ÉCOLE
NORMALE
SUPÉRIEURE
DE LYON

15 parvis René-Descartes
BP 7000, 69342 Lyon cedex 07
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00
www.ens-lyon.fr

Concours d'entrée

Rapport Jury 2026

Histoire des arts

UNIVERSITÉ DE LYON
ENS DE LYON

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition d'histoire et théorie des arts

- **SÉRIE : Lettres et Arts**
- **Épreuve écrite commune**

Sujet : L'artiste est-il indissociable de son atelier ?

Le nombre de candidates et candidats ayant composé en Histoire et théorie des arts est en hausse par rapport à l'année précédente (217 copies pour 196 copies en 2025). La moyenne se situe à 10,05, les notes sont comprises entre 2/20 et 20/20 et on compte 15,21 % de notes égales ou supérieures à 14/20. Le sujet donné correspondait au programme : « L'atelier, du Moyen Âge à nos jours ». L'intitulé de l'épreuve en 2026 était : « L'artiste est-il indissociable de son atelier ? ».

La formulation du sujet permettait de parcourir une très large chronologie, depuis les structures collectives de production médiévales et renaissantes jusqu'aux pratiques contemporaines dites « post-studio ».

Le terme d'« atelier » devait d'abord être interrogé dans toute sa polysémie. Il désigne à la fois un lieu physique, une structure professionnelle et humaine, un espace de production, de formation et de sociabilité, mais aussi un lieu de représentation et de légitimation de l'artiste. Les meilleures copies ont su ne pas le réduire à l'image, largement héritée du XIX^{e} siècle, du créateur solitaire travaillant dans un espace qui lui serait propre. La formulation du sujet invitait précisément à questionner ce lien de propriété et d'identification : à quelles conditions un atelier devient-il celui d'un artiste ? Dans quelle mesure le lieu contribue-t-il à définir celui qui l'occupe, et réciproquement ? L'atelier peut ainsi devenir portrait, miroir ou métonymie de l'artiste, jusqu'à constituer, selon l'expression de Bertrand Tillier, un « élargissement de l'autoportrait ».

Plusieurs problématiques étaient dès lors possibles : dans quelle mesure l'atelier fait-il l'artiste ? Comment l'artiste associe-t-il sa pratique et son image à l'atelier ? Comment l'évolution des pratiques et de la condition artistique transforme-t-elle cette relation ? Le jury a particulièrement apprécié les copies qui ont su mettre en question le caractère supposément nécessaire, durable ou organique de cette association, plutôt que de se contenter de l'illustrer.

Une approche historique devait rappeler que l'atelier précède l'affirmation moderne de l'artiste comme individu singulier. À la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, il constitue d'abord une structure collective de formation et de production, organisée autour d'un maître et de ses collaborateurs. Les ateliers de Verrocchio, Neri di Bicci ou, plus tard, Rubens permettaient notamment d'interroger la division du travail, l'autographie et l'auctorialité. À partir de l'époque moderne, l'affirmation progressive de la singularité artistique modifie le statut symbolique de l'atelier qui tend à devenir le territoire propre de l'artiste. Rembrandt, Vermeer puis Courbet pouvaient permettre d'en suivre les transformations jusqu'à l'apogée, au XIX^{e} siècle, de la

figure romantique de l'artiste solitaire. Il convenait toutefois d'éviter une lecture trop téléologique opposant simplement l'atelier collectif des périodes anciennes à l'atelier individuel de l'artiste moderne, dont la figure émerge précisément parce qu'une part de l'activité est déléguée à d'autres. Certaines copies ont bien su montrer cette tension. Les copies qui ne présentaient aucune réflexion sur les temporalités et évolutions ont en revanche été pénalisées.

Le sujet invitait par ailleurs à interroger tout autant les réalités de l'atelier que leurs représentations. Sur ce point, trop de copies ont utilisé peintures, photographies ou films montrant des artistes au travail comme de simples documents transparents sur leurs conditions de création. Or la représentation de l'atelier est aussi une construction de la figure de l'artiste. Les photographies de Picasso, Giacometti, Mondrian ou Bacon, par exemple, demandaient à être analysées dans leur cadrage, leur lumière, leur point de vue, les rapports d'échelle entre l'artiste, ses œuvres et son environnement. Il ne fallait pas considérer la photographie d'atelier comme une simple attestation documentaire.

De même, les nombreuses métaphores associées à l'atelier – antre, nid, laboratoire, sanctuaire, tour d'ivoire, repaire, « temple du moi » selon l'expression de Fernand Khnopff – étaient fécondes à condition de les considérer comme les instruments historiquement construits d'une mythologie de l'artiste. Une difficulté récurrente des copies a précisément consisté à ne pas distinguer suffisamment le premier et le second degré : certains développements reconduisent ainsi une vision romantique de l'artiste enfermé dans son atelier, seul aux prises avec la création, au lieu d'en faire l'objet d'une analyse historique et critique.
Le XIX^{e} siècle offrait à cet égard de nombreuses possibilités. L'atelier y est tout à la fois lieu de travail, espace de sociabilité et instrument de mise en scène de soi. *L'Atelier du peintre* de Courbet ou *Un atelier aux Batignolles* de Fantin-Latour permettaient d'en étudier les dimensions sociales et politiques ; les représentations de Friedrich dans son atelier par Kersting, *Le Pauvre Poète* de Spitzweg ou les vues d'ateliers vides ouvraient d'autres pistes, parfois exploitées avec beaucoup de finesse. Le jury a apprécié les copies capables de dépasser les exemples les plus attendus : la maison de Mantegna, Sofonisba Anguissola et Bernardino Campi, les objets récurrents dans les intérieurs de Vermeer, la *Quinta del Sordo* de Goya, les dispositifs de Duchamp ou encore les protocoles de Claude Rutault ont ainsi donné lieu à des développements particulièrement stimulants lorsqu'ils étaient précisément analysés.

La remise en cause de l'atelier constituait logiquement un autre axe important. Le pleinairisme, l'impressionnisme, le Land Art, la performance, l'art conceptuel ou le Street Art ont souvent été convoqués. Encore fallait-il éviter l'opposition trop simple entre la contrainte de l'atelier et la liberté d'une création qui s'en affranchirait. Sortir matériellement de l'atelier ne signifie pas nécessairement rompre avec lui. Artistes nomades, pratiques *in situ*, résidences, ateliers multiples ou mutualisés, délégation de la production conduisent plutôt à une diffraction et à une redéfinition de l'atelier qu'à sa disparition.

Certaines dimensions du sujet sont restées trop rarement abordées. La matérialité et l'architecture de l'atelier – superficie, hauteur, lumière, orientation, mobilier, outils – auraient mérité davantage d'attention. Une géographie des ateliers, de leurs adresses et des quartiers

d'artistes pouvait également nourrir la réflexion. Il en allait de même des relations entre travail domestique et travail créatif, des hiérarchies entre maître, collaborateurs, assistants et modèles, ou encore des inégalités sociales et de genre qui structurent l'accès à l'atelier. La question des femmes artistes, notamment, pouvait conduire à interroger l'atelier comme condition d'accès à la formation et à la professionnalisation. Les enjeux contemporains liés aux résidences, à la cherté des loyers, à la gentrification et aux politiques d'aide à la création constituaient également des prolongements pertinents, dès lors qu'ils étaient historiquement articulés à la démonstration.

Enfin, la patrimonialisation de l'atelier permettait de mettre particulièrement bien à l'épreuve l'idée d'un lien indissociable entre l'artiste et son lieu de travail. Que reste-t-il de ce lien lorsque l'artiste a disparu ? Conservé, déplacé, reconstitué ou muséifié, l'atelier peut fonctionner comme une relique du créateur. Mais cette authenticité devait elle-même être interrogée : certains ateliers ont été anticipés ou construits par les artistes en fonction de leur postérité, d'autres réorganisés ou recréés après leur mort. La patrimonialisation renseigne ainsi autant sur la fabrication de la mémoire et du mythe de l'artiste que sur les conditions effectives de la création.

Le sujet se prêtait aussi bien à un plan chronologique qu'à une organisation thématique. Un parcours allant de l'atelier comme structure de production collective à l'affirmation de l'atelier comme territoire de la singularité artistique, puis à ses redéfinitions contemporaines pouvait donner de bons résultats. Des plans plus thématiques, interrogeant successivement la dépendance matérielle de l'artiste à l'atelier, les différentes modalités de prise de distance à son égard et la construction du mythe de leur lien consubstantiel, se sont également révélés convaincants. Dans tous les cas, les meilleures copies sont celles qui ne se contentent pas de juxtaposer des périodes ou des exemples, mais construisent une démonstration faisant évoluer les termes mêmes du problème. Elles se sont appuyées sur une historiographie riche et des exemples précisément problématisés.

Le jury souhaite enfin attirer l'attention sur la qualité de l'expression. L'orthographe de termes comme « artisan », « génie » ou des noms d'artistes comme Rembrandt ou Matisse, ne peut être ignorée par des candidats et candidates spécialistes en histoire de l'art. Il a été tenu compte de la correction de la langue, de la précision du vocabulaire et de la clarté de la syntaxe qui sont indissociables de la qualité du raisonnement.

Les meilleures copies ont enfin su éviter deux écueils symétriques : considérer l'atelier comme le sanctuaire naturel du génie individuel ou, à l'inverse, en annoncer trop rapidement la disparition avec les pratiques contemporaines. Elles ont montré que le lien entre l'artiste et « son » atelier n'a rien d'immuable : il est historiquement construit, représenté, mythifié, contesté et sans cesse reformulé. C'était dans cette mise à distance d'une apparente évidence que résidait l'un des principaux enjeux du sujet.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Histoire des arts

- **SÉRIE : Lettres et Arts**
- **Épreuve orale**

Nombre de candidates et candidats interrogés (ép. Orale) : 3

Membres du jury : François-René MARTIN, Marie TCHERNIA-BLANCHARD

Les sujets proposés à l'oral, tirés au sort par les candidats et candidates, portaient sur la question B du programme : « Le surréalisme, cent ans après son premier manifeste ». Chacun comportait deux exercices successifs, préparés pendant deux heures : l'analyse d'un ensemble de cinq documents accompagnés de leurs légendes (artiste, titre, date, matériaux et localisation), puis une question appelant un exposé problématisé. Chacune de ces deux parties donnait lieu à une présentation de vingt minutes, suivie de dix minutes d'échange avec le jury.

Trois candidates/candidats admissibles se sont présentés cette année à l'épreuve orale d'histoire de l'art, ont obtenu des notes comprises entre 15/20 et 18/20 et ont été admis à l'ENS de Lyon. Le jury se réjouit de ces excellents résultats qui récompensent la qualité générale des prestations et un très bon niveau de préparation.

Dans l'exercice d'analyse de documents, le jury a particulièrement valorisé l'attention portée aux œuvres elles-mêmes. L'identification précise de leurs enjeux formels, matériels, iconographiques ou contextuels constitue le point de départ indispensable de l'exercice. Les documents ne doivent pas servir de simple prétexte à la restitution de connaissances : il s'agit de construire le propos à partir de leur observation et de leur mise en relation, en faisant apparaître rapprochements, écarts et tensions au service d'une lecture d'ensemble problématisée.

La seconde partie de l'épreuve demandait de définir précisément la question posée et de construire une démonstration structurée. Le jury a été sensible à la capacité des candidates/candidats à mobiliser une culture artistique et historiographique étendue sans transformer l'exposé en catalogue de références. La pertinence des exemples, la précision de leur analyse et leur articulation à l'argumentation importent davantage que leur nombre. Le recours à des œuvres moins attendues, lorsqu'il témoignait d'une véritable appropriation du programme et d'une curiosité personnelle, a été valorisé.

Les échanges qui suivent chacune des présentations font pleinement partie de l'épreuve. Ils permettent de préciser un point, de prolonger ou de déplacer le raisonnement et d'apprécier la capacité des candidates/candidats à mobiliser leurs connaissances avec souplesse. L'écoute des questions, l'aptitude à nuancer ou à reprendre une première proposition et à formuler une hypothèse argumentée sont à ce titre particulièrement appréciées.

Le jury a enfin été sensible à l'investissement personnel des trois candidates/candidats, à leur curiosité et à l'intérêt manifesté pour les œuvres et les questions abordées. Les résultats de cette session sont très satisfaisants.