les propositions. Les démarches qui permettraient aux élèves de forger des questionnements personnels restent souvent peu développées, alors que les propositions les plus convaincantes laissent l'élève expérimenter, chercher et confronter ses hypothèses à travers sa pratique.

Le jury a observé que plusieurs candidates et candidats présentent leur problématique aux élèves dès le préambule, avant même qu'ils n'aient pu expérimenter ou produire quoi que ce soit. Cette problématique n'a pas besoin d'être livrée systématiquement aux élèves en préambule de la séquence : peut rester implicite et servir avant tout d'outil de conception pour l'enseignant. C'est en effet à travers l'expérience pratique et les questionnements suscités par l'activité que les élèves rencontrent progressivement les enjeux sous-jacents.

Les questionnements gagnent donc à émerger progressivement de l'activité elle-même, au fil des expérimentations et des découvertes des élèves. Le jury invite les candidates et les candidats à envisager les productions des élèves non comme des résultats attendus, mais comme des pistes ouvertes révélant la diversité de leurs démarches.

Différenciation, collectif et culture commune

La prise en compte de l'hétérogénéité des élèves ne doit pas effacer la dimension collective de la classe. La différenciation est un levier de réussite important, mais elle doit s'inscrire dans la construction d'une culture commune partagée par l'ensemble des élèves. Les candidates et les candidats gagneraient à davantage réfléchir au rôle des références artistiques et culturelles dans cette construction collective, ainsi qu'aux modalités permettant de faire dialoguer expériences individuelles et apprentissages communs.

La dimension partenariale, au-delà du cadre institutionnel

La dimension partenariale reste souvent insuffisamment maîtrisée. De nombreux candidates et candidats se contentent d'évoquer le cadre institutionnel ou d'énumérer des dispositifs existants, sans interroger leur pertinence au regard du sujet traité. Le jury attend une réflexion sur les modalités concrètes du partenariat : ses apports aux apprentissages, son articulation avec les objectifs de la séquence, sa mise en relation avec le dossier documentaire ou les questionnements artistiques développés. Il ne s'agit pas d'ajouter un élément extérieur à la proposition, mais de montrer en quoi le partenariat peut être un levier au service des apprentissages.

Il s'agit également d'évaluer la compétence professionnelle de la candidate ou du candidat à se projeter au sein d'un écosystème culturel et partenarial en dehors de la classe.

Nous voyons bien que toute tentative de rendre dans sa globalité la prestation visée nous contraint certes à regarder point par point les attendus, mais également de les remettre en perspective dans leur cohérence, leur interdépendance, leur ordonnancement dynamique.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse du dossier documentaire qui dégage les véritables enjeux conceptuels et plastiques du sujet et de l'entrée de programme				
Lecture et mise en relation des éléments du dossier	Le dossier est présenté sans analyse ; les œuvres sont décrites sans que les enjeux artistiques ou plastiques soient dégagés. Une partie du sujet est évacuée ou des concepts de base sont non maîtrisés, voire erronés.	L'analyse est trop succincte, parcellaire ou inégale selon les œuvres ; les documents sont mis en relation de façon superficielle, sans que les véritables enjeux conceptuels du sujet soient dégagés.	Analyse précise des termes du sujet, structurée et en rapport étroit avec l'entrée du programme ; les œuvres sont mises en relation de façon cohérente et lisible.	Analyse très structurée témoignant d'une réelle profondeur de vue ; lecture croisée des éléments du dossier conduisant à une problématisation affirmée. Le candidat saisit les données du sujet avec grande précision et clarté, avec de nombreux renvois de sources didactiques et pédagogiques précises.
Niveau de problématisation et articulation avec l'entrée de programme	Aucune problématique identifiable ou question posée ne relevant pas d'une réflexion adaptée au lycée. Les enjeux de l'entrée du programme ne sont pas perçus ; la réflexion demeure très fragmentaire et déconnectée de la question du programme.	Ébauche d'un questionnement conduisant à une problématique peu précise et peu en lien avec la proposition pédagogique ; l'entrée du programme est minorée au profit de considérations périphériques.	Un axe clair est affirmé, ancré dans les éléments du dossier ; les enjeux du sujet et de l'entrée du programme sont identifiés et conduisent à des choix didactiques justifiés.	Problématisation à hauteur de lycéen, avec une facilité à questionner et à construire une mise en tension productive des enjeux du sujet. L'analyse des notions de l'entrée au programme est pleinement maîtrisée.
Mobilisation des références artistiques et culturelles	Aucune référence savante ou artistique extérieure au dossier. Les références éventuelles sont plaquées, non approfondies et peu mises en lien avec les enjeux du sujet.	Quelques exemples cités sans être pleinement mobilisés au service de la démonstration ; le champ référentiel reste peu approfondi ou les liens avec le sujet restent implicites.	Exemples crédibles et mobilisés au service de la démonstration ; l'articulation pratique-culture est pensée avec des références à propos.	Culture artistique solide et diversifiée, convoquée avec discernement ; vocabulaire riche et nuancé. Les références témoignent d'un engagement réflexif et d'une connaissance vivante du champ.
B. Capacité du candidat à construire une transposition didactique pertinente, opérante et ancrée dans les spécificités disciplinaires des arts plastiques				
Cohérence entre le projet pédagogique et les enjeux du sujet	Transposition didactique inopérante, hors des attendus disciplinaires ; la séquence pédagogique rate les enjeux notionnels soulevés dans les documents. Le projet ne répond pas au sujet ni à l'entrée du programme.	Le projet pédagogique existe mais deux questionnements se juxtaposent sans s'articuler ; la proposition se retrouve en décalage avec l'entrée de programme et ne fait pas pleinement sens.	La proposition pédagogique est exposée et raisonnée ; les choix didactiques sont justifiés et les attendus explicitement reformulés en lien avec les enjeux du sujet.	La proposition pédagogique repose sur des choix pleinement justifiés ; l'articulation entre l'analyse du dossier, le parti pris pédagogique et les références culturelles est cohérente, construite et opérante. L'ensemble est pleinement maîtrisé.
Explicitation des objectifs d'apprentissage et anticipation des difficultés	Les objectifs d'apprentissage ne sont pas connus ou non énoncés ; la transposition didactique ne prend pas en compte l'expérience sensible des élèves et les apprentissages restent flous. La proposition nie ou ignore le statut d'auteur des élèves.	Les objectifs d'apprentissage ne sont pas clairement énoncés ou certaines notions présentées comme centrales sont insuffisamment définies ; la transposition n'anticipe pas les difficultés engendrées.	Les objectifs d'apprentissage sont identifiés et les modalités concrètes sont précisées pour les principales séances ; le candidat témoigne de compétences didactiques et d'une bonne projection.	Les objectifs sont explicitement reformulés et les difficultés anticipées avec précision ; le projet d'enseignement est questionné avec une posture réflexive affirmée. Le candidat témoigne d'une capacité à problématiser et questionner le projet d'enseignement.
Traitement de la dimension partenariale	La question partenariale est absente, non connue ou traitée à contresens d'une visée exploratoire ; elle ne laisse pas assez de place aux élèves et n'est pas solidement appréhendée.	La dimension partenariale est survolée quant aux modalités de mise en œuvre ; elle est peu problématisée ou abordée de façon uniquement institutionnelle, sans ancrage dans les enjeux réels du projet.	La question partenariale est bien circonscrite et développée ; les modalités concrètes sont précisées et cohérentes avec le projet pédagogique.	Traitement complet et informé de la dimension partenariale ; les enjeux sont approfondis avec du recul théorique et une approche complète intégrant les modalités de mise en œuvre et les effets attendus pour les élèves.

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
C. Capacité du candidat à développer un propos oral structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure, fluidité et intelligibilité de l'exposé	Le propos manque de clarté au point de nuire à l'intelligibilité du cheminement intellectuel et pédagogique ; les formulations sont souvent peu claires. L'exposé peut être écourté par le candidat, révélant une maîtrise insuffisante du temps et du propos.	Structure partiellement lisible ; les aspects pédagogiques sont trop flous et sans cadre, révélant un manque de précision conceptuelle dans la terminologie employée.	Exposé structuré, posé et ouvert aux questionnements ; le candidat témoigne de connaissances certaines et d'une bonne gestion du temps.	Propos fluide, incarné, très posé et structuré, avec beaucoup de rebond ; le candidat s'empare des données du sujet par une contextualisation efficace au fil d'un exposé référencé à propos.
Réaction aux questions du jury et capacité d'ajustement	Les réponses aux questions ont été inefficaces, longues et ont évité la confrontation à un questionnement réel. Le candidat n'a pas su se saisir des questions du jury et n'a pas pu lever les implicites de sa proposition.	La réactivité aux questions permet de témoigner d'une certaine capacité à se remettre en question, sans que le contenu des réponses soit pleinement convaincant ni que le projet soit significativement enrichi.	Bonne réactivité aux questions du jury ; le candidat parvient à étoffer le projet pédagogique et à révéler son potentiel lors de l'entretien.	Très bonne capacité à communiquer et à réagir aux questions ; le candidat sait rebondir pour modifier et ajuster la séquence pédagogique dans un dialogue constructif. L'entretien permet d'enrichir et de nuancer les propositions.
Posture réflexive et engagement dans l'échange	Aucun recul sur sa propre proposition ; le candidat semble perdu et ne parvient pas à entrer dans l'épreuve. La posture du candidat doit être entièrement retravaillée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité ; le candidat passe sous silence les écueils possibles et les réponses évitent le questionnement réel.	Le candidat entre dans un dialogue constructif avec le jury, ajuste sa pensée et témoigne de capacités à se projeter et à faire encore évoluer sa transposition didactique.	Ensemble très posé avec beaucoup de rebond ; bonne attention et des capacités à se projeter. Le candidat témoigne d'un engagement réflexif affirmé et d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux propres à l'enseignement des arts plastiques au lycée ?				
Conscience du destinataire-élève et de l'expérience sensible	Le projet ne prend pas en compte l'expérience sensible des élèves ; leurs objectifs ne sont pas connus et la proposition nie ou ignore leur statut d'auteurs. Aucun horizon pédagogique perceptible.	Une conscience du destinataire-élève apparaît de façon isolée, sans stabilité ; la proposition reste enfermée dans une logique experte ou académique sans transposition véritable vers les enjeux d'apprentissage.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que la démarche artistique et culturelle pourrait nourrir une situation d'apprentissage adaptée au niveau lycée.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos ; le candidat habite le projet avec un regard qui conjugue exigence artistique, précision didactique et sensibilité aux enjeux d'apprentissage propres aux arts plastiques.
Maîtrise du cadre institutionnel et des programmes	Les objectifs du lycée ne sont pas connus ; la question du programme est absente ou le projet n'y répond pas. Très peu d'ancrage dans les programmes. L'ensemble relève d'approximations, de confusions et d'approches superficielles.	Une connaissance partielle du cadre institutionnel est perceptible mais les enjeux de l'entrée du programme ne sont pas pleinement perçus ; certaines notions présentées comme centrales sont insuffisamment définies.	Bonne connaissance du cadre institutionnel ; le candidat situe sa proposition didactique dans un cadre institutionnel solide et maîtrise les enjeux de l'entrée de programme.	Maîtrise approfondie des programmes et du cadre institutionnel ; le candidat scolarise sa proposition avec justesse et précision, en prenant en compte tous les paramètres (évaluation et composante culturelle comprises).
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif sur sa pratique enseignante	Le candidat subit l'entretien sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée ; aucune capacité à remettre en cause le cheminement de pensée ni à lever les implicites de la proposition.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité ; le candidat a une difficulté à rebondir aux sollicitations du jury et le propos ne s'enrichit pas significativement.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude et témoigne d'une capacité à remettre en cause son cheminement de pensée.	Aisance dans le rebond, pensée qui se construit en acte ; le candidat enrichit la réflexion sans se renier et témoigne d'une posture professionnelle en formation pleinement assumée, indice d'un véritable engagement dans le métier.

Bibliographie et sitographie indicative

En complément des bibliographies indicatives publiées au fil des rapports précédents des divers concours en arts plastiques (agrégation interne et externe, CAPES interne et externe) dont la lecture s'avère utile, le directeur souhaite porter l'accent sur ces quelques pistes plus spécifiquement :

Claverie, I., Melis, C., Espinassy, L. (2026). Les pratiques graphiques en arts plastiques : espaces de pensée et de savoirs en actes, *Carrefours de l'Éducation*, 62 (à paraître).

Claverie, I. et Melis, C. (2024). (Co)contribution de l'enseignement des arts plastiques au développement de la pratique réflexive et à la construction de soi. *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, 26(1), 35-57. <https://doi.org/10.7202/1113232ar>

Espinassy, L., (2026). Enseigner les arts plastiques. Dimensions ergonomiques et didactiques du métier. Presses Universitaires de Rennes (PUR) : Rennes

Espinassy, L., (2026). Espaces sensibles comme moyens et buts de l'enseignement des arts plastiques en France, in *Espaces sensibles en éducation : Créativité, création, empathie et langages*, (S. Eschenauer et J. Arnaud dir.), Ed.: Le Manuscrit (à paraître).

Espinassy, L. (2024). Dimensions socio-didactiques de l'enseignement des arts plastiques, *Pour une approche socio-didactique des disciplines scolaires* (Eds. P. Rayou & M-S Claude), Didactiques et Disciplines, Vol 2, N° 4, 55-69, Rabat, Maroc. DOI : <https://doi.org/10.34874/PRSM.dd-vol2iss4.50013>

Espinassy, L., Claverie, I. (2023). La didactique des arts plastiques et la mémoire agissante du dessin. *La notion de didactique dans l'enseignement des arts*. Journal de recherche en éducatons artistiques, N°1, 25-37. <https://www.jrea.ch/issue/view/404> DOI : <https://doi.org/10.26034/vd.jrea.2023.3578>

Gailot, B-A. (1997/2006). *Arts Plastiques, éléments d'une didactique critique*. Paris : PUF, L'éducateur.

Melis, C. (2024). *La place de l'expérience dans la formation en arts plastiques au service de la polyvalence. La Pensée d'Ailleurs. Pour une reconstruction de la forme scolaire*, (6). <https://doi.org/10.57086/lpa.840>

Melis, C. et Claverie, I. (2025). *Contribution des pratiques artistiques performatives au déploiement d'un espace d'apprentissage vivant (re)conciliant savoir et être*. *Journal de recherche en éducatons artistiques (JREA)*, (5), 15-28.

Vieaux C., Paroles en archipel, un site personnel sur l'éducation artistique, notamment l'enseignement des arts plastiques et, plus largement, l'ensemble du périmètre de l'éducation artistique et culturelle. Propos, analyses, billets tenus par un expert <https://parolesenarchipel.fr/>

Winner, E., Goldstein, T. et Vincent-Lancrin, S. (2014). *L'art pour l'art ? L'impact de l'éducation artistique*. Éditions OCDE. <https://doi.org/10.1787/9789264183841-fr>

3. Entretien de cultures artistiques

Au-delà de la diversité des champs artistiques convoqués (architecture-paysage, arts appliqués-design, cinéma-art vidéo, danse, photographie, théâtre, arts numériques), l'épreuve d'entretien de cultures artistiques obéit dans les sept options à une même architecture et engage les candidats dans une posture intellectuelle identique. Il s'agit chaque fois d'un oral sans préparation, d'une durée de trente minutes, construit à partir d'un dossier fourni par le jury au moment même de l'épreuve, qu'il s'agisse de deux reproductions, d'un extrait filmique ou chorégraphique, ou d'une captation scénique. Aucune connaissance préalable des œuvres n'est requise : le candidat doit au contraire faire la preuve d'une capacité à observer, à lire les informations du cartel ou de la légende, et à construire, en temps réel, une pensée qui se déploie devant le jury plutôt qu'un savoir récité. Un tableau et des feutres sont d'ailleurs mis à sa disposition, dans les sept options, pour donner à voir cette pensée en train de se former.

Le temps d'observation initial débouche sur un exposé qui doit dépasser la simple juxtaposition descriptive des documents pour instaurer entre eux un véritable dialogue, dont émerge une problématique propre, affirmée et évolutive. L'entretien qui suit n'est pas un contrôle de connaissances mais un espace d'approfondissement : le jury attend une réelle écoute des questions posées, la capacité à nuancer, à réorienter ou à préciser son propos. D'une option à l'autre, les rapports pointent les mêmes écueils, qu'il s'agisse d'analyses trop standardisées, de références plaquées, ou d'un discours tantôt trop théorique, tantôt trop descriptif, et appellent la même exigence : une culture vivante et actualisée du champ concerné, mise au service d'une réflexion articulée aux arts plastiques.

Cette double exigence disciplinaire se retrouve jusque dans la grille d'évaluation, dont la structure en quatre axes est la même pour les sept options, seul le vocabulaire s'ajustant au champ considéré : la capacité à conduire une analyse croisée témoignant de la connaissance du domaine, la capacité à étayer et prolonger l'investigation à partir d'une problématique, la capacité à développer un propos structuré et à réagir aux questions du jury, et enfin des indices de posture enseignante en devenir. Cette dernière dimension rappelle, dans les sept rapports, que l'épreuve évalue moins un expert du champ qu'un professeur en formation, capable de percevoir dans les documents proposés un potentiel didactique et d'habiter, face au jury, un rapport véritablement dialogique et réflexif.

3.1 Option architecture et paysage

OPTION ARCHITECTURE ET PAYSAGE

- **Modalités de l'épreuve :**

L'épreuve d'entretien de cultures artistiques, option architecture et paysage, consiste en une analyse comparative d'architectures et/ou de paysages.

Elle vise à évaluer la culture artistique, la capacité d'analyse et la pensée critique des candidates et candidats à partir d'un dossier iconographique constitué de deux documents. Les candidats engagent un propos structuré, reliant les documents à des enjeux artistiques, historiques, sociaux, esthétiques et pédagogiques.

L'épreuve dure 30 minutes. L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

- **L'exposé (une dizaine de minutes comprenant une à deux minutes de prise de connaissance des documents) :**

Pour cette épreuve sans préparation le jury n'attend pas un discours convenu mais un exposé révélant une pensée en action. Pour ce faire, les candidates et candidats sont invités à dégager des indices, des questions et des problématiques émanant des documents.

Toutes les dimensions de l'architecture et du paysage doivent être maîtrisées : l'usage, l'expérience du lieu, le programme architectural, les matériaux, l'implantation, le rapport au site et à l'environnement, la topographie, les éléments atmosphériques, les influences, le contexte historique, les commanditaires, l'économie des matériaux, l'organisation spatiale en plans et volumes, les circulations intérieures et extérieures, la structure, et la dimension symbolique et artistique.

L'exposé doit faire la démonstration d'une connaissance approfondie du champ de l'architecture et du paysage. Les candidates et candidats doivent témoigner d'une capacité à créer des liens entre les documents proposés et ses propres connaissances relevant tant du domaine de l'architecture et du paysage que des arts plastiques. Ainsi les candidates et candidats doivent articuler des références théoriques, historiques et plastiques.

Il est attendu une description cohérente, progressive et précise des documents à partir de laquelle émergeront des tensions et des problématiques.

- **L'entretien (une vingtaine de minutes) :**

Il est l'occasion pour les candidates et candidats de revenir sur leur analyse, de l'approfondir ou d'en nuancer certains aspects. Le jury en profite pour éprouver leurs connaissances du champ référentiel, s'assurant de la bonne compréhension des termes employés et de la bonne maîtrise des références citées.

Le candidat dispose d'un tableau blanc et de feutres pour rendre explicite son propos. De la part d'un futur professeur, un certain enthousiasme à partager ses connaissances et ses interrogations de manière dynamique avec le jury est apprécié.

Pour cette session, le jury a constaté des flottements et des lacunes relatives aux connaissances théoriques et historiques. Durant la préparation nous invitons les candidats à stabiliser les concepts et les notions inhérents aux champs disciplinaires pour gagner en assurance lors de l'échange. Un propos affirmé permettra d'ouvrir le débat et d'approfondir la réflexion avec le jury, tout en s'installant dans une posture d'enseignant. Les différentes idées soulevées et références mobilisées ne peuvent souffrir d'approximation.

Par ses questions, le jury peut inviter les candidates et candidats à réorienter leur exposé et les aider à appréhender des aspects importants mais négligés jusqu'alors. Pour cela les candidats doivent faire preuve de réactivité, être capables de mobiliser des connaissances précises pour élargir et étayer leur propos initial.

Le jury n'attend pas de réponse préconçue. Là encore, les candidats doivent prendre en considération les questions posées pour y répondre de manière étayée et justifiée.

- **Conseils pour la préparation :**

L'expérience s'impose comme le moyen le plus sûr d'aiguiser sa sensibilité et de comprendre les questions propres au domaine de l'architecture : éprouver les volumes, les circulations, les usages, l'acoustique au sein de l'espace, son contexte. Les préparatoires au concours ne peuvent se dispenser de visites régulières de sites et de monuments.

La réussite à cette épreuve repose sur un intérêt réel et une connaissance actualisée pour l'architecture et le paysage.

Sa préparation impose la lecture d'ouvrages spécialisés dans ces deux domaines, le jury renvoie à la bibliographie actualisée dans le présent rapport.

Enfin, le jury invite les candidates et candidats à s'entraîner à partir des sujets des années précédentes et mentionnés dans les rapports précédents.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)				
Analyse de l'espace construit ou paysager	Description superficielle, paraphrase visuelle	Quelques observations, vocabulaire imprécis	Analyse ancrée dans les paramètres de l'espace (lumière, matière, structure, échelle, point de vue)	Lecture fine des choix formels, spatiaux et culturels, maîtrise du vocabulaire
Lecture des représentations (plan, coupe, perspective, photographie, carte...)	Documents ignorés ou non déchiffrés	Nommés mais non exploités analytiquement	Représentations intégrées à l'analyse, passage de la représentation au réel maîtrisé	Regard critique sur les modes de représentation, articulation fine espace / document
Connaissance du champ (histoire de l'architecture, du paysage, courants, artistes, land art, jardins)	Aucun repère historique ou artistique	Repères cités sans lien au document	Repères pertinents et ancrés dans l'œuvre ou le projet	Culture vivante, du classique aux pratiques contemporaines de l'espace et du territoire
B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier à partir d'une problématique				
Construction d'un axe problématique	Aucune problématique, inventaire ou description	Ébauche d'un questionnement, axe flou ou hors-sujet	Axe clair, affirmé, ancré dans le projet ou le document paysager	Point de vue singulier, mise en tension productive (espace / société / environnement / regard)
Étayage par des références argumentées	Aucune référence ou références erronées	Références citées sans argumentation	Références pertinentes, articulant architecture/paysage et arts plastiques	Liens spatiaux, formels, historiques ou environnementaux fins, double champ maîtrisé
Ouverture vers des enjeux plus larges	Questionnement refermé ou absent	Quelques pistes esquissées sans développement	L'analyse ouvre sur des enjeux cohérents (social, urbain, écologique, identitaire...)	Enjeux élargis, reliés aux pratiques contemporaines de l'espace construit et du territoire
C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et clarté de l'exposé	Propos décousu, sans logique apparente	Structure partiellement lisible, manque de fluidité	Exposé clair, organisé, progression lisible	Propos fluide, incarné, cheminement de pensée visible en acte
Réaction aux questions du jury	Ne s'empare pas des questions, répète l'exposé	Répond partiellement, peu de recul sur ses hypothèses	Prend en compte les questions, nuance ou affine	Dialogue véritable, recul réflexif, enrichit la réflexion sans se renier
Maîtrise du vocabulaire spécifique	Vocabulaire générique, aucun terme du champ	Quelques termes employés de façon approximative	Vocabulaire approprié, architecture et paysage et arts plastiques	Maîtrise fine de la terminologie des deux champs, employée à bon escient
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux de transmission et d'apprentissage ?				
Conscience de la transposabilité du questionnement	Le propos reste enfermé dans une logique experte, sans aucun horizon pédagogique perceptible.	Une référence scolaire ou programmatique apparaît, isolée, sans articulation avec l'analyse.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que le questionnement pourrait nourrir une situation d'apprentissage.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos, sans que le candidat en fasse ostensiblement démonstration.
Rapport au corpus comme objet d'enseignement possible	Les documents sont traités comme supports d'un exercice académique, sans regard sur leur potentiel didactique.	Le candidat perçoit l'intérêt des documents mais ne les envisage pas comme leviers possibles pour la classe.	Une attention au corpus comme objet enseignable est perceptible, même implicitement.	Le candidat habite les documents avec un regard qui conjugue analyse et sensibilité aux enjeux d'apprentissage.
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif	Le candidat subit l'entretien, sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude.	Le candidat témoigne d'une aisance dans le rebond, d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.

Bibliographie indicative :

- Bonicco-Donato, C. (2024). *Se mouvoir et être ému : l'expérience esthétique en architecture*. Éditions Parenthèses.
- Bouchier, M. (2006). *L'art n'est pas l'architecture : hiérarchie, fusion, destruction*. Archibooks.
- Brunon, H., et Mosser, M. (2006). *Le jardin contemporain : renouveau, expériences et enjeux*. Scala.
- Choay, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Seuil.
- Choay, F. (2009). *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Seuil.
- Espinassy, L., (2020). *Architecture et jeu didactique en arts plastiques*. (Eds. P. Laisney & N. Monnet). SUD VOLUMES CRITIQUES, N°4. *Revue de L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille (ENSAM)*. <https://revue.marseille.archi.fr/revue/jeu-et-apprentissage/>
- Frampton, K. (2009). *L'architecture moderne, une histoire critique*. Thames & Hudson.
- Huyghe, P.-D. (1999). *Art et industrie : philosophie du Bauhaus*. Circé.
- Ingold, T. (2017). *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Éditions Dehors.
- Jakob, M. (2009). *Le jardin et les arts : les enjeux de la représentation*. Infolio.
- Limido-Heulot, P. (2015). *Les arts et l'expérience de l'espace*. Apogée.
- Mathis, C.-F., et Pepy, É.-A. (2017). *La ville végétale : une histoire de la nature en milieu urbain (France, XVIIe-XXIe siècles)*. Champ Vallon.
- Monnier, G. (2006). *L'architecture au XXe siècle, un patrimoine*. CRDP/CNDP/SCÉRÉN.
- Mumford, L. (2015). *Symbole et fonction en architecture*. Dans *Art et technique : six conférences inédites*. La Lenteur/La Roue.
- Muzet, D. (2022). *Le son du vivant*. Éditions de l'Aube.
- Paquot, T. (2016). *Le paysage*. La Découverte.
- Payne, A. (2016). *L'architecture parmi les arts : matérialité, transferts et travail artistique dans l'Italie de la Renaissance*. Hazan/Louvre Éditions.
- Pena, M., et Audouy, M. (2012). *Petite histoire du jardin et du paysage en ville*. Cité de l'architecture et du patrimoine/Alternatives.
- Pérouse de Montclos, J.-M. (dir.). (2011). *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*. Éditions du Patrimoine.
- Picon, A. (2018). *La matérialité de l'architecture*. Éditions Parenthèses.
- Rahm, P. (2023). *Histoire naturelle de l'architecture : comment le climat, les épidémies et l'énergie ont façonné la ville et les bâtiments*. Points.
- Roger, A. (2017). *Court traité du paysage (Œuvre originale publiée en 1997)*. Folio/Essais.
- Salvadori, M. (2005). *Comment ça tient ?* Éditions Parenthèses.
- Simonnet, C. (2005). *Le béton, histoire d'un matériau*. Éditions Parenthèses.
- Taricat, J. (2004). *Histoires d'architecture*. Éditions Parenthèses.
- Wilkinson, P. (2016). *50 clés pour comprendre l'architecture*. Dunod.

3.2 Option arts appliqués - design

Le jury a examiné deux candidatures cette session. Cette épreuve est un entretien sans préparation de 30 minutes, construit à partir de documents proposés par le jury. Les résultats obtenus, très contrastés (18/20 et 4/20), permettent d'illustrer concrètement, à partir des sujets proposés, ce qu'attend le jury et où se nouent les principales difficultés.

Les sujets proposés et pistes de réponses possibles

Sujet 1

Wendy Andreu, Ghost Chair (2024, Mobilier national) / Cratère du groupe de Villard (VIIIe s. av. J.-C., Louvre). Un siège de design contemporain à la structure recouverte d'un motif continu, et un vase grec géométrique dont la surface ornementale suit et souligne la forme. Le rapprochement attendu

portait sur le rapport entre structure et ornement : le décor ne s'ajoute pas à la forme, il la construit. *Problématiques possibles* : en quoi l'ornement peut-il devenir le principe même de construction de la forme, plutôt qu'un supplément décoratif ? La surface ornée révèle-t-elle ou dissimule-t-elle la structure qu'elle recouvre ?

Références utiles : William Morris (Arts & Crafts, ornement comme motif structurant) ; Gaetano Pesce (matière porteuse de structure et d'expression, écho à la démarche de Wendy Andreu).

Sujet 2

Owen Jones, planche extraite de The Grammar of Ornament (1856) / Kengo Kuma, GC Prosth Museum Research Center (2010). Un texte fondateur de la théorie de l'ornement au XIXe siècle, et une architecture contemporaine en bois assemblé sans clou ni vis, où le motif d'assemblage constitue la structure elle-même. L'enjeu attendu : construire un dialogue théorique entre les deux (Owen Jones systématise l'ornement comme grammaire appliquée à une surface, Kuma dissout la frontière entre décor et construction) plutôt qu'une simple comparaison de surface.

Problématiques possibles : l'ornement est-il un langage transposable d'une culture à une autre, comme le postule Owen Jones ? Comment penser, à un siècle et demi d'écart, deux moments où l'ornement cesse d'être un ajout pour devenir un système ?

Références utiles : Gottfried Semper (*Der Stil*, tressage comme principe fondateur de l'architecture) ; Shigeru Ban (architecture bois contemporaine, assemblages sans connecteurs métalliques).

Dans les deux cas, le jury a également interrogé les candidats sur le lien entre les documents et leur propre pratique de conception, afin d'apprécier l'articulation entre culture du design et expérience de projet vécue.

Points forts observés

Le jury a valorisé la construction d'un axe problématique clair et personnel, reliant réellement les documents plutôt que les traitant côte à côte, ainsi qu'une connaissance fine et vivante de l'histoire du design mobilisée au service de l'analyse. Les réponses aux questions du jury pouvaient être nourries, référencées, et capables de prolonger l'analyse au-delà de la première observation. Le jury a également noté avec intérêt l'initiative de dessiner des références de design au tableau pour les expliciter.

Points de fragilité observés

Le jury a en revanche relevé, dans certains cas, des documents traités successivement et de façon très partielle, sans articulation entre eux, avec des réponses parfois éloignées de la question posée. Le vocabulaire technique du champ pouvait être insuffisamment mobilisé, et le lien avec la pratique personnelle du candidat rester difficile à ancrer au-delà de généralités.

Recommandations aux futurs candidats

Le jury encourage les futurs candidats à s'entraîner à la problématisation à l'oral, en identifiant ce qui relie réellement deux documents (dialogue, dépassement, question commune) plutôt qu'en les décrivant séparément. Il recommande également de construire une connaissance du design à la fois historique et pratique, ancrée dans au moins un champ précis et mobilisable face à des documents inconnus, ainsi que de se constituer un répertoire de designers et de références théoriques associé à un vocabulaire technique précis et à une réflexion sur son propre rapport de praticien. Enfin, le jury invite à travailler la prise de parole en situation d'évaluation, notamment par des oraux blancs en conditions réelles (documents inconnus, temps limité, jury).

Le jury rappelle que cette épreuve valorise la pensée en actes plus que le savoir récité.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)				
Analyse formelle, fonctionnelle et sémantique de l'objet ou du projet	Description superficielle, paraphrase descriptive	Quelques observations, vocabulaire imprécis	Analyse ancrée dans les paramètres du projet (forme, usage, matière, système, contexte)	Lecture fine de l'articulation esthétique / fonctionnelle / sémantique, maîtrise du vocabulaire
Lecture des modes de représentation et du processus de conception (croquis, plan, prototype, série...)	Documents ignorés ou non déchiffrés, processus non perçu	Nommés sans exploitation analytique	Représentations et logique de conception intégrées à l'analyse	Regard critique sur les choix de représentation, articulation projet / réalisation / usage / société
Connaissance du champ (histoire du design, des arts décoratifs, des métiers d'art, designers, mouvements)	Aucun repère historique ou culturel	Repères cités sans lien au document	Repères pertinents et ancrés dans l'objet analysé	Culture des arts appliqués et du design vivante, nourrie d'une pratique de projet et de regard réelle
B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier à partir d'une problématique				
Construction d'un axe problématique	Aucune problématique, inventaire ou description	Ébauche d'un questionnement, axe flou ou hors-sujet	Axe clair, affirmé, ancré dans l'objet ou le projet	Point de vue singulier, mise en tension productive forme / usage / sens / contexte
Étayage par des références argumentées	Aucune référence ou références erronées	Références citées sans argumentation	Références pertinentes, articulant arts appliqués/design et arts plastiques	Liens formels, historiques ou culturels fins, double champ maîtrisé
Ouverture vers des enjeux plus larges	Questionnement refermé ou absent	Quelques pistes esquissées sans développement	L'analyse ouvre sur des enjeux cohérents (social, industriel, environnemental, usage...)	Enjeux élargis, reliés aux pratiques contemporaines de la création et du design global
C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et clarté de l'exposé	Propos décousu, sans logique apparente	Structure partiellement lisible, manque de fluidité	Exposé clair, organisé, progression lisible	Propos fluide, incarné, cheminement de pensée visible en acte
Réaction aux questions du jury	Ne s'empare pas des questions, répète l'exposé	Répond partiellement, peu de recul sur ses hypothèses	Prend en compte les questions, nuance ou affine	Dialogue véritable, recul réflexif, enrichit la réflexion sans se renier
Maîtrise du vocabulaire spécifique	Vocabulaire générique, aucun terme du champ	Quelques termes employés de façon approximative	Vocabulaire approprié, arts appliqués et design et arts plastiques	Maîtrise fine de la terminologie des deux champs, employée à bon escient
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux de transmission et d'apprentissage ?				
Conscience de la transposabilité du questionnement	Le propos reste enfermé dans une logique experte, sans aucun horizon pédagogique perceptible.	Une référence scolaire ou programmatique apparaît, isolée, sans articulation avec l'analyse.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que le questionnement pourrait nourrir une situation d'apprentissage.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos, sans que le candidat en fasse ostensiblement démonstration.
Rapport au corpus comme objet d'enseignement possible	Les documents sont traités comme supports d'un exercice académique, sans regard sur leur potentiel didactique.	Le candidat perçoit l'intérêt des documents mais ne les envisage pas comme leviers possibles pour la classe.	Une attention au corpus comme objet enseignable est perceptible, même implicitement.	Le candidat habite les documents avec un regard qui conjugue analyse et sensibilité aux enjeux d'apprentissage.
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif	Le candidat subit l'entretien, sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude.	Le candidat témoigne d'une aisance dans le rebond, d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.

3.3 Option cinéma - art vidéo

Pour cette session du concours, 13 candidats admissibles ont choisi de présenter l'épreuve de cinéma/art vidéo. Parmi eux, 8 ont été admis à l'issue des délibérations. Le jury s'est réjoui d'entendre des prestations de bon niveau, ce qui s'est traduit par une moyenne de 13,69. La note maximale est de 19, la minimale de 6.

Déroulement

Dans l'épreuve de cultures artistiques, option cinéma et art vidéo, le candidat est invité à analyser, sans temps de préparation préalable, un extrait audiovisuel d'une durée d'environ deux à trois minutes fournies par le jury au moment de l'examen.

Les extraits soumis à l'analyse relèvent de registres variés, tels que la fiction, le documentaire, l'art vidéo ou le cinéma expérimental, et peuvent provenir de toutes les périodes de l'histoire du cinéma. Les titres, auteurs et dates de sortie des films sont indiqués avant le visionnage. Lors de la session 2026, des extraits des films suivants ont été proposés :

Buñuel, L., et Dalí, S. (Réalisateurs). (1929). *Un chien andalou* [Film, 35 mm, 16 min]. Extrait utilisé : 137 sec.

Deren, M. (Réalisatrice). (1946). *Ritual in Transfigured Time* [Film, 35 mm, 15 min]. Extrait utilisé : 126 sec.

Diop, M. (Réalisatrice). (2013). *Mille Soleils* [Film, 35 mm, 45 min]. Extrait utilisé : 148 sec.

Fei, C. (Artiste). (2006). *Whose Utopia* [Vidéo monocal, couleur, son, 20 min 20 s]. Extrait utilisé : 170 sec.

Glazer, J. (Réalisateur). (2023). *The Zone of Interest* [Film, 35 mm, 1 h 45]. Extrait utilisé : 125 sec.

Jouve, V. (Réalisatrice). (2003). *Grand Littoral* [Film, 35 mm, 20 min]. Extrait utilisé : 124 sec.

Linklater, R. (Réalisateur). (2025). *Nouvelle Vague* [Film, 35 mm, 105 min]. Extrait utilisé : 110 sec.

Marker, C. (Réalisateur). (1992). *Le Tombeau d'Alexandre* [Film, 35 mm, 2 h]. Extrait utilisé : 97 sec.

Neshat, S. (Artiste). (1998). *Turbulent* [Installation vidéo, 10 min]. Extrait utilisé : 140 sec.

Pauwels, É. (Réalisateur). (2000). *Lettre d'un cinéaste à sa fille* [Supports multiples, 46 min]. Extrait utilisé : 128 sec.

Sala, A. (Artiste). (2011). *1395 Days Without Red* [Vidéo monocal, couleur, son, 43 min 46 s]. Extrait utilisé : 129 sec.

Van Sant, G. (Réalisateur). (2003). *Elephant* [Film, 35 mm, 1 h 21]. Extrait utilisé : 160 sec.

Widrich, V. (Réalisateur). (2003). *Fast Film* [Film, 35 mm, 14 min]. Extrait utilisé : 118 sec.

Commentaires et recommandations

L'attention des candidats doit être concentrée sur la réception sensible et formelle des images projetées. Les éléments historico-contextuels et théoriques ne doivent intervenir que pour étayer l'analyse filmique. Le temps de projection est en effet conçu comme un moment d'observation active, durant lequel le candidat est invité à mobiliser sa réceptivité immédiate, à accorder une attention soutenue aux composantes visuelles et sonores, à interroger les notions mobilisées par l'extrait et à percevoir les intentions de mise en scène et les procédés cinématographiques à l'œuvre. Il est donc utile de maîtriser les fondamentaux de l'analyse filmique, notamment la grammaire cinématographique élémentaire.

Le temps de visionnage engage ainsi des savoirs solides dans le champ de l'option choisie, ainsi que des compétences analytiques adaptées aux attendus spécifiques de l'épreuve. Il convient toutefois de rester prudent face aux grilles d'analyse trop standardisées : les candidats ayant recours à des structures d'analyses générales, applicables à tout type de film, passent souvent à côté de la

particularité de l'extrait proposé. Il est donc essentiel de construire l'analyse à partir des spécificités formelles et thématiques de l'extrait, en développant une lecture sensible et rigoureuse qui révèle sa singularité et en éclaire les enjeux formels, narratifs ou théoriques.

Le candidat a la possibilité, durant sa présentation, de circuler librement dans l'extrait projeté afin de revenir sur un plan spécifique, ainsi que d'utiliser le tableau pour y inscrire des éléments d'analyse. Néanmoins, ces outils doivent être employés de manière ciblée, au service d'une démonstration claire et argumentée. Il convient ainsi d'éviter toute recherche de plan qui ne contribuerait pas directement au développement de l'analyse.

Bien qu'aucune connaissance préalable du film ne soit attendue, le candidat doit nourrir son analyse en mobilisant, de façon pertinente et maîtrisée, des références issues de sa culture personnelle. Il est ainsi encouragé à faire appel, de manière précise et justifiée, à d'autres œuvres cinématographiques ou plastiques, en indiquant les références essentielles : titre, auteur, date et éléments contextuels. Ces références doivent être en lien direct avec l'analyse développée, et non convoquées de façon automatique ou superficielle.

Le candidat peut également appuyer son propos sur des textes critiques ou théoriques, à condition de ne pas se limiter aux seules références « canoniques » de l'histoire du cinéma. Le jury n'attend aucune référence obligatoire, mais appréciera leur pertinence et leur bonne maîtrise. Les candidats pourront se reporter avec profit à la bibliographie du rapport 2025, pp. 66-67.

Le jury a pu relever certaines maladroites dans l'usage du vocabulaire spécifique au cinéma, des imprécisions dans la définition des grands genres ou registres (fiction, documentaire, etc.), ainsi que des contresens liés à l'interprétation de courants majeurs de l'histoire du cinéma. S'il n'est pas attendu des candidats qu'ils adoptent un point de vue d'expert, il est toutefois essentiel de s'appuyer sur des connaissances solides en cinéma et en art vidéo. Des confusions ont également été observées quant aux supports de réalisation et de diffusion des œuvres, notamment entre pellicule et vidéo.

Sur le plan de la structuration de l'oral, certains candidats n'ont pas toujours formulé de problématique explicite ou d'angle d'analyse clairement identifiable. D'autres ont présenté un plan d'exposé auquel ils ne se sont finalement pas tenus, rendant l'analyse plus difficile à suivre. Il est pourtant utile de poser un cadre structurant (problématique, parti pris, étapes de l'analyse) pour guider l'écoute du jury et donner de la cohérence au propos.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)				
Analyse de l'image filmique ou vidéographique	Description superficielle, paraphrase narrative ou visuelle	Quelques observations, vocabulaire imprécis	Analyse ancrée dans les paramètres de l'image (cadre, lumière, montage, durée, dispositif...)	Lecture fine des choix plastiques et cinématographiques ou vidéographiques, maîtrise du vocabulaire
Lecture de la captation, du dispositif ou du mode de monstration	Ignorés ou non perçus	Nommés mais non analysés	Intégrés à l'analyse (cadrage, loop, projection, installation...)	Articulation fine œuvre / dispositif / rapport spectateur, point de vue critique
Connaissance du champ (histoire du cinéma, de la vidéo, artistes, esthétiques)	Aucun repère historique ou artistique	Repères cités sans lien à l'œuvre	Repères pertinents et ancrés dans l'œuvre	Culture vivante, embrassant cinéma et art vidéo, nourrie d'une pratique spectatorielle réelle
B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier à partir d'une problématique				
Construction d'un axe problématique	Aucune problématique, inventaire ou description	Ébauche d'un questionnement, axe flou ou hors-sujet	Axe clair, affirmé, ancré dans l'œuvre	Point de vue singulier, mise en tension productive, dépasse les catégories génériques
Étayage par des références argumentées	Aucune référence ou références erronées	Références citées sans argumentation	Références pertinentes, articulant cinéma/vidéo et arts plastiques	Liens thématiques, esthétiques ou formels fins, double champ maîtrisé
Ouverture vers des enjeux plus larges	Questionnement refermé ou absent	Quelques pistes esquissées sans développement	L'analyse ouvre sur des enjeux cohérents	Enjeux élargis, reliés aux pratiques contemporaines de l'image en mouvement
C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et clarté de l'exposé	Propos décousu, sans logique apparente	Structure partiellement lisible, manque de fluidité	Exposé clair, organisé, progression lisible	Propos fluide, incarné, cheminement de pensée visible en acte
Réaction aux questions du jury	Ne s'empare pas des questions, répète l'exposé	Répond partiellement, peu de recul sur ses hypothèses	Prend en compte les questions, nuance ou affine	Dialogue véritable, recul réflexif, enrichit la réflexion sans se renier
Maîtrise du vocabulaire spécifique	Vocabulaire générique, aucun terme du champ	Quelques termes employés de façon approximative	Vocabulaire approprié, cinéma et art vidéo et arts plastiques	Maîtrise fine de la terminologie des deux champs, employée à bon escient
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux de transmission et d'apprentissage ?				
Conscience de la transposabilité du questionnement	Le propos reste enfermé dans une logique experte, sans aucun horizon pédagogique perceptible.	Une référence scolaire ou programmatique apparaît, isolée, sans articulation avec l'analyse.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que le questionnement pourrait nourrir une situation d'apprentissage.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos, sans que le candidat en fasse ostensiblement démonstration.
Rapport au corpus comme objet d'enseignement possible	Les documents sont traités comme supports d'un exercice académique, sans regard sur leur potentiel didactique.	Le candidat perçoit l'intérêt des documents mais ne les envisage pas comme leviers possibles pour la classe.	Une attention au corpus comme objet enseignable est perceptible, même implicitement.	Le candidat habite les documents avec un regard qui conjugue analyse et sensibilité aux enjeux d'apprentissage.
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif	Le candidat subit l'entretien, sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude.	Le candidat témoigne d'une aisance dans le rebond, d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.

3.4 Option danse

Dans le cadre de l'épreuve de cultures artistiques, option danse, d'une durée de trente minutes, le candidat ou la candidate est invité ou invitée à un entretien sans préparation à partir d'un document vidéo proposé par le jury. Ce support peut prendre des formes variées, teaser de spectacle, séquence extraite d'une captation, film de danse ou vidéodanse, etc., relevant d'esthétiques et de styles différents, mais tous contemporains.

L'épreuve débute par un temps de visionnage : l'extrait, d'une durée d'environ deux minutes, est diffusé à deux reprises, ce temps étant intégré à la durée totale de l'épreuve. Ce visionnage est suivi d'un exposé de dix minutes, puis d'un entretien avec le jury durant le temps restant. La nature du support permet, pour étayer la démonstration, de revenir sur la vidéo, d'opérer un arrêt sur image, ou de sélectionner un bref moment éclairant l'exposé.

La structure de l'épreuve, sans préparation, invite le candidat ou la candidate à démontrer, durant son exposé puis en entretien avec le jury, sa capacité à dérouler une pensée qui se construit quasiment « en direct ». Nourrie de connaissances essentielles sur le champ de la danse contemporaine, cette pensée s'ancre dans une problématisation de l'extrait proposé, nécessaire à l'élaboration d'un point de vue singulier. Cet exercice exigeant gagne à être préparé par un entraînement régulier, afin d'aiguiser une capacité d'analyse réactive.

Durant l'exposé, il est attendu du candidat ou de la candidate qu'il ou elle conduise une analyse de l'extrait chorégraphique proposé. Une observation fine des éléments scénographiques, des costumes et objets, de la nature des gestes vient compléter une lecture qualitative du mouvement dansé, appuyée sur un vocabulaire spécifique articulé à des références situées. Les candidats et les candidates ont à ce titre la possibilité de revenir sur certains moments de la vidéo, ou de faire des arrêts sur image pour expliciter leur propos. Au-delà de cette possibilité technique, cette familiarité avec le support attend également du candidat ou de la candidate qu'il ou elle s'approprie les caractéristiques propres au médium vidéo lui-même (cadrage, point de vue, montage, etc.) qui ne sauraient se réduire au seul usage de la fonction de relecture. Cette posture de travail en direct, outre la mobilité du corps qu'elle engage, permet notamment d'apprécier la capacité du candidat ou de la candidate à réagir avec justesse à partir des documents proposés. Précisons que les cartels des œuvres sont lisibles et qu'un temps suffisant à leur lecture est intégré à la découverte des extraits : les informations qui y figurent constituent un appui précieux pour éclairer l'analyse.

Le jury rappelle, pour les futurs candidats et futures candidates, quelques recommandations relatives au déroulé de cette épreuve. La pratique enseignante, comme la danse, étant une pratique située corporellement et dans l'espace, la question de la présence, voire de la mise en mouvement, participe pleinement de la qualité de l'exposé. Le jury rappelle ainsi la possibilité de se libérer du cadre « conférencier » pour aller au tableau, proposer une transcription graphique de la scénographie, ou déposer d'autres traces des figures et mouvements observés.

Les extraits proposés pour la session 2026 étaient les suivants :

- Burrows, J., et Minamura, C. (Chorégraphes). (2016). *52 Portraits* (n° 49) [Projet vidéo-danse].
- Rizzo, C. (Chorégraphe). (2022). *Miramar* (teaser) [Vidéo]. Opéra de Lille.
- Grandville, O. (Chorégraphe). (2011). *Le Cabaret discrétant* [Extrait vidéo].

Si la connaissance précise de chacun des chorégraphes proposés ne constitue pas un attendu en soi, le jury a pu observer que les candidats et les candidates mobilisaient le plus souvent des références chorégraphiques relevant du XXe siècle, parfois déjà patrimonialisées, et plus rarement une connaissance de la création la plus contemporaine, pourtant largement diffusée et médiatisée. La préparation à l'épreuve gagnerait ainsi à conjuguer la maîtrise d'un champ référentiel essentiel à une

véritable curiosité pour l'actualité de la création chorégraphique, dans la continuité de la posture de veille culturelle attendue d'un futur professeur d'arts plastiques. Le jury encourage à cet égard une activité spectatorielle régulière, et, le cas échéant, une pratique personnelle de la danse.

Durant l'exposé, il est précieux de pouvoir évoquer la dimension intermédiaire des œuvres chorégraphiques, par exemple à travers le traitement de l'image, de l'espace ou du son. L'appel au sensible, à la poétique des gestes, à la performativité du corps, qui traverse les diverses esthétiques de la danse, mérite une attention particulière. Face à ce médium qu'est le support vidéo, le candidat ou la candidate peut également se saisir des questions liées à la temporalité, au rythme, au montage, à la narration. La prise en compte de cette dimension permet de saisir des enjeux propres à la médiation de l'œuvre proposée (parti pris esthétique d'une vidéo-danse, dimension communicationnelle d'un teaser, choix d'un ou plusieurs points de vue lors d'une captation, etc).

La porosité qui opère entre les pratiques de la danse et celles, tout aussi multiples et ouvertes, des arts plastiques, invite le futur enseignant ou la future enseignante à tisser des ponts dans le champ référentiel entre danse et art contemporain. Ces liens gagnent à demeurer signifiants au regard de l'extrait proposé et de la problématique soulevée par le candidat ou la candidate : une référence plasticienne pleinement reliée à l'analyse qui la précède enrichit davantage le propos qu'une mention isolée.

Le temps d'entretien avec le jury constitue un moment d'échange permettant de préciser, d'affiner et d'approfondir les éléments énoncés dans la présentation. La qualité de ce dialogue est au cœur des capacités observées par le jury, qui se manifeste dans la prise en compte des questions posées et la capacité à approfondir son propos. Il n'est que rarement attendu une réponse unique : la singularité de l'approche du candidat ou de la candidate peut pleinement s'exprimer dans cet échange. Le jury demeure à ce titre particulièrement attentif à la capacité du candidat ou de la candidate à enrichir sa propre réflexion à travers les échanges, en nuancant, en rebondissant, en creusant sa pensée. Comme au cours de l'exposé, la parole incarnée et le langage corporel investi, l'adresse au jury constitue elle aussi un facteur d'expression.

Enfin, le jury souligne que l'analyse gagne à ne pas se limiter à la mobilisation d'un cadre théorique, aussi maîtrisé soit-il. La situation même de l'épreuve, qui place le candidat ou la candidate face à une découverte en direct de l'extrait, invite à intégrer au propos la dimension sensible de cette réception immédiate. Cette capacité à articuler une analyse construite à un ressenti incarné, propre à une sensibilité commune aux arts plastiques et à la danse, constitue une qualité particulièrement appréciée par le jury.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)				
Analyse du mouvement dansé	Description superficielle, paraphrase visuelle	Quelques observations, vocabulaire imprécis	Analyse ancrée, vocabulaire approprié (flux, poids, espace, temps...)	Lecture fine des qualités du mouvement, maîtrise du vocabulaire chorégraphique
Lecture de la captation vidéo	Captation ignorée	Nommée mais non analysée	Cadrage et montage intégrés à l'analyse	Articulation fine œuvre / captation, point de vue caméra analysé
Connaissance du champ (pratiques chorégraphiques, culture, esthétiques)	Aucun repère artistique ou historique	Repères cités sans lien à l'extrait	Repères pertinents et ancrés dans l'œuvre	Culture vivante, nourrie d'une pratique spectatorielle réelle
B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier à partir d'une problématique				
Construction d'un axe problématique	Aucune problématique, inventaire ou description	Ébauche d'un questionnement, axe flou ou hors-sujet	Axe clair, affirmé, ancré dans l'extrait	Point de vue singulier, mise en tension productive, évite les catégories préétablies
Étayer par des références argumentées	Aucune référence ou références erronées	Références citées sans argumentation ni lien à l'œuvre	Références pertinentes, articulant danse et arts plastiques	Liens thématiques, esthétiques ou procéduraux fins, double champ maîtrisé
Ouverture vers des enjeux plus larges	Questionnement refermé ou absent	Quelques pistes esquissées sans développement	L'analyse ouvre sur des enjeux cohérents	Enjeux élargis, approfondis, reliés au champ disciplinaire
C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et clarté de l'exposé	Propos décousu, sans logique apparente	Structure partiellement lisible, manque de fluidité	Exposé clair, organisé, progression lisible	Propos fluide, incarné, cheminement de pensée visible en acte
Réaction aux questions du jury	Ne s'empare pas des questions, répète l'exposé	Répond partiellement, peu de recul sur ses hypothèses	Prend en compte les questions, nuance ou affine	Dialogue véritable, recul réflexif, enrichit la réflexion sans se renier
Maîtrise du vocabulaire spécifique	Vocabulaire générique, aucun terme du champ	Quelques termes employés de façon approximative	Vocabulaire approprié, danse et arts plastiques	Maîtrise fine de la terminologie des deux champs, employée à bon escient
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux de transmission et d'apprentissage ?				
Conscience de la transposabilité du questionnement	Le propos reste enfermé dans une logique experte, sans aucun horizon pédagogique perceptible.	Une référence scolaire ou programmatique apparaît, isolée, sans articulation avec l'analyse.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que le questionnement pourrait nourrir une situation d'apprentissage.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos, sans que le candidat en fasse ostensiblement démonstration.
Rapport au corpus comme objet d'enseignement possible	Les documents sont traités comme supports d'un exercice académique, sans regard sur leur potentiel didactique.	Le candidat perçoit l'intérêt des documents mais ne les envisage pas comme leviers possibles pour la classe.	Une attention au corpus comme objet enseignable est perceptible, même implicitement.	Le candidat habite les documents avec un regard qui conjugue analyse et sensibilité aux enjeux d'apprentissage.
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif	Le candidat subit l'entretien, sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude.	Le candidat témoigne d'une aisance dans le rebond, d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.

Bibliographie indicative :

Banes, S. (2002). *Terpsichore en baskets*. Centre national de la Danse & Chiron.
 Burrows, J. (2019). *Manuel de chorégraphe*. Contredanse.
 Bardet, M., Clavel, J., et Ginot, I. (2019). *Écosomatiques*. Deuxième époque.
 Bénichou, A. (dir.). (2015). *Recréer.Scripter*. Les Presses du réel.
 Chapuis, Y., Gourfink, M., et Perrin, J. (2020). *Composer en danse*. Les Presses du réel ; La Manufacture.
 Clidière, S., et de Morant, A. (2009). *Extérieur danse*. L'Entretiens et Hors Les Murs.

Doganis, B. (2012). *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Les Belles Lettres.

Capelle, L. (dir.). (2020). *Nouvelle histoire de la danse en Occident*. Seuil.

Fléty, L. (2023). *Danses et rituels*. CND éditions.

Fratagnoli, F., et Lassibile, M. (2018). *Danser contemporain*. Deuxième époque.

Ginot, I., et Guisgand, P. (2021). *Analyser les œuvres en danse*. CND éditions.

Glon, M., et al. (2012). *Histoire de gestes*. Actes Sud.

Halprin, A. (2009). *Mouvements de vie*. Contredanse.

Loupe, L. (1996). *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse.

Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine : la suite*. Contredanse.

Palazzolo, C. (2021). *Danser pop*. CND éditions.

Perrin, J. (2013). *Figures de l'attention*. Les Presses du réel.

Roquet, C. (2019). *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé*. CND éditions.

Séguin, E. (2017). *Danses jazz : une poétique de la relation*. CND éditions.

Suquet, A. (2025). *Modernités critiques*. CND éditions.

Pour les ressources en ligne :

Numeridanse. (s.d.). <https://numeridanse.com/>

Pour un Atlas des figures. (s.d.). <https://www.pourunatlasdesfigures.net/>

3.5 Option photographie

Pour cette session 2026, 16 candidats et candidates ont obtenu des notes allant de 01 à 18, pour une moyenne de 10,6/20. L'intérêt et la beauté de cette épreuve sont la démonstration d'une pensée en action, avec la difficulté et le naturel que pose ce temps de réflexion active. Les entretiens de grande qualité sont ceux dans lesquels les candidats et les candidates ont observé minutieusement les photographies proposées, ont accepté l'exercice d'une investigation développée autour d'une problématique et ont témoigné d'une véritable curiosité. L'épreuve est réussie dès lors que les candidats et les candidates se sont pris au jeu de l'échange autour des images. Les modalités de l'épreuve exigent certes de réagir rapidement, mais cette rapidité n'est pas à appliquer dans le débit de parole. Le jury a parfois fait l'expérience de candidats et de candidates cherchant à combler le temps, littéralement « en apnée », y compris lors de l'entretien. Cette attitude empêche la circulation de la parole, réduisant parfois considérablement le nombre de questions que le jury souhaiterait poser. Savoir regarder à nouveau les documents avec humilité ou revoir son discours permet de travailler avec les membres du jury. Il s'agit de construire ensemble un propos et de montrer son agilité intellectuelle. Ainsi, il est demandé aux candidats et aux candidates d'être attentifs aux questions. Savoir les écouter, c'est se saisir des remarques pour éventuellement revenir sur sa pensée ou l'ajuster. Les questions ne sont pas là pour déstabiliser les candidats et les candidates mais pour leur donner des informations complémentaires, proposer une autre orientation possible, ou s'assurer de la maîtrise de notions de base. Les entretiens réussis sont ceux dans lesquels les connaissances ont été convoquées à propos, et au regard des hypothèses et des observations menées. À ce niveau du concours, avoir de solides connaissances culturelles et théoriques est un pré-requis, mais il n'y a pas d'intérêt à en faire l'étalage, au risque d'un discours plaqué et d'un manque de spontanéité. Pour finir, rappelons que les candidats et les candidates choisissent leur option d'entretien de culture artistique lors de l'inscription au concours. Ce choix ne doit pas être effectué par défaut en partant du principe qu'il y aura toujours quelque chose à dire d'une photographie. L'absence de préparation à l'épreuve ou d'une culture photographique élémentaire, les lacunes théoriques, le manque de vocabulaire ou de référence vont rapidement se voir et ne permettront pas d'envisager sereinement l'épreuve.

Présentation de l'épreuve:

La durée totale de l'épreuve est de 30 minutes et elle est coefficientée 2. Chaque candidat ou candidate

est reçu par un jury constitué de trois personnes et se voit proposer sur un écran deux reproductions d'images photographiques, accompagnées de leur légende. Ces images sont issues de toute l'histoire de la photographie, de ses débuts à nos jours. Pour prendre connaissance des éléments constituant son sujet et l'investir, les candidats et les candidates disposent de dix minutes au total. Dans ces dix minutes, il est possible d'utiliser deux minutes maximum pour prendre quelques notes. Les candidats et les candidates prennent alors la parole, sans être interrompus, afin de proposer une analyse croisée des deux images. Cette analyse se doit d'être accompagnée d'une problématique évolutive induite par les deux photographies. Les candidats et les candidates disposent également d'un tableau et de feutres pour préciser certains éléments de la présentation. À l'issue de dix minutes au maximum, un entretien avec le jury prend forme, afin d'approfondir ensemble l'analyse qui vient d'être menée.

Analyse et problématique :

Nous insistons sur la nécessité de bien lire les légendes accompagnant les photographies. Leur lecture intelligente permettra aux candidats et aux candidates d'obtenir de précieuses informations. L'analyse des images se doit d'être croisée. Il ne s'agit pas de se livrer à la description d'une image, puis de l'autre, mais de faire dialoguer, de mettre en tension les deux images par un ou plusieurs points communs, ou au contraire par ce qui les distingue. C'est une recherche à mener. Ainsi, il sera nécessaire de déterminer un ou plusieurs axes de questionnements, qui déboucheront sur l'annonce d'une problématique.

L'analyse croisée menée tout au long de l'entretien doit permettre de saisir une organisation visuelle signifiante. Elle repose également sur une prise en compte de la forme, du potentiel sémantique, du contexte historique, ou encore des modalités de fabrication des images photographiques proposées. À ceci, l'ajout de références à d'autres photographes, théories et pensées philosophiques, contexte sociologique est également un gage de qualité. Il faudra veiller à ne pas se limiter à une présentation trop scolaire. Une photographie ne peut se résumer qu'à une composition, un cadrage ou un choix technique. C'est aussi le témoignage d'une approche sensible que les candidats et les candidates s'efforceront de rendre lisible avec leur propre singularité.

Vademecum :

Conseils aux candidats et aux candidates

- La prise de notes initiale peut permettre de structurer très rapidement sa pensée et de marquer un temps afin de se concentrer, mais ne peut pas être le support du temps de parole.
- Il peut être difficile de formuler une problématique précise et pertinente en à peine 2 minutes. Il ne faut donc pas hésiter à y revenir lors de l'entretien pour repréciser, reformuler, voire même réorienter celle-ci.
- Le fait de ne pas connaître les photographies n'est pas forcément un écueil, et peut même parfois permettre de porter une attention particulière sur les éléments de construction de l'image, la lecture du cartel, la formulation d'hypothèses. Un regard neuf peut, en appui sur les connaissances, permettre aux candidats et aux candidates de dégager des questionnements inattendus.
- Il est tout à fait bénéfique et formateur de lire et d'analyser les rapports de jury des sessions précédentes, mais les candidats ne doivent pas se sentir obligés de mentionner les références de ces dits rapports.

Exemple de sujets proposés lors de la session 2026 :

Bisson frères. (v. 1860). Façade occidentale de Notre-Dame de Paris [Épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre, 48,2 x 31,4 cm]. Musée d'Orsay, Paris.

Goudal, N. (2013). Observatoire IV [Série Observatoires, impression lambda sur papier baryté, 150 x 120 cm].

Daguerre, J.-L. M. (1837). Mr Huet [Daguerréotype signé, avec mention manuscrite, 5,8 x 4,5 cm]. Pierre Bergé & Associés.

Studio Harcourt. (2006). Sophie Marceau [Image numérique]. Collection Harcourt.

Darjes, L. (2024). Plates I-XXXI [Impression jet d'encre pigmentaire, 23,9 x 19 cm]. Dans L. Darjes, Plates I-XXXI. Chose Commune.

Nadar, F. (1862). Crypte n° 6, dans Reportage sur les catacombes de Paris [Épreuve sur papier albuminé d'après un négatif sur plaque de verre au collodion, 22 x 19,2 cm]. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)				
Analyse de l'image photographique	Description superficielle, paraphrase du sujet représenté	Quelques observations, vocabulaire imprécis	Analyse ancrée dans les paramètres photographiques (cadrage, lumière, mise au point, tirage...)	Lecture fine des choix plastiques et intentionnels, maîtrise du vocabulaire
Lecture du statut de l'image (document, œuvre, presse, archive, exposition...)	Statut ignoré ou non questionné	Nommé sans ancrage analytique	Statut intégré à l'analyse, tension documentaire / artistique exploitée	Regard critique sur les régimes de l'image, articulation fine œuvre / contexte / réception
Connaissance du champ (histoire de la photographie, photographes, courants, esthétiques)	Aucun repère historique ou artistique	Repères cités sans lien à l'image	Repères pertinents et ancrés dans l'œuvre	Culture photographique vivante, nourrie d'une pratique de regard et de création réelle
B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier à partir d'une problématique				
Construction d'un axe problématique	Aucune problématique, inventaire ou description	Ébauche d'un questionnement, axe flou ou hors-sujet	Axe clair, affirmé, ancré dans l'image	Point de vue singulier, mise en tension productive, dépasse les typologies génériques
Étayage par des références argumentées	Aucune référence ou références erronées	Références citées sans argumentation	Références pertinentes, articulant photographie et arts plastiques	Liens esthétiques, historiques ou culturels fins, double champ maîtrisé
Ouverture vers des enjeux plus larges	Questionnement refermé ou absent	Quelques pistes esquissées sans développement	L'analyse ouvre sur des enjeux cohérents (mémoire, trace, regard, politique, archive...)	Enjeux élargis, reliés aux pratiques contemporaines de l'image et du regard
C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et clarté de l'exposé	Propos décousu, sans logique apparente	Structure partiellement lisible, manque de fluidité	Exposé clair, organisé, progression lisible	Propos fluide, incarné, cheminement de pensée visible en acte
Réaction aux questions du jury	Ne s'empare pas des questions, répète l'exposé	Répond partiellement, peu de recul sur ses hypothèses	Prend en compte les questions, nuance ou affine	Dialogue véritable, recul réflexif, enrichit la réflexion sans se renier
Maîtrise du vocabulaire spécifique	Vocabulaire générique, aucun terme du champ	Quelques termes employés de façon approximative	Vocabulaire approprié, photographie et arts plastiques	Maîtrise fine de la terminologie des deux champs, employée à bon escient
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux de transmission et d'apprentissage ?				
Conscience de la transposabilité du questionnement	Le propos reste enfermé dans une logique experte, sans aucun horizon pédagogique perceptible.	Une référence scolaire ou programmatique apparaît, isolée, sans articulation avec l'analyse.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que le questionnement pourrait nourrir une situation d'apprentissage.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos, sans que le candidat en fasse ostensiblement démonstration.
Rapport au corpus comme objet d'enseignement possible	Les documents sont traités comme supports d'un exercice académique, sans regard sur leur potentiel didactique.	Le candidat perçoit l'intérêt des documents mais ne les envisage pas comme leviers possibles pour la classe.	Une attention au corpus comme objet enseignable est perceptible, même implicitement.	Le candidat habite les documents avec un regard qui conjugue analyse et sensibilité aux enjeux d'apprentissage.
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif	Le candidat subit l'entretien, sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude.	Le candidat témoigne d'une aisance dans le rebond, d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.

Bibliographie indicative :

- Bajac, Q. (2010). Après la photographie : de l'argentique à la révolution numérique. Gallimard.
 Baqué, D. (1998). La photographie plasticienne : un art paradoxal. Regard.
 Baqué, D. (2004). La photographie plasticienne : l'extrême contemporain. Regard.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.

Béchet, J.-C., et Kasprzak, P. (2014). *Petite philosophie pratique de la prise de vue photographique*. Créaphis éditions.

Benjamin, W. (1971). *Petite histoire de la photographie*. Denoël-Gonthier.

Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Minuit.

Brunet, F. (2000). *La naissance de l'idée de photographie*. PUF.

Brunet, F. (2017). *La photographie : histoire et contre-histoire*. PUF.

Debat, M. (2020). *La photographie : essai pour un art indisciplinable*. Université Paris 8.

Delpire, R., et Frizot, M. (1989). *Histoire de voir* (3 vol.). Centre National de la Photographie.

Dubois, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Nathan-Université.

Flusser, V. (1996). *Pour une philosophie de la photographie*. Circé.

Fontcuberta, J. (2022). *Manifeste pour une post-photographie*. Actes Sud.

Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Seuil.

Freund, G. (2011). *La photographie en France au XIXe siècle*. Christian Bourgois.

Hacking, J. (dir.). (2012). *Tout sur la photo : panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*. Flammarion.

Jenny, L. (2019). *La brûlure de l'image : l'imaginaire esthétique à l'âge photographique*. Mimésis.

Krauss, R. (1990). *Le photographique : pour une théorie des écarts*. Macula.

Kriennevalt, R. (2025). *Histoires des premières photographies*. Auto-publication.

Leclercq, S. (s.d.). *Psychologie de la photographie ancienne (1840-1940)*. Sils Maria.

Lowe, P. (dir.). (2019). *Chronologie de la photographie : de la chambre noire à Instagram*. Eyrolles.

Martin, P. (2023). *Le flou et la photographie : histoire d'une rencontre (1676-1985)*. Presses Universitaires de Rennes.

Poivert, M. (2002). *La photographie contemporaine*. Flammarion.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique.

Rebois, C. (2014). *De l'expérience à l'identité photographique*. L'Harmattan.

Rouillé, A. (2005). *La photographie*. Gallimard.

Sontag, S. (2000). *Sur la photographie*. Christian Bourgois.

Stoichita, V. I. (2015). *L'effet Sherlock Holmes : variations du regard de Manet à Hitchcock*. Hazan.

Tisseron, S. (1996). *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Archimbaud.

Wall, J. (2018). *Essais et entretiens*. Beaux-Arts de Paris éditions ; Ministère de la Culture.

3.6 Option théâtre

1. Déroulement de l'épreuve

Chaque candidat ou candidate se voit proposer un sujet mentionnant le titre du spectacle, le nom du metteur ou de la metteuse en scène, l'année de création ainsi que le lieu de la captation. L'épreuve prend la forme d'un oral sans préparation d'une durée totale de trente minutes, incluant le temps de projection et l'entretien avec le jury.

L'extrait proposé, d'une durée de deux à trois minutes, est projeté deux fois de suite. Les candidats peuvent prendre des notes pendant les deux visionnages.

À l'issue de la projection, il est attendu des candidats qu'ils proposent, pendant une dizaine de minutes, une analyse problématisée de l'extrait. Le temps restant est consacré à un entretien avec le jury, qui peut conduire le candidat ou la candidate à préciser un point de son exposé, à compléter son analyse, à revenir sur ses choix interprétatifs, ou encore à mobiliser ses connaissances théoriques, historiques, esthétiques et pédagogiques.

2. Bilan de l'épreuve

Le jury est attentif à la qualité de l'analyse, à la précision des observations, à la structuration du commentaire et à l'aisance de l'expression orale. Une prestation réussie met en évidence quelques procédés scéniques tout en prenant appui sur une description fine, organisée et rigoureuse des constituants de l'extrait, afin d'en dégager les lignes de force et d'en interroger les effets produits sur le spectateur.

L'analyse doit ainsi accorder une attention précise au jeu de l'acteur, à la scénographie, aux costumes, à la lumière, au son, aux objets, aux documents, aux images ou à tout autre élément scénique significatif. Ces observations gagnent à être hiérarchisées et mises au service d'une problématique clairement formulée, mobilisant des connaissances pertinentes en matière d'histoire des spectacles. Le jury rappelle également qu'il ne s'agit ni de juxtaposer des remarques descriptives, ni de plaquer sur l'extrait des connaissances générales, mais de construire une réflexion à partir de la singularité du fragment proposé.

Les prestations les plus convaincantes sont celles qui articulent description, interprétation et contextualisation sans oublier la relation avec le spectateur. Elles mobilisent un lexique théâtral précis, adapté et maîtrisé, tout en inscrivant l'analyse dans une culture des spectacles et des écritures scéniques contemporaines.

Le jury a également valorisé la capacité des candidats à entrer dans l'échange. L'entretien vise à permettre aux candidats de prolonger leur réflexion, d'ajuster une formulation, de préciser un exemple ou encore d'ouvrir l'analyse vers des enjeux esthétiques, historiques, théoriques et pédagogiques. Il est donc attendu que les réponses tiennent réellement compte des questions posées et témoignent d'une pensée capable de se construire dans l'interaction et de prendre en compte le contexte d'exercice professionnel d'un professeur agrégé ou d'une professeure agrégée.

3. Conseils aux candidats

- La préparation à cette épreuve suppose une connaissance des grands principes de l'analyse théâtrale. La bibliographie indicative proposée ci-dessous constitue un ensemble non exhaustif de références permettant de consolider les repères nécessaires.

- Une fréquentation régulière des lieux de création et des artistes de

la scène contemporaine est indispensable. L'expérience de spectateur nourrit la capacité à décrire une scène, à percevoir les choix dramaturgiques et à établir des rapprochements pertinents avec d'autres spectacles.

- Les candidats sont invités à établir des ponts entre le champ de

l'option choisie et les arts plastiques, notamment pour ce qui concerne la place du spectateur, la composition de l'espace, la lumière, les costumes, les matières, les images, la scénographie etc.

- Une réflexion sur les prolongements pédagogiques de cette relation

entre les disciplines artistiques est également attendue. Les candidats doivent pouvoir montrer comment leur champ disciplinaire peut entrer en dialogue avec le théâtre afin d'imaginer des propositions stimulantes et adaptées à une situation d'enseignement.

- Dans l'entretien, la culture théâtrale doit pouvoir être mobilisée à

la fois à partir de connaissances théoriques et historiques, et à partir d'une expérience personnelle de spectateur. Des liens précis entre l'extrait proposé et d'autres œuvres de la scène contemporaine sont particulièrement appréciés, dès lors qu'ils éclairent effectivement l'analyse.

- Les réponses gagnent à être concises, précises, organisées et

directement reliées à la question posée. La prise de parole sans préparation constitue l'occasion de faire entendre une pensée en mouvement, qui associe connaissances, sens de l'observation et capacité à élaborer un raisonnement dans l'échange avec le jury. Cette dimension est particulièrement importante pour l'étude d'un art vivant.

- Enfin, les qualités expressives de la prise de parole, l'engagement

du propos et une incarnation assumée, sans excès, font partie des attendus de l'épreuve. La clarté, la justesse et la présence orale contribuent pleinement à la qualité de la prestation.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)				
Analyse de l'espace scénique et de la représentation	Description superficielle, paraphrase narrative	Quelques observations, vocabulaire imprécis	Analyse ancrée dans les paramètres scéniques (espace, lumière, corps, texte, mise en scène)	Lecture fine des choix plastiques et dramaturgiques, maîtrise du vocabulaire
Lecture de la captation ou du document scénographique	Document ignoré ou non exploité	Nommé mais non analysé	Cadrage, scénographie et jeu intégrés à l'analyse	Articulation fine texte / espace / corps, regard critique sur le document et le dispositif
Connaissance du champ (histoire du théâtre, metteurs en scène, scénographes, esthétiques)	Aucun repère historique ou artistique	Repères cités sans lien au document	Repères pertinents et ancrés dans l'œuvre	Culture théâtrale vivante, nourrie d'une pratique spectatorielle réelle
B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier à partir d'une problématique				
Construction d'un axe problématique	Aucune problématique, inventaire ou description	Ébauche d'un questionnement, axe flou ou hors-sujet	Axe clair, affirmé, ancré dans l'œuvre	Point de vue singulier, mise en tension productive, dépasse les catégories génériques
Étayage par des références argumentées	Aucune référence ou références erronées	Références citées sans argumentation	Références pertinentes, articulant théâtre et arts plastiques	Liens thématiques, esthétiques ou dramaturgiques fins, double champ maîtrisé
Ouverture vers des enjeux plus larges	Questionnement refermé ou absent	Quelques pistes esquissées sans développement	L'analyse ouvre sur des enjeux cohérents	Enjeux élargis, reliés aux pratiques contemporaines de la scène
C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et clarté de l'exposé	Propos décousu, sans logique apparente	Structure partiellement lisible, manque de fluidité	Exposé clair, organisé, progression lisible	Propos fluide, incarné, cheminement de pensée visible en acte
Réaction aux questions du jury	Ne s'empare pas des questions, répète l'exposé	Répond partiellement, peu de recul sur ses hypothèses	Prend en compte les questions, nuance ou affine	Dialogue véritable, recul réflexif, enrichit la réflexion sans se renier
Maîtrise du vocabulaire spécifique	Vocabulaire générique, aucun terme du champ	Quelques termes employés de façon approximative	Vocabulaire approprié, théâtre et arts plastiques	Maîtrise fine de la terminologie des deux champs, employée à bon escient
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux de transmission et d'apprentissage ?				
Conscience de la transposabilité du questionnement	Le propos reste enfermé dans une logique experte, sans aucun horizon pédagogique perceptible.	Une référence scolaire ou programmatique apparaît, isolée, sans articulation avec l'analyse.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que le questionnement pourrait nourrir une situation d'apprentissage.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos, sans que le candidat en fasse ostensiblement démonstration.
Rapport au corpus comme objet d'enseignement possible	Les documents sont traités comme supports d'un exercice académique, sans regard sur leur potentiel didactique.	Le candidat perçoit l'intérêt des documents mais ne les envisage pas comme leviers possibles pour la classe.	Une attention au corpus comme objet enseignable est perceptible, même implicitement.	Le candidat habite les documents avec un regard qui conjugue analyse et sensibilité aux enjeux d'apprentissage.
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif	Le candidat subit l'entretien, sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude.	Le candidat témoigne d'une aisance dans le rebond, d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.

4. Bibliographie indicative

Biet, C., et Triau, C. (2006). Qu'est-ce que le théâtre ? Folio Essais.
 Boal, A. (1978). Jeux pour acteurs et non-acteurs (éd. revue et augmentée). La Découverte.
 Boucris, L., et Freydefont, M. (dir.). (2013). Scénographes en France 1975-2015. Actes Sud.

- Bougnoux, D. (2006). La crise de la représentation. La Découverte.
- Brook, P. (1977). L'espace vide : écrits sur le théâtre. Seuil.
- Danan, J. (2016). Entre théâtre et performance : la question du texte. Actes Sud-Papiers. (Œuvre originale publiée en 2013)
- Degaine, A. (2000). Histoire du théâtre dessinée. Nizet.
- Eschenauer, S., Espinassy, L., et Brunner, R. (2025). Arts plastiques et théâtre dans l'enseignement de la recherche : quelles approches et quelles perspectives pour l'école de demain ? Journal de recherche en éducations artistiques, (5), Article 5. <https://doi.org/10.26034/vd.jrea.2025.6932>
- Goldberg, R. (1999). Performances : l'art en action. Thames & Hudson.
- Jomaron, J. de (dir.). (1998). Le théâtre en France. Livre de Poche.
- Lecoq, J. (1997). Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale (J. Lallias et J. Carasso, éd.). Actes Sud.
- Lehmann, H.-T. (2002). Le théâtre postdramatique. L'Arche. (Œuvre originale publiée en 1999)
- Mervant-Roux, M.-M. (2006). Figurations du spectateur. L'Harmattan.
- Pavis, P. (1996). L'analyse des spectacles. Nathan.
- Pavis, P. (2007). Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène (4e éd. revue et augmentée). Presses Universitaires du Septentrion.
- Picon-Vallin, B. (2004). La scène et les images. CNRS Éditions.
- Rancière, J. (2008). Le spectateur émancipé. La Fabrique.
- Ryngaert, J.-P. (1991). Introduction à l'analyse du théâtre. Dunod.
- Schechner, R. (2008). Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA (M. Pecorari et M. Boucher, trad.). Éditions Théâtrales.
- Surgers, A. (2004). Scénographies du théâtre occidental (rééd.). Nathan. (Œuvre originale publiée en 2000)
- Tackels, B. (2015). Les écritures de plateau : état des lieux. Les Solitaires Intempestifs.
- Viala, A. (dir.). (1997). Le théâtre en France des origines à nos jours. PUF.
- Wibo, A. (éd.). (2005). Apprendre (par) le théâtre (Vol. 2). L'Harmattan. <http://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2005-2.htm>
- Dictionnaires
- Corvin, M. (2008). Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Bordas.
- Pavis, P. (2002). Dictionnaire du théâtre. Armand Colin.
- Ryckner, A. (2010). Les mots du théâtre. Presses Universitaires du Mirail.
- Sarrazac, J.-P. (dir.). (2010). Lexique du drame moderne et contemporain. Circé.

3.7 Option arts numériques

L'entretien d'option arts numériques invite les candidats et les candidates à interroger un corpus d'œuvres inscrit dans une période relativement restreinte de l'histoire de l'art. Relevant pleinement du champ de l'art contemporain, ces œuvres appellent avant tout une approche sensible et plasticienne. Norbert Hilaire et Edmond Couchot proposent le postulat selon lequel le numérique redéfinit notre rapport au monde : « Plus qu'une technologie, le numérique est une véritable conception du monde, insufflée par la science qui en constitue le soubassement. Ce qui oblige à repenser l'art dans son rapport à la technique ». Nous comprenons que le numérique est présent dans le champ de l'art, non seulement comme une technologie qui ouvre de nouveaux modes d'expression plastique mais également comme une dynamique paradigmatique des enjeux du monde contemporain qu'elle saisit et questionne. Le jury rappelle par là que cette épreuve n'a pas pour vocation d'évaluer la seule maîtrise d'un discours technique sur les œuvres ou les dispositifs numériques. L'analyse doit mobiliser des questionnements, notions et références propres aux arts plastiques tout en mettant en lumière les enjeux spécifiques des pratiques numériques.

Bilan de la session 2026

Cette année, une seule candidate a présenté cette option. Le jury a apprécié sa posture, conforme aux attendus professionnels du métier d'enseignant ou d'enseignante, ainsi que la pertinence des références mobilisées.

Il convient de noter l'absence de préparation spécifique dans certaines formations universitaires. Cette situation ne doit pas constituer un frein pour les futurs candidats et futures candidates. Le jury rappelle enfin qu'il n'est pas nécessaire de pratiquer soi-même les arts numériques pour réussir cette épreuve, celle-ci évaluant avant tout la capacité à développer une réflexion plastique, sensible et argumentée à partir des œuvres proposées.

Conseils aux candidats et aux candidates

Les futurs candidats et futures candidates sont invités à prendre connaissance de l'échelle descriptive associée à ce rapport, qui précise les attendus de l'épreuve.

Une lecture attentive des cartels est indispensable. L'analyse doit s'appuyer sur les œuvres telles qu'elles sont présentées et privilégier l'observation de leurs constituants plastiques, sans regretter l'absence éventuelle d'informations complémentaires ou l'accès à l'intégralité d'une œuvre impliquant, par exemple, le mouvement ou la durée. Le candidat ou la candidate doit démontrer sa capacité à construire une réflexion à partir des seuls éléments mis à disposition.

Les candidats et les candidates gagneront à engager leur analyse dans une approche croisée des œuvres proposées, attentive à leurs constituants plastiques, aux procédés et techniques mobilisés ainsi qu'à leurs conditions de réception. Une lecture diachronique des œuvres doit permettre de dégager des axes de réflexion et des partis pris de lecture susceptibles d'alimenter une analyse véritablement plastique.

Le jury est particulièrement attentif à la capacité du candidat à faire émerger une problématique. Celle-ci ne saurait se réduire à une simple thématique ou à une juxtaposition de constats. Elle doit mettre en tension des axes de réflexion, des notions et des questionnements plasticiens susceptibles d'ouvrir une dialectique féconde. La problématisation engage ainsi le candidat dans une pensée construite et argumentée.

Le développement du propos suppose un élargissement de la réflexion à un corpus choisi et pertinent. Les références convoquées, issues de périodes, de genres ou de médiums variés, doivent être mises en relation afin de constituer un ensemble cohérent et problématisé. Le jury n'attend pas l'exhaustivité des connaissances mais apprécie la capacité du candidat à établir des rapprochements significatifs et à nourrir sa réflexion d'une culture artistique personnelle et vivante.

Dès la découverte du sujet, le candidat est invité à s'engager dans un propos dynamique et personnel. La construction de la pensée peut s'élaborer progressivement au fil de l'observation et de l'analyse, témoignant d'une véritable disponibilité aux œuvres et d'une sincérité dans l'approche proposée.

Le jury apprécie que le candidat ou la candidate explicite ses choix d'interprétation et les hypothèses qui fondent son exposé. L'entretien constitue, à cet égard, un temps privilégié d'approfondissement et de reformulation. Les questions posées ont pour objectif d'accompagner le développement de la réflexion et d'offrir au candidat l'occasion de préciser, d'affiner ou de nuancer son propos.

Les candidats et les candidates sont ainsi invités à faire preuve de réactivité et d'écoute. Les réponses apportées gagnent à s'inscrire dans une véritable interaction avec le jury, en prenant appui sur les sollicitations proposées pour enrichir l'argumentation et mobiliser des connaissances personnelles.

Enfin, l'usage du tableau peut constituer un appui précieux pour organiser et visualiser la pensée. Sans être une attente en soi, il peut favoriser la structuration de l'argumentation, expliciter certains rapprochements ou mettre en évidence les tensions qui sous-tendent la problématique développée.

Le jury encourage ainsi les candidats à privilégier une pensée en mouvement, capable d'articuler analyse des œuvres, culture artistique et questionnements plasticiens dans une perspective réflexive et argumentée.

Sujet proposé pour la session 2026

Quayola. (2017). *Effets de soir* [Installation vidéo, Galerie digitale]. Dans *Jardins d'été* (résidence d'artiste, été 2016). Château du Domaine de Chaumont-sur-Loire.

Herndon, H., et Dryhurst, M. (2023, 16 février). *I'm Here 17.12.2022 5:44* [Fichier numérique, ProRes 422, 16/9, couleur, son, 5 min 35 s, images générées par IA]. Centre Pompidou x KADIST.

Grille d'évaluation de l'épreuve

Sous-critères	Insuffisant	Fragile	Satisfaisant	Excellent
A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)				
Analyse de l'œuvre numérique et de ses spécificités	Description superficielle, paraphrase visuelle ou technologique	Quelques observations, vocabulaire imprécis	Analyse ancrée dans les paramètres numériques (code, interactivité, réseau, algorithme, génération...)	Lecture fine des choix plastiques et processuels, maîtrise du vocabulaire
Lecture du dispositif et du rapport au spectateur / utilisateur	Dispositif ignoré ou non perçu	Nommé mais non analysé	Dispositif intégré à l'analyse (installation, interface, participation, données...)	Articulation fine œuvre / dispositif / corps / données, point de vue critique sur le numérique
Connaissance du champ (histoire de l'art numérique, net art, génératif, artistes, esthétiques)	Aucun repère historique ou artistique	Repères cités sans lien à l'œuvre	Repères pertinents et ancrés dans l'œuvre	Culture de l'art numérique vivante, nourrie d'une pratique et d'une veille réelles
B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier à partir d'une problématique				
Construction d'un axe problématique	Aucune problématique, inventaire ou description	Ébauche d'un questionnement, axe flou ou hors-sujet	Axe clair, affirmé, ancré dans l'œuvre ou le dispositif	Point de vue singulier, mise en tension productive, dépasse les catégories technologiques
Étayage par des références argumentées	Aucune référence ou références erronées	Références citées sans argumentation	Références pertinentes, articulant art numérique et arts plastiques	Liens esthétiques, processuels ou culturels fins, double champ maîtrisé
Ouverture vers des enjeux plus larges	Questionnement refermé ou absent	Quelques pistes esquissées sans développement	L'analyse ouvre sur des enjeux cohérents (données, corps, politique, mémoire, IA...)	Enjeux élargis, reliés aux pratiques contemporaines du numérique et de la création
C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury				
Structure et clarté de l'exposé	Propos décousu, sans logique apparente	Structure partiellement lisible, manque de fluidité	Exposé clair, organisé, progression lisible	Propos fluide, incarné, cheminement de pensée visible en acte
Réaction aux questions du jury	Ne s'empare pas des questions, répète l'exposé	Répond partiellement, peu de recul sur ses hypothèses	Prend en compte les questions, nuance ou affine	Dialogue véritable, recul réflexif, enrichit la réflexion sans se renier
Maîtrise du vocabulaire spécifique	Vocabulaire générique, aucun terme du champ	Quelques termes employés de façon approximative	Vocabulaire approprié, art numérique et arts plastiques	Maîtrise fine de la terminologie des deux champs, employée à bon escient
D. Indices d'une posture enseignante en devenir : le candidat laisse-t-il percevoir une conscience des enjeux de transmission et d'apprentissage ?				
Conscience de la transposabilité du questionnement	Le propos reste enfermé dans une logique experte, sans aucun horizon pédagogique perceptible.	Une référence scolaire ou programmatique apparaît, isolée, sans articulation avec l'analyse.	Le candidat laisse entrevoir, ponctuellement, que le questionnement pourrait nourrir une situation d'apprentissage.	Une conscience claire de la transposabilité traverse le propos, sans que le candidat en fasse ostensiblement démonstration.
Rapport au corpus comme objet d'enseignement possible	Les documents sont traités comme supports d'un exercice académique, sans regard sur leur potentiel didactique.	Le candidat perçoit l'intérêt des documents mais ne les envisage pas comme leviers possibles pour la classe.	Une attention au corpus comme objet enseignable est perceptible, même implicitement.	Le candidat habite les documents avec un regard qui conjugue analyse et sensibilité aux enjeux d'apprentissage.
Capacité à habiter un rapport dialogique et réflexif	Le candidat subit l'entretien, sans engagement dans l'échange ni recul sur sa propre pensée.	Une posture réflexive timide apparaît dans l'échange, sans stabilité.	Le candidat entre dans un véritable dialogue avec le jury, ajuste sa pensée, accepte l'incertitude.	Le candidat témoigne d'une aisance dans le rebond, d'une pensée qui se construit en acte, indice d'une posture professionnelle en formation.

Ressources bibliographiques

Aziosmanoff, F. (2010). Living art : l'art numérique. CNRS Éditions.

Bertrand Dorléac, L., et Neutres, J. (dir.). (2018). Catalogue de l'exposition Artistes & Robots. Éditions du Grand Palais/Réunion des musées nationaux.

- Couchot, E. (2012). La nature de l'art : ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique. Hermann.
- Couchot, E., et Hillaire, N. (2003). L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art. Flammarion.
- Meredieu, F. de. (2005). Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique. Larousse.
- Diouf, L., Vincent, A., et Worms, A.-C. (2017). Les arts numériques. Dossiers du CRISP, 2013(1), 9-84. <https://shs.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2013-1-page-9?lang=fr>
- Forest, F. (2008). Art et Internet. Éditions Cercles d'art.
- Lavador, J. (2017). La belle vie numérique ! : 30 artistes de Rembrandt à Xavier Veilhan [Catalogue d'exposition, Fondation Groupe EDF, Paris, 17 novembre 2017-18 mars 2018]. Beaux-Arts éditions/Fondation Groupe EDF.
- Paul, C. (2004). L'art numérique. Thames & Hudson.
- Richard, L. (2008). Art et énergie. Éditions Cercles d'art.
- Rush, M. (2005). Les nouveaux médias dans l'art. Thames & Hudson.
- Saint-Germier, P., et Giavitto, J.-L. (dir.). (2025). L'art au temps de l'IA. Éditions du Centre Pompidou.
- Wilson, S. (2010). Art+Science. Thames & Hudson.