

Secrétariat Général

**Direction générale des
ressources humaines**

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2013

CONCOURS EXTERNE

AGREGATION ARTS

Option B : ARTS APPLIQUES

**Rapport de jury présenté par Madame Brigitte FLAMAND
Inspectrice générale de l'éducation nationale
Présidente de jury**

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

SOMMAIRE

	Page
Nature des épreuves du concours & programmes des concours 2013	4 à 5
Résultats de la session 2013 du concours	6
Présentation générale	7 à 10
A. Épreuves d'admissibilité 2013	11
Épreuve écrite d'esthétique :	12 à 16
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques :	17 à 18
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée :	19 à 24
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
B. Épreuves d'admission 2013	25
Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués :	26 à 29
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Leçon :	30 à 38
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Entretien sans préparation avec le jury :	39 à 55
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Annexes :	
Bibliographie, session 2013	56

ÉPREUVES DE L'AGRÉGATION EXTERNE

(Annexe de l'arrêté du [arrêté du 28 décembre 2009](#))

Nature des épreuves *	Durée	Coefficient
Épreuves d'admissibilité :		
1. Épreuve écrite d'Esthétique **	4 h	1
2. Épreuve écrite d'Histoire de l'Art et des Techniques**	4 h	1
3. Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée	12 h	3
Épreuves d'admission :		
1. Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués		6
A. Recherche et série d'esquisses	6 h	
B. Développement du projet	2 journées de 8 h	
C. Présentation et justification du travail et des choix ; discussion avec le jury	30 min.	
2. Leçon :		3
. préparation	4 h	
. leçon	30 min. maximum	
. entretien avec le jury	45 min. maximum	
3. Entretien sans préparation avec le jury	30 min. maximum	1

* Pour chaque épreuve la définition détaillée est donnée en tête du rapport du jury. Les sujets sont consultables sur <http://www.education.gouv.fr/siac2>

**** Programmes de ces 2 épreuves pour la session 2013**

(<http://www.education.gouv.fr/siac2>)

Le programme d'esthétique & d'histoire de l'art et des techniques pour la session 2010 est reconduit pour la session 2012.

Épreuve écrite d'esthétique : La nature

Épreuve écrite d'Histoire de l'Art et des Techniques :

Programme 1. : L'Autre & L'Ailleurs. L'exotisme en Europe du xvii^e siècle au xix^e siècle

Programme 2. : Industrie, uniformisation et singularité au xx^e siècle

À titre d'information, session 2014

Programmes pour la session 2014 <http://www.education.gouv.fr/siac2>.

Épreuve écrite d'esthétique : L'espace

Épreuve écrite d'Histoire de l'Art et des Techniques :

Programme 1. : Décor et ornement

Programme 2. : Industrie, uniformisation et singularité au xx^e siècle

COMPOSITION DU JURY

Me Brigitte FLAMAND	Inspectrice Générale de l'éducation nationale.
Présidente	
M. Bernard DARRAS	Professeur des Universités, Université de Paris I Sorbonne,
Vice-Président	Académie de Paris
M. Olivier DUVAL	Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional,
Vice-Président	Académie de Paris
M. Claire BOURGOIN	Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional,
Secrétaire général du jury	Académie de Dijon
M. Cyril AFSA	Designer, professeur à l'ENSAD , Académie de Paris
Mme. Laurence BEDOUIN	Professeur agrégé, Académie de Paris,
M. Patrick BELAUBRE	Secrétaire Général de la Comédie Française, Paris
M. François-Xavier BELLAMY	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme. Marianne BERNECKER	Designer, Académie de Lille
M. Jean-Michel BERTRAND	Professeur à l'ENSAD
M. Eric BOISSEAU	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Florence BOTTOLIER – EID	Conseillère artistique, Délégation à la Communication, Ministère de l'Éducation nationale
M. Jean-Pierre BOUANHA	Architecte, Académie de Paris
M. Mathieu BUARD	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Anne-Sylvie BRUEL	Architecte, Académie de Paris
Mme Marie-Haude CARAËS	Directrice de la recherche Cité du Design, Saint- Etienne
Mme Christine COLIN	Inspectrice de la création artistique chargée du design, service de l'inspection de la création artistique à la Direction générale de la création artistique. Direction de la création artistique, Ministère de la culture et de la communication
M Eric COMBET	Professeur agrégé, Académie de Lyon
M Stéphane DARRICAU	Professeur agrégé, Académie de Créteil
M. Thierry DELOR	Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional, Académie de Bordeaux.
Mme Elizabeth DOMERGUE	Professeur Agrégé, Académie de Rouen
M.Vladimir DORAY	Architecte
M. Eric DUBOIS	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Mariette DUPONT	Proviseur-adjoint, Académie de Paris
M. Jean-Louis FRECHIN	Designer professeur à l'ENSCI

Mme Anne-Marie GASC	Professeur école d'architecture de Marseille
M. Emmanuel GAILLE	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Constance GUISET	Designer, Académie de Paris
Mme Florence JAMET-PINKIEWICZ	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Nounja JAMIL	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Muriel JANVIER	IA-IPR stagiaire, Académie de Clermont-Ferrand
M. Samuel KACZOROWSKI	Professeur agrégé, Académie de Dijon
M. Raphaël LEFEUVRE	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Patricia LIMIDI-HEULOT	Maître de conférence, UFR Art & Culture, Université Rennes 2, Académie de Rennes
Mme Marielle MATTHIEU	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Luc MATTEI	Professeur agrégé, Académie de Marseille
Mme Pascale MARTIN	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Olivier PEYRICOT	Designer, Académie de Paris.
M. Philippe PICAUD	Directeur du Design CARREFOUR
Mme Zinziana RAVINI	Curateur, critique d'art, Académie de Paris
M. René RAGUEB	Professeur agrégé, Académie d'Aix-Marseille
M. Pierre REMLINGER	Professeur agrégé, Académie de Grenoble
M. Philippe RICHARD	Professeur agrégé, Académie de Rennes
Mme Stéphanie SAGOT	Maître de conférences, Université de Nîmes
Mme Anne-Cécile SONNTAG	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Stephen TAYLOR	Metteur en scène, Académie de Paris
M. Pascal TRUTTIN	Professeur agrégé, Académie de Dijon

RÉSULTATS DE LA SESSION 2013 DU CONCOURS

Nombre de postes offerts au concours externe de l'agrégation : **15**.

Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation : **226**.

Admissibilité :

Nombre de candidats au concours de l'agrégation externe non éliminés* **88**.

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe **30**.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés* est de 6,33.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de 9,27.

Le premier admissible obtient une moyenne générale de 14,60 sur 20.

Le dernier admissible obtient une moyenne générale de 7 sur 20.

Admission :

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe non éliminés* **29**.

Nombre de candidats admis au concours de l'agrégation externe **15**.

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de 6,37 à 14,53

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés * est de 9,86

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de 11,54

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur 20 de 9,53 ex aequo avec l'avant dernier

** candidats non éliminés : présents et n'ayant pas remis de copie blanche, dont un abandon.*

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

L'ensemble des informations, remarques et recommandations relatives à la session 2013 est présenté dans ce rapport : données statistiques, sujets et rapports des épreuves d'admissibilité et d'admission. Le concours externe a pour finalité de recruter au plus haut niveau des enseignants qui interviendront dans des voies de formations technologiques allant du baccalauréat Sciences & technologies du design et des arts appliqués (STD2A) au Diplôme supérieurs d'arts appliqués (DSAA) spécialité Design.

Ces formations conduisent à une insertion professionnelle dans les différents domaines du design et des métiers d'art. Elles s'adressent à de futurs concepteurs-créateurs qui interviendront sur des terrains complexes et constamment renouvelés, où interfèrent esthétique et technique dans un tissu social, culturel, économique et politique...

Les modèles de production de notre société post-industrielle renouvellent constamment les problématiques de la conception- création industrielle ou artisanale. Ces questionnements sont au cœur des évolutions du design et des métiers d'art dans tous les domaines qu'elles irriguent.

Ces interrogations se retrouvent dans les sujets, mobilisent les attentes du jury et doivent cristalliser les préoccupations des candidats. Le concours, comme les pratiques des designers sont en constante évolution. Cette réalité s'inscrit dans une histoire et doit témoigner d'une actualité et d'une projection les plus contemporaines

LES CANDIDATS, LES INSCRITS ET LES PRÉSENTS :

Depuis de nombreuses années, les postes offerts au concours se situent entre 10 et 12. Cette année 15 postes ont été offerts au concours. Le nombre des inscrits relativement élevé, soit 226, se réduit à 88 présents pour les épreuves admissibilité de la session 2013. Cet effectif un peu supérieur à celui de l'an passé, pour cinq postes supplémentaires, montre combien ce concours reste attractif malgré la forte concurrence des candidats de l'ENS qui élève le niveau du concours, et cela malgré l'absence de préparation pour les autres candidats.

L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :

On note toujours le fort taux d'inscription des candidats originaires des académies d'Île-de-France, tout comme pour les années précédentes. Pour les autres, ils ont issus principalement de Lyon, Aix-Marseille, Rennes. Le nombre d'admissibles dans ces académies représente l'essentiel de l'effectif. Les admis sont pour la plupart franciliens.

LE TAUX DE FÉMINISATION :

Comme chaque année, les candidates représentent plus des 2/3 des présents aux épreuves d'admissibilité et 80% des lauréats sont des femmes.

LES ÂGES : Les 88 candidats présents sont nés entre 1950 et 1989. Les admis sont nés entre 1961 et 1990. Les lauréats ont un écart d'âge qui est justifié par 1/3 déjà professeurs titulaires.

LES DIPLÔMES : La majorité des candidats présents sont titulaires d'un master ou d'un titre de niveau bac + 5.

Les admissibles comme les admis sont majoritairement des étudiants de l'ENS Cachan et des professeurs titulaires.

L'ACTIVITÉ : Les étudiants de l'ENS Cachan et agents titulaires de l'Éducation nationale (titulaires ou contractuels) constituent la majorité des présents au concours.

Les résultats, la répartition des notes.

LES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ :

Epreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 1 à 16. 16 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
Effectifs	9	42	29	6	2		

Moyenne des candidats admissibles : 9,36

Pour un effectif présent supérieur lors de cette session, on constate des résultats un peu supérieur cette année mais avec trop peu de bonnes notes, seulement 8. Les résultats de cette session restent donc décevants.

Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques

Les notes sur 20 vont de 2 à 16. 24 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
effectifs	8	30	34	15	1		

Moyenne des candidats admissibles : 10,46

Le niveau cette année est relativement stable. Près de la moitié des notes sont en dessous de la moyenne. A contrario, l'autre moitié est honorable avec quelques très bonnes copies, mais elles restent encore trop peu nombreuses.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes sur 20 vont de 1 à 18. 12 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
effectifs	26	42	15	4	1		

Moyenne des candidats admissibles : 10,77

La moyenne est particulièrement faible cette année. Près de 90% des notes sont en dessous de la moyenne. Le manque de préparation à cette épreuve montre combien elle reste discriminante et parfois insurmontable pour les candidats.

Notes globales pour l'admissibilité en général : 6,59

Elles vont de 1 à 14,60 sur 20. 7 candidats ont une moyenne égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
effectifs	14	54	16	4	0		

Nombre de candidats admissibles : 30(22 l'an passé pour un effectif supérieur).

Moyenne sur 20 des candidats admissibles : 9,27 (10,44 l'an passé).

Trois candidats obtiennent trois notes au dessus de la moyenne pour les trois épreuves de l'admissibilité.

Ce tiercé n'est pas satisfaisant et même inquiétant. Seulement 23 candidats passent la barre de l'admissibilité sans avoir la moyenne. Plus inquiétant encore, 68 ont une moyenne inférieure à 8.

Ce constat témoigne de l'écart entre les différents profils des candidats lors de cette session, tout comme pour les années précédentes.

Les Épreuves d'admission :

Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués

Les notes vont de 8,50 à 17 sur 20. 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
Effectifs	0	8	10	13	2		

Moyenne des admis : 13,5

Les résultats à cette épreuve sont un peu supérieurs à ceux de 2012. Un bon niveau dans l'ensemble qui a permis d'obtenir une moyenne très honorable. Un candidat particulièrement remarquable a obtenu 20 à l'oral de projet. Une performance exemplaire et méritée.

Ces résultats sont dans l'ensemble encourageants, car le profil varié des candidats ne permettait pas de le supposer.

Entretien sans préparation avec le jury

Les notes vont de 3 à 20 sur 20. 8 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs T	0	8	9	9	3	29*	10,72

Moyenne des admis : 11,33

Les prestations à cette épreuve montrent des défaillances incontestables. Manque de préparation et surtout une difficulté pour les candidats à se saisir avec pertinence et honnêteté du domaine qu'il ont choisi. La performance est difficile, mais elle est aussi exemplaire pour démontrer la mobilité d'esprit des candidats. Il ne s'agit pas de tout savoir, mais de regarder avec attention, puis de réfléchir et enfin de démontrer une réelle agilité d'esprit. L'exercice est rude, mais particulièrement démonstratif lorsque l'on sait entendre les questions.

Leçon

Les notes vont de 2,5 à 20 sur 20. 8 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	6	9	8	3	3	29*	8,24

Moyenne des admis : 9,80

Les résultats de cette épreuve montrent une moyenne sensiblement supérieure à celle constatée à la session précédente. Ce résultat encourageant démontre une meilleure compréhension des attendus de cette épreuve pour laquelle nous avons mis à disposition pour la première année un accès à internet. Un candidat a obtenu 20 à cette épreuve. La performance est suffisamment remarquable pour qu'elle soit notifiée.

Notes globales pour les épreuves d'admission

Les notes vont de 6,5 à 14,5 sur 20. 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	10	12	7	0	29*	9,86

Moyenne des admis : 11,54

La moyenne générale est satisfaisante et très proche de celle de l'année dernière à 12,18. Ce résultat est encourageant en regard de l'augmentation conséquente des postes, soit 5 postes supplémentaires. On peut noter une baisse conséquente des résultats de l'épreuve d'entretien avec 2 points en dessous de l'année dernière. Nous attirons l'attention des candidats sur le choix de l'option et de la préparation à cette épreuve.

Notes globales pour l'admission en général (admissibilité + admission)

Les notes vont de 6,37 à 14,53 sur 20 (11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10).

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	5	17	7	0	29*	9,86

Nombre de candidats admis : 15

Moyenne sur 20 des candidats admis : 11,54 (12,03 l'an passé).

Les deux derniers candidats ex aequo obtiennent 9,53 de moyenne. C'est une moyenne très honorable en regard du profil très varié des candidats

*un abandon

Les prestations

Quelques remarques générales sur le déroulement de la session 2013 :

À quelques nuances près, les mêmes recommandations sont consignées chaque année et cette session n'y échappe pas. Il semble pourtant qu'elles ne soient que très partiellement entendues. Le jury s'interroge sur le bon usage des conseils et remarques réitérés chaque année, qui n'ont pas pour objet de se lamenter sur les résultats, mais plutôt d'encourager les candidats à se saisir des contours et objectifs de chacune des épreuves.

Il faut comprendre un concours, quel qu'il soit, pour espérer y répondre avec intelligence et faire valoir ses compétences et ce qui permet de se distinguer des autres. Un exercice entre le formel et l'informel, un juste équilibre qui permet de reconnaître les bons candidats.

Faut-il rappeler que l'agrégation est le concours le plus élevé dans la hiérarchie des concours du ministère de l'éducation nationale, et pour y prétendre, il ne s'agit pas de ne faire que la démonstration d'une somme de connaissances théoriques, c'est une évidence, un préalable incontournable. Ce qui intéresse bien plus le jury, c'est la capacité du candidat à identifier son positionnement dans la diversité des champs du design. Il en va du regard que ce dernier porte sur ces domaines, tant d'un point de vue historique que dans le cadre des évolutions profondes de ces secteurs à l'heure de l'immatériel. Peu de candidats, savent se situer et penser leur discipline dans une approche historique et systémique. Les confusions sont fréquentes, et particulièrement repérables sur le plan méthodologique.

S'il s'agit d'une agrégation Arts, 20 ans après sa création, l'option arts appliqués pourrait s'intituler plus justement design & métiers d'arts. Ces domaines de spécialité recouvrent des modes opératoires qui ne sont ni superposables, ni transférables à des disciplines connexes. Il ne s'agit pas de parler d'un objet du design comme l'on parle d'une œuvre d'art, mais d'être en capacité de saisir les enjeux technologiques, économiques et sociétaux qui ont prévalu à sa conception. Trop souvent, le jury constate une difficulté des candidats à regarder et à démontrer ce qui qualifie un objet, un usage issus des champs du design ou des métiers d'art.

La lecture des textes fondateurs, et ceux plus récents, doit éclairer chacune des épreuves. Leur analyse fine, voir contradictoire, fonde le positionnement d'un candidat au juste niveau de l'agrégation. Au-delà de ce parcours intellectuel, Il est fortement recommandé de préférer une économie de moyens au service d'une pensée claire et argumentée, plutôt que les travers d'une complexité trop souvent constatée dans les épreuves pratiques et la leçon. Se questionner est la nature même du design et des métiers d'art. Ces deux secteurs nécessitent une compréhension spécifique tant sur le plan sémantique, que technologique, à ne pas confondre avec d'autres champs artistiques.

Il est vrai qu'une préparation faciliterait grandement le parcours des candidats, et je pense précisément à tous ces professeurs courageux, lauréats ou non, à avoir tenté cette année et à ceux qui tenteront dans l'avenir. Cette performance est particulièrement remarquable.

Il est vrai que l'on peut déplorer, comme chaque année, l'absence presque totale de préparation au concours hormis celle pour les étudiants de l'ENS Cachan. Cette situation est pénalisante pour tous les candidats désireux de se préparer sérieusement à ce concours et ils sont nombreux en regard des 226 inscrits, nombre qui se réduit à 88 présents pour 15 postes par crainte de ne pouvoir satisfaire au niveau d'exigence des épreuves. Les résultats de cette session 2013 démontrent combien il est gratifiant de réussir cette prestation en regard des nombreuses difficultés auxquelles les candidats se confrontent.

Cette situation ne sera pas réitérée l'année prochaine puisque qu'une préparation au concours est organisée à Paris I Sorbonne à partir de la rentrée prochaine. J'incite vivement les futurs candidats à se rapprocher de cette préparation.

S'il s'agit bien sûr d'un parcours personnel, lorsqu'il est accompagné, il permet de se saisir dans de meilleures conditions de toutes les recommandations du rapport pour chacune des épreuves. Le bon candidat, n'est pas le bon élève, mais une personnalité qui saura démontrer de là où il parle et pourquoi il le dit .

Brigitte Flamand,
Inspectrice générale de l'éducation nationale

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l' [arrêté du 28 décembre 2009](#))

Analyse et commentaire d'un document textuel. Cette épreuve prend appui sur un document textuel assorti d'un sujet. Ce texte est emprunté à une bibliographie proposée tous les trois ans et comprenant, notamment, des ouvrages d'esthétique, des textes critiques, des écrits d'artistes, d'architectes, d'ingénieurs, de techniciens.

(Durée : quatre heures ; coefficient 1)

Rapport coordonné par Patricia LIMIDO-HEULOT

Membres de la Commission :

François-xavier BELLAMY, Éric COMBET, Patricia LIMIDO-HEULOT, Luc MATTEI.

Sujet

Les arts nous conviennent-ils à une expérience privilégiée de l'espace ?

Sur les 88 candidats ayant composé, une dizaine seulement passe la moyenne et s'élève jusqu'à des productions remarquables. En revanche le nombre de copies très faibles et inadaptées au sujet a été singulièrement important, et l'écart de note va de 1 à 17. Comment rendre compte de cette situation ?

Un constat initial qui apporte déjà un début de réponse.

Le sentiment dominant chez l'ensemble des membres de la commission à la lecture des copies est que la grande majorité des candidats n'a pas traité le sujet, et au fond ne l'a pas entendu, ni même écouté. Plus radicalement encore, le sentiment principal est celui d'une *absence massive de problématisation* et de réflexion dans les copies.

Le sujet demandait si les arts nous conviennent à une expérience *privilégiée* de l'espace, il semblait évident et incontournable que les candidats interrogent immédiatement ce caractère « *privilégié* » des arts en interrogeant sa raison potentielle : privilégié en quoi ? par rapport à quoi ? De quel point de vue ?

Une expérience privilégiée de l'espace. Il était prévisible que la notion d'espace – centrale dans le sujet et constituant, qui plus est, le thème nouveau du programme de cette année – devait faire l'objet d'un examen attentif pour s'assurer de l'objet même de la question : de quoi parle-t-on exactement quand on parle de l'espace ?

Une *expérience* privilégiée de l'espace. La notion d'expérience – qui est peut-être parmi les plus difficiles de la philosophie – devait être relevée au moins de manière succincte par distinction d'avec les grands types d'expérience que l'on peut identifier : expérience sensible, expérience scientifique, expérience quotidienne ou commune. Si les arts sont susceptibles d'offrir une expérience privilégiée, il faut bien se demander par rapport à quel *autre type* d'expérience et, partant, tenter de clarifier en quoi consistent ces différents types. Certains d'ailleurs, et avec bonheur, ont songé à évoquer l'expérience urbaine et son rythme trépidant (Walter Benjamin), le rapport à l'espace urbain médiatisé par la cartographie, le plan de ville ou le plan de métro (M. de Certeau, G. Debord), tandis que le même espace marché, déambulé, dansé, ou "dérivé" peut revêtir de tout autres physionomies intéressantes non plus l'intelligence analytique qui cherche à s'orienter mais le corps sensible ouvert à des sensations inédites ou oubliées (E. T. Hall). Cette simple attention à la forme de l'expérience et à une comparaison des expériences permettait déjà d'entrer dans un début de problématisation.

Mais c'est malheureusement un exemple rare et de manière fort étonnante, les candidats de cette année n'ont quasi jamais procédé à ces interrogations les plus banales. La notion d'espace est admise comme allant de soi, et souvent donnée avec une force d'évidence qui n'appelle aucune discussion alors même que la notion est fréquemment échangée avec celle de monde, de terre ou de réel, et certaines copies vont jusqu'à y voir « l'origine de tout, l'espace de vie, le monde et la nature environnante », en conséquence de quoi la thématique perd absolument toute spécificité.

L'expérience n'est pas questionnée ni différenciée, l'idée d'un privilège n'est pas réfléchi dans sa prétention ni dans son droit, bref, toutes les notions du sujet, qui offraient aux candidats autant de prises possibles à saisir, à confronter, à tester pour entrer dans l'élaboration de la problématique, ont été placidement ignorées. On peut alors se demander ce qu'ont fait les candidats, et ce qui se trouve dans ces copies où nul examen n'est mené des notions cardinales d'espace et d'expérience.

En toute logique, les candidats qui n'ont pas écouté la question du sujet ne l'ont pas non plus traité et même, à vrai dire, n'ont traité aucun problème, et c'est là que l'on peut situer la faiblesse fondamentale de la session de 2013 : pour une très large majorité, les candidats ont pris acte de la question et l'ont réduite à une affirmation : « les arts nous convient *de facto* à une expérience privilégiée de l'espace », en conséquence de quoi, ils ont décliné une série d'exemples tentant de confirmer que les arts ont en effet un lien particulier à l'espace ! Or, si la question se pose, c'est pour le moins parce qu'il est possible de lui répondre de façon positive ou négative. Pour la plupart des candidats, la réponse positive va de soi, de sorte que le sujet est vidé de son sens, et évacué au profit d'une autre question : *comment les arts nous convient-ils à une expérience privilégiée de l'espace ?* Il ne s'agit pas de reprocher aux candidats de répondre « oui » à la question posée. Il s'agit de leur reprocher de le faire de manière unilatérale et partielle, sans jamais argumenter même mollement en faveur d'une thèse opposée. Il ne s'agit pas non plus de dire que le jury voudrait privilégier le seul plan de type dialectique. Au contraire et loin de tout dogmatisme, nous considérons que tous les plans sont recevables pour autant qu'ils attestent d'un effort de problématisation et d'implication du candidat dans le questionnement. Mais nombres de candidats vont à la facilité et évitent la difficulté de la question. Ils présupposent ce qu'il faut justement démontrer, et la composition d'esthétique, en conséquence, ne pose, ne justifie, ni n'affronte aucun problème. Ce premier défaut entraîne très souvent un autre. Comme il ne s'agit plus de savoir *si* les arts nous convient à une expérience privilégiée de l'espace, mais seulement *comment* ils le font, l'argumentaire consiste en une suite plus ou moins longue d'exemples évoquant les rapports divers et variés des arts à l'espace. L'ensemble de l'argumentation n'allant que dans un seul sens, le jury ne peut tâcher de différencier ces copies insuffisantes que par la pertinence et la connaissance des exemples pris.

Dans le meilleur des cas, quelques copies font la revue des arts, prennent en compte la pluralité des domaines artistiques, ce qui est déjà très louable, et rappellent à grands traits, mais – et c'est le revers inévitable – sur un mode allusif et schématique, comment la peinture depuis Lascaux jusqu'à la perspective atmosphérique de Vinci, puis l'architecture et jusqu'à l'art vidéo, en passant par le design, le théâtre et la poésie se rapportent à l'espace. Mais les remarques initiales reviennent ici : cet espace mis en « œuvre » n'ayant à aucun moment été interrogé, les candidats découvrent alors *in fine* que les questions restent à poser : quelle est la nature de l'espace ? Comment et pourquoi est-il représenté, imité, découpé, modelé, articulé, mis en scène ? Est-ce le même espace que l'espace de la vie quotidienne ? Est-ce le même espace que l'espace de la géométrie ? Est-ce le même espace qui sert de cadre et de contexte à une œuvre – tel l'espace muséal – et celui qui est travaillé, ciselé, architecturé comme dans les jeux lumineux d'Anthony McCall ? Ou encore celui qui vibre à travers les mouvements du danseur orchestré par Philippe Decouflé, un espace hachuré par le rythme corporel et cristallisé voire sédimenté dans les rais de lumière blanche mystérieusement déposés au sol ? Le travail de problématisation pourrait enfin commencer, mais la copie est déjà terminée.

Parmi les exemples les plus récurrents, et là encore donnés sur le mode de l'évidence ou de l'autorité indiscutable, la référence à Alberti et à l'élaboration de la perspective comme technique permettant de représenter l'espace de manière réaliste voire illusionniste est très souvent revenue et a été associée avec les jeux d'anamorphoses de Georges Rousse, plus rarement avec ceux de Felice Varini. Mais à nouveau, ces démarches ont été exposées sans que soit précisé en quoi elles sont privilégiées, ni par rapport à quoi, ni ce que cela dévoile de la nature de l'espace. S'agissant de l'invention de la perspective, la démarche est présentée comme ayant valeur en-soi même et par soi-même, sans que l'on sache ce que cela signifie réellement vis-à-vis de l'histoire de la peinture, ni vis-à-vis de l'expérience visuelle naturelle et pas davantage vis-à-vis de la conception mathématique de l'espace. Au fond, le rapport même à l'espace commun (quel type d'expérience s'y trouve engagée et révélée ?) ou à ce que Husserl puis Merleau-Ponty nomment *l'attitude naturelle* est là encore présupposé, il va de soi ou n'est pas questionné ; on ne se demande pas ce qu'apporte (de plus, de moins ou de différent) la représentation perspectiviste par rapport à la représentation sans profondeur de l'icône byzantine par exemple, ni par rapport à la représentation cubiste qui déjoue la perspective en présentant tous les points de vue en même temps, ni par rapport à la perception « naturelle » elle-même. Perception « naturelle » dont quelques candidats seulement ont rappelé le caractère fortement culturel, construit et historique, en se référant aux travaux de l'anthropologue Edward T. Hall (*La dimension cachée*, 1966). Quant à la géométrie, si elle est bien une science qui entend dire les propriétés de l'espace, comme c'est le cas pour l'espace euclidien, aucun candidat ne se demande comment il peut se faire que dans l'espace perspectiviste du tableau les parallèles convergent vers un même point de fuite où elles sont supposées se rencontrer tandis que dans la définition d'Euclide les parallèles ne se coupent jamais. Qu'en est-il alors de la nature de l'espace ?

Comme on le voit, le constat initial du jury est bien celui d'une absence d'analyse et de réflexion sur le sujet, une absence globale de questionnement. **Peut-on assigner quelques causes à ce constat ?**

Une trop grande proportion de copies médiocres ou faibles repose sur un manque visible de préparation qui se traduit par une insuffisance ou une absence de **méthodologie**. Et il est troublant que certains candidats qui se

destinent à l'enseignement fassent aussi peu cas des exigences élémentaires de méthode. Sans revenir sur les principes de la méthode qui ont clairement été reformulés dans le rapport du jury de 2011, on ne peut manquer toutefois de réaffirmer au moins deux aspects essentiels de la démarche : la confrontation avec un problème et la volonté de bâtir une thèse propre, même provisoire.

Très symptomatique en premier lieu, a été l'absence quasi-généralisée cette année du rappel du sujet dans l'introduction, et par suite, cela paraît inévitable, l'absence de questions et d'élaboration de problèmes. Or, le sens même d'une introduction n'est-il pas d'introduire *et* le sujet *et* le problème à traiter ? Cette remarque n'est pas seulement formelle, il s'y joue le sens même de l'exercice de la dissertation, sous peine de ne pas l'identifier en tant que tel. Le sujet n'est pas le problème. Et le propre de cet exercice consiste à élaborer progressivement le problème à partir du sujet initial. Le sujet est supposé faire naître une série de questions, de demandes, voire d'étonnements pour prendre la mesure d'un problème, s'y ouvrir et le discuter, en mesurer les enjeux, pour déterminer peu à peu une position spécifique et personnelle, une réponse qui corresponde à un engagement et à une conviction et non à une série d'affirmations préétablies et prêtes à l'emploi.

D'où le second aspect, même si la dissertation paraît un exercice formel, elle est pourtant aussi le seul moyen d'appréhender en profondeur une question, de la faire varier, d'en voir toutes les dimensions pour élaborer une véritable réflexion et accéder à une compréhension spécifique et personnelle du problème. Cela ne signifie pas nécessairement que l'on parviendra à une réponse définitive, encore moins que l'on dispose d'une réponse toute prête, mais que l'on est en mesure d'entrer dans une démarche qui accepte de se confronter aux difficultés, aux impasses et en premier lieu aux questions. Autrement dit une démarche qui accepte de s'approprier la question et de « penser par soi-même » au lieu de chercher des « *topo* pré-mâchés ». Car le reproche majeur de cette session est bien l'absence radicale de questionnement dans les copies, et au fond l'acceptation de l'opinion immédiate, pour ne pas dire la recherche de réponse clefs en main, voire de kit de prêt à penser.

Cette absence d'effort réflexif se traduit aussi par la *négligence* accrue des *mimina* orthographiques. Un nombre considérable de copies a offert cette année des textes illisibles et finalement choquants par leur déficience orthographique et grammaticale, lorsque les verbes ne sont jamais correctement conjugués, on ne sait plus ce qu'on lit exactement. À commencer par le classique mais fort pénible « hors » en lieu et place de « or », ce qui rend évidemment la phrase incompréhensible ; la déclinaison répétée de la « spacialité », du « spacio-temporel » ou de la « perception spaciale » ; « les parenthèses » et « les apprioris », ou bien plus attristant le « musée de la choa ». Une négligence tout aussi coupable se retrouve dans le second baptême accordé à certains artistes : ainsi les amateurs de Smithson devront désormais l'appeler « Richard », quant à Koons il devient « Joseph » ; par où on en vient à songer que certaines questions ne se posent que de manière rhétorique : « les arts seront-ils en mesure d'évoluer ? », ou phonétique ! Enfin, le jury déplore le retour inlassable de cette version inexacte d'Alberti qui donne le tableau comme une fenêtre ouverte « sur le monde ». Il serait souhaitable que les candidats d'une agrégation d'Arts lisent au moins une fois par eux-mêmes ce texte qui est si souvent cité. Le jury ne peut donc que renvoyer au livre 1 du *De Pictura* (§ 19, p.115 de l'édition Schefer, chez Macula) : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux... et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder *l'histoire (historia)* ». De l'espace au « monde », on devine assez aisément la conclusion ou la tentation de réduction, mais de l'espace à l'histoire, il y a des médiations nouvelles qu'il faut prendre en compte mais qui, d'ailleurs, pouvaient volontiers servir la problématique. Car si le tableau raconte une histoire au lieu de refléter seulement et mimétiquement le monde, alors l'espace pictural et l'espace visé de la narration picturale ne sont peut-être pas identiques, et l'œuvre a peut-être quelque chose à nous dire de la nature de ces différents espaces imbriqués les uns dans les autres. Mais le manque de questionnement, renforcé ou encouragé par le manque de méthode, court-circuite l'exercice même de la dissertation.

Le sujet était pourtant ouvert, hautement problématique et n'engageait aucune réponse en particulier. Encore fallait-il entrer dans le questionnement.

On peut, à titre indicatif, reprendre quelques-unes de ces questions ou de ces grands axes de questionnement.

Que les arts aient un rapport à l'espace, cela ressort évidemment du simple examen de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, des arts décoratifs ou paysagers et, en un sens plus large et déjà métaphorique, la littérature nous introduit dans des espaces fictifs, la musique et l'opéra nous installent dans des espaces sonores, des univers sensoriels qui fonctionnent encore comme des espaces. C'est un point acquis, et c'est le point de départ : il y a des arts et *des espaces* à chaque fois créés ou recréés dans et par les œuvres. Pour autant, quel type de relation les arts entretiennent-ils avec *l'espace*, au singulier cette fois ? Et s'agit-il de la même relation ou du même type de relation dans tous les arts ? S'agit-il du même espace dans tous les arts ? Et que désigne l'espace dans les différents cas ?

Si le sujet envisage une « expérience privilégiée » de l'espace, on se demandera immédiatement sur quoi porte ce prétendu privilège et pour qui ? Pour la connaissance de l'espace en tant que tel (dans sa nature essentielle), soit une perspective intellectuelle de connaissance ? Ou bien pour le bénéfice du sujet, soit dans une perspective expérientielle visant un surcroît de compréhension par le truchement de l'émotion, des sens, du plaisir, d'un libre jeu des facultés ? Une expérience de l'espace qui serait *autrement* riche et dense ? Mais autrement riche que *quoi* ? Puisque le sujet parle d'une expérience et pas seulement de relation ou interaction, il faut examiner la catégorie de l'expérience et ses diverses formes. Par suite, il faut nécessairement se demander *en quoi consiste*

notre expérience de l'espace, si même nous avons un rapport à l'espace qui n'est jamais médiatisé par aucun art, et plus radicalement, *si même nous en faisons l'expérience tout court* ? Car si Kant définit l'espace comme une forme *a priori* de la sensibilité, ce sans quoi nous ne pourrions avoir aucune expérience d'une chose étendue spatiale, il dit également que de l'espace lui-même nous ne faisons pas l'expérience : il est la condition de l'expérience mais non pas objet d'expérience sensible. Car de quoi serait-ce l'expérience ?

C'est la même idée que l'on retrouve chez Platon et Aristote à travers les analyses menées autour de *chôra* et *topos* ; si la *chôra* est cette matrice originaire à partir de quoi la genèse des choses peut avoir lieu, si elle est ce dans quoi le devenir peut avoir lieu, elle n'est pas elle-même un objet comme les autres, pas un étant comme les autres, pas un objet sensible, mais une exigence de la pensée et qui se pense par ailleurs difficilement : le *Timée* en parle comme d'un « être difficile et obscur » (49a). La *chôra* n'est donc ni l'espace vide, ni la matière, ni l'étendue, mais plutôt un réquisit de la pensée et de surcroît une exigence ontologique, ce qui est requis pour que des réalités sensibles puisse apparaître.

De son côté, Aristote envisage le *topos* de manière plus positive et l'intègre à l'ordre des choses visibles dans l'ordre organisé et orienté du cosmos (où des lieux naturels se démarquent les uns des autres : le haut et le bas, la droite et la gauche) ; le lieu en tant que *topos* prend alors le sens de l'emplacement, du lieu enveloppant, de la limite qu'un corps occupe, comme une sorte de contenant ou de vase, dit Aristote, qui peut être occupé par de l'air ou par de l'eau. Qu'il soit rempli ou vidé, le *topos* doit être quelque chose, il doit (c'est à nouveau une exigence logique) avoir une certaine existence, mais en quoi consiste-t-il, quelle est sa nature ? Et peut-on même en faire l'expérience ? L'expérience de quoi ? L'expérience du vide ? De l'intervalle ? D'un écart ou de cette étendue sous-jacente ouverte à l'accueil, mais que l'on ne perçoit pas pour elle-même, que l'on déduit plutôt à partir des corps qui y découpent ou déposent leur empreinte.

Là encore, même si Aristote fait passer le *topos* du côté des étants et des réalités sensibles, il peine à le qualifier et sa réalité propre est presque évanescence, ce pourquoi Aristote se préoccupe davantage des corps et des lieux que de l'espace lui-même qui échappe et qui ne va pas sans les corps : « le lieu est avec la chose, car avec la limite le limité » (*Physique IV*, 212a). En ce sens, on comprend aussi pourquoi Heidegger insiste sur la dimension abstraite, construite, tardive, de la notion d'espace élaborée à partir et sur la fondation de celle de *lieu* ; le lieu étant l'espace habité, ouvert, espacé, essarté par des choses (tel l'exemple du "pont"), ce qui revient à dire que si on fait bien l'expérience du lieu, on ne fait peut-être pas directement celle de l'espace. On pouvait alors envisager que cet espace qui échappe à la conception autant qu'à l'expérience empirique proprement dite appelle peut-être un mode d'appréhension spécifique, justement celui de l'art et de *l'aisthêsis* ; autrement dit, envisager que l'espace s'avère irréductible au concept, irréductible aux relations mathématiques, et requiert un mode d'expérience originaire qui engage le corps, la présence incarnée de l'être-au-monde.

On pouvait aussi se souvenir de l'étymologie de *spatium* qui désigne d'abord le temps de parcours, d'un trajet d'un lieu à un autre, donc un sens concret, de même que le grec *stadion* renvoie au champ de courses, lieu d'affrontement des athlètes et mesuré par le pied d'Héraclès. L'expérience réellement vécue est d'abord celle du lieu délimité et circonscrit par l'activité, le mouvement, celles des choses localisées ou déplacées, et l'espace en tant que tel renvoie plutôt à une construction intellectuelle : cela qui est exigé par la pensée pour comprendre, calculer, situer, localiser, etc. Il est important de rappeler ce point pour éviter de réduire l'espace à l'environnement, au monde, à la terre, à l'étendue ou la matière. Car si on parle des arts comme favorisant une expérience *de l'espace*, encore faut-il s'assurer de cet espace dont on parle. Et une expérience *privilegiée* pourrait alors prendre le sens d'un accès à cela même qui échappe généralement à l'expérience *ordinaire*, laquelle donne à *voir* des choses, des lieux, des places, des sites, mais non pas l'espace en tant que tel, tandis que l'expérience artistique pourrait donner à *sentir* ou à *éprouver* ce qui ne se pense pas en tant que tel.

Dès lors, on ne pouvait avancer dans le sujet, ni répondre positivement ou négativement à la question posée sans qualifier ce qui peut constituer le *privilege* de l'expérience artistique de l'espace ni sans spécifier par opposition ou par confrontation les caractères de l'expérience ordinaire ou commune. Qu'est-ce que l'expérience commune et que faut-il entendre par « commun » ? Est-elle commune parce qu'elle déploie une universalité de type rationnel, géométrique ? Commune, parce qu'elle engage des qualités sensibles communes, une organisation sensorielle, sensori-motrice commune à tous les hommes (la vue, la verticalité, l'orientation, droite/gauche, haut/bas, le mouvement) ? Est-ce plutôt un trait commun sensible, pulsionnel, physiologique (la vue, l'à-portée-de-main, et leurs conséquences sur le fait de posséder l'espace, de maîtriser l'espace) ? Ou encore s'agit-il d'un "commun" de type culturel et politique ?

En s'interrogeant ainsi, le candidat aurait pu faire ressortir des différences conceptuelles entre l'espace artistique et l'espace géométrique, ou entre lieu et milieu, entre espace et territoire, entre espace et spatialité, entre espace cartographique et espace paysager, etc. Il aurait aussi pu qualifier la nature de cette expérience différentielle de l'espace (déstructuration, déterritorialisation, dislocation, vertige), et préciser sur quoi elle reposait (déplacement, point de vue, échelles, immersion).

Montrer le *privilege* des arts sur l'attitude naturelle qui englobe aussi bien la quotidienneté que la science et la technique pouvait se faire en faisant apparaître à travers des exemples une appréhension de plus en plus intuitive, concrète et sensible de l'espace, des espaces et finalement de la spatialité elle-même. De l'espace conçu à l'espace cartographié, de l'espace figuré à l'espace vécu (éventuellement urbain, quotidien), puis de l'espace perçu à l'espace senti, sensoriel voire poly-sensoriel, soit des formes d'expérience où le corps prend la part la plus vive. Certains candidats ont aperçu quelques-uns de ces aspects et ont pu évoquer tout l'intérêt de

passer d'un plan strictement visuel à un plan synesthésique. Certains ont rappelé Matisse et son *Grand Intérieur rouge* (1948) où la couleur brouille les repères et les contours de l'espace qui se révèle ainsi fluide, mouvant et homogène ; d'autres ont confronté les différents espaces mis en abyme par le *Chantier Barbès Rochechouart* (1994/1996) de Pierre Huygue, tandis que d'autres encore proposaient une forme d'expérience plus active avec la vidéo de Bruce Nauman (*Bouncing ball*, 1970) qui donne à "sentir" et pour ainsi dire à "entendre" (et non plus à voir) l'espace à partir de la résonance d'une balle continûment lancée sur différentes parois. Les différents exemples pouvaient permettre de confronter différentes perceptions artistiques de l'espace, et une bonne copie en vient à distinguer *perception de l'espace* et *expérience de la spatialité*, en construisant assez précisément cette différence.

Si cette opposition a rarement été formulée de manière aussi précise, quelques candidats néanmoins ont bien senti que le sujet tendait à explorer un rapport à l'espace qui n'est plus de l'ordre de la perception ou de la représentation mais bien de *l'épreuve*, engageant ainsi toutes les dimensions du corps propre. En ce sens, certains se sont tournés vers des expériences menées par les land-artistes américains ou britanniques pour évoquer la possibilité d'un rapport plus sensoriel, plus actif et plus éprouvé pour le spectateur. C'était bienvenu, mais il est alors un peu malheureux de se référer à des œuvres telles que les *Sun Tunnels* de Nancy Holt ou à la *Line made by walking* de Richard Long, qui ne sont connues que par le moyen de la photographie, autrement dit à nouveau par un médium en deux dimensions qui ne tranche en rien sur les démarches picturales d'un Alberti, dès lors que l'expérience n'est pas menée en soi-même et par soi-même par le corps du spectateur. Il était préférable d'envisager plutôt des exemples d'œuvres participatives où le spectateur entre dans l'œuvre comme dans les cratères ou les installations de James Turrell qui provoquent le vertige et quelquefois la chute de certains spectateurs, tant le rapport à l'espace stellaire est puissant et hypnotique ; ou encore évoquer Ernesto Neto qui travaille sur des matières plastiques à travers des installations que le spectateur peut explorer physiquement, de même l'artiste argentin Tomas Saraceno dont les *Cloud cities* invitent le spectateur à entrer en chaussettes dans d'immenses biosphères formées par des bulles plastiques ou à tenter de frayer un chemin à travers de multiples câbles qui sont comme les fils d'une immense toile d'araignées tendue à travers la totalité de l'espace d'expositions. L'expérience privilégiée, si elle a lieu est alors celle du corps qui, par le mouvement, l'exploration tactile et kinesthésique, découvre quelque chose de l'essence même de la spatialité. Et cette expérience est du même coup l'expérience de l'impossibilité d'accéder par la pensée à l'espace et l'invitation à le vivre à partir d'un dialogue entre l'œuvre d'art et le corps. Ce qui donne à comprendre aussi que l'expérience de l'espace suppose l'incarnation, suppose une passivité originaire.

Découvrir, sentir, explorer, deviner, on peut pour finir indiquer que le sujet appelait aussi une interrogation à partir de son verbe même, car si la notion de privilège n'a pas souvent fait l'objet d'une analyse, cela est encore plus vrai du verbe « *convier* » à bien des égards essentiel. On peut tout à fait penser, comme l'écrasante majorité des candidats, que les arts renouvellent ou démultiplient notre rapport à l'espace. Mais, encore peut-on discuter du fait qu'ils nous y *convient* (*con vitare*). Ne s'agit-il pas d'une action, tantôt plus séductrice (*se ducere*, conduire à côté), plus insidieuse, plus latente ; et tantôt plus invasive, perturbatrice, troublante, violente même ? Quel est, alors, cet espace "autre" dans lequel les arts nous introduisent, quelquefois lorsqu'ils parviennent à ces moments de grâce qui en font des instances de dévoilement : transcendance, sublime, abyme, utopie, hétérotopie, chair du monde, etc. ?

Le sujet était très problématique, peut-être trop, mais par là même ouvert à différentes directions, ouvert à des argumentations rationnelles libres et variées sans dogmatisme ni attendus implicites. Mais l'argumentation, tout comme l'élaboration d'une problématique, d'un plan et d'une thèse qui se défende légitimement demandent une véritable préparation, des lectures de première main et peut-être plus encore la volonté de s'engager dans une démarche personnelle, lucide et exigeante.

Les résultats pour l'épreuve écrite d'esthétique :

Epreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 1 à 16. 16 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
effectifs	9	42	29	6	2		

* pas d'absent à cette épreuve.

Moyenne des candidats admissibles : 9,36

La session 2013 de l'épreuve d'Esthétique de l'Agrégation d'Arts, option Arts appliqués, s'illustre malheureusement avec une moyenne très faible de 7,01. Sans renouveler la contre-performance de l'année dernière (qui avait accusé une moyenne de 6,28) cette session fait tout de même partie des résultats les plus bas depuis 10 ans (pour rappel : 7,98 en 2010 ; 8,08 en 2009 ; 7,32 en 2008 ; 7,54 en 2007 ; 7,28 en 2006 ; 7,29 en 2005).

ÉPREUVE ÉCRITE D'HISTOIRE DE L'ART ET DES TECHNIQUES

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'[arrêté du 28 décembre 2009](#))

Un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne le xx^e siècle, l'autre une période antérieure.

(durée : quatre heures ; coefficient 1)

Rapport coordonné par Samuel KACZOROWSKI

Membres de la Commission : Jean-Michel BERTRAND, Florence JAMET- PINKIEWICZ, Samuel KACZOROWSKI, Marielle MATTHIEU

Sujet

« L'objet industriel supporte-t-il la modification ? »

Comme chaque année, deux programmes étaient proposés pour la préparation au concours. Le sujet de cette session « l'objet industriel supporte-t-il la modification ? » supposait la mobilisation de connaissances relatives au programme « Industrie, uniformisation et singularité au XX^e siècle ».

Dans la mesure où une bibliographie a été mise à la disposition des candidats, ces derniers doivent faire preuve d'une culture spécifique et pointue, consécutive d'une préparation sérieuse et dense. Pour la dissertation, les exemples doivent être justement choisis, toujours en rapport avec le sujet, et convoqués au moyen d'informations précises et exactes. L'expression française doit également faire l'objet d'un soin particulier : maîtrise de la sémantique, de l'orthographe, des règles de conjugaison, de grammaire, de syntaxe.

Parce que les points de méthode les plus élémentaires ne semblent que rarement assimilés, le jury désire rappeler ici quelques aspects qui valent pour toute épreuve de dissertation d'histoire des arts, des sciences et des techniques.

Si le sujet est posé sous la forme d'une question, il ne peut en aucun cas s'agir d'une interrogation innocente, à laquelle on peut répondre en donnant son opinion ou en faisant l'étalage de connaissances plus ou moins connectées au programme ou au sujet. Toute personne en position de se présenter au concours de l'agrégation doit savoir rapporter des faits et des idées sur le mode factuel, linéaire ou strictement chronologique. Le faire vérifier par le jury ne présente pas d'intérêt.

Le candidat doit surtout se rendre attentif en premier lieu à ce qui fait ou peut faire l'intelligence du sujet. Si la dimension polémique ou problématique n'apparaît pas en filigrane dans les éléments donnés, il appartient au candidat de la déceler ou de la produire, en confrontant par exemple l'incitation textuelle à une actualité, une histoire capable de mettre les idées en connexion, puis en tension. C'est l'enjeu de la sacro-sainte « problématisation ». Problématiser revient à circonscrire le sujet, à l'augmenter, à lui donner sa consistance pour conférer un caractère d'urgence, une pertinence. Il s'agit également de rendre possible la discussion, de chercher les fondements de la question – fut-elle donnée d'autorité.

Dans ces conditions, aucun candidat ne peut composer sous de bons auspices sans avoir, au préalable, passé les termes du sujet à la question. Lorsqu'il y a des concepts, il convient de les mettre en lumière, de s'en emparer avec fermeté. Les idées apparemment admises ou entendues, les expressions faussement transparentes, doivent quand même être vérifiées ; les propositions plus complexes mises à l'épreuve des poncifs.

Lors de cette session, les idées d'objet industriel et de modification n'ont pas toujours été questionnées. Certains candidats évitent de répondre directement à la question posée (certainement à cause de vestiges d'éléments de méthodologie mal assimilés) en remplaçant les termes un à un par des notions proches mais cependant moins spécifiques. Modification a souvent été échangée pour différenciation, individuation, évolution, adaptabilité... On peut effectivement s'emparer de notions comme celles-ci si, et seulement si, elles permettent de mieux cerner celle du sujet, la préciser, la questionner, la mettre en perspective... et peut-être effectivement la remplacer par un terme plus adéquat, au cours ou à l'issue d'une démonstration probante et cultivée, toujours attentive à la justesse des mots.

L'expression d'objet industriel, mise en porte à faux avec celle de modification, renvoie bien évidemment à l'idée reçue qui veut que l'industrie confine toujours à la répétition d'un même, définitif et donné. Mais ces deux propositions ne sont incompatibles qu'en apparence. Attendu que la modification concerne un changement d'état

qui peut tout aussi bien survenir après la fabrication (une usure, une réparation, un détournement, etc.), il convenait d'interroger le parcours de l'objet industriel, son rapport aux usagers, à l'environnement, au climat social, à l'histoire. Notre problème concerne donc, non seulement, la capacité qu'aurait l'industrie à créer des variations dans la série (comme on l'a souvent trouvé), mais aussi celle de produire des objets (au sens large) *propices*, par leur morphologie, leur facture, leur statut, leur fonction d'estime... à un changement d'état, à un moment donné de leur existence. L'idée même d'objet industriel implique-t-elle une *qualité particulière*, laquelle permet (suppose, encourage...) la modification ?

Plus largement, le terme « supporter » attendait une exégèse peut-être plus attentive encore. Peu de candidats ont relevé le rapport de domination qui pouvait s'y produire : s'il s'avère que l'industrie invite, suscite, encourage, voire programme la modification, le rapport de subordination se trouve inversé, et la proposition de départ avantageusement dépassée.

Le jury a relevé dans les copies d'intéressants renversements dialectiques, comme par exemple, une migration des objets modifiés vers ceux qui modifieraient nos pratiques, une modification non plus induite par les usages mais par la publicité, une remise en question de l'idée d'objet industriel par l'évocation du débat (controversé) sur la validité de l'idée d'être « post-industrielle » d'où les nouveaux objets seraient issus, etc.

La différence sémantique entre changements, modifications (superficielles, complètes ou partielles), transformations, discontinuité... a parfois permis d'affiner, au fil de la copie, certains plans rapidement énoncés. Un candidat a justement inclus dans sa réflexion une distinction entre des objets simplement *façonnés* au moyen de l'informatique de ceux *modélisés*, c'est à dire dessinés et éprouvés dans le même temps – caractérisés sous l'action de facteurs extérieurs. Certains ont souligné le paradoxe d'une production industrielle, standardisée et rationalisée pour des raisons de coût et d'efficacité, contrainte pour vendre plus de modèles de proposer de petites modifications dont le caractère infinitésimal (le passage d'une génération d'iPhone à la suivante, par exemple) constitue certainement le symptôme le plus flagrant, quoique le plus ironique.

Dans l'ensemble, heureusement, la notion d'objet a bien été comprise au sens large. Les candidats évoquent l'espace, la communication, les produits manufacturés, dématérialisés, la typographie, le design de service, les œuvres d'art... que ce soit pour accréditer ou discréditer leurs hypothèses. Sans doute, plus nombreuses que les années précédentes, des références théoriques ont été convoquées à juste titre : la théorie de Keynes, l'essai de Chris Anderson (*Makers*), *Design et Crime* de Hal Foster, *De la misère symbolique* de Bernard Stiegler, *Art et Industrie* de Pierre-Damien Huyghe, etc.

Les développements les plus prometteurs ont su dépasser quelques uns des défauts les plus récurrents : une opposition simpliste entre artisanat et industrie (où designers et artisans se disputent le rôle du « héros » ou du « gentil », dans un glissement prodigieux vers des considérations éthiques !), des exemples évoqués plus vraisemblablement pour leur succès médiatique que *convoqués* (c'est à dire réellement réunis : décrits et analysés) pour les besoins de la démonstration, des ancrages historiques interminables quoique raccourcis ou fautifs. À ce propos, le jury relève un trop grand nombre d'exposés linéaires, où la succession (bien artificielle et réductrice) des « ères », des « périodes » ou des « mouvements » servent autant de motivation à la « modification » qu'à l'enchaînement des arguments au sein de la copie.

En somme, le sujet invitait à dépasser le lieu commun d'une production de masse versatile, mais aussi celui d'une production figée. Ce sont les marges de manœuvre qu'il s'agissait d'aborder : de quelles modification parle-t-on précisément quand elle vient de l'intérieur (du système de conception et/ou de production), de l'extérieur (l'utilisateur, le réparateur, le bricoleur, l'artiste, la société, la technologie, l'image...) Sont-ce là des menaces qui pèsent sur l'objet ou bien des alternatives possibles et heureuses ? Qu'est-ce qui est mis en péril ou au contraire exhaussé par la modification ?

Même en renonçant au plan dialectique, l'on pouvait accepter, à l'extrême rigueur, une démonstration qui n'instruit que sur un mode critique : Les basiques, les classiques, par essence permanents, à moins de subir de micro changements imperceptibles (matériaux, revêtements, couleurs...) caractérisent-ils un besoin de permanence, d'authenticité, de norme, et de standards, qui rendrait insupportable, voire inutile ou fortuite la modification ?

Aux copies qui, ne parvenant pas à problématiser correctement, évitent le sujet sous des allures de dépassement (comme celles qui, en fin de compte, glissent vers les débats à la mode tels que l'éco-design), sont préférées les démonstrations qui ne problématisent pas (ou faiblement), mais qui tentent de s'emparer du sujet avec disponibilité, modestie et sincérité, et qui font le pari d'une pensée qui progresse.

Pour finir, le jury recommande vivement aux futurs candidats d'accepter de se laisser désarmer un temps par l'incitation fournie, à ne considérer qu'elle, et à se montrer avisé et méfiant, au moins pour l'analyse du sujet, vis-à-vis des lectures et des exemples envahissants. Une bonne préparation doit être celle qui outille (méthode), qui agrège (connaissances), mais aussi qui construit les conditions de l'émancipation des idées préfabriquées, fussent-elles rares et belles.

Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques

Les notes sur 20 vont de 2 à 16. 24 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	total	Moyenne
effectifs	8	30	34	15	1	88 *	8,43

* 1 absent à cette épreuve

Moyenne des candidats admissibles : 10,46

Le niveau cette année est relativement stable. Pourtant, près de la moitié des notes sont en dessous de la moyenne. L'autre moitié est honorable avec quelques très bonnes copies mais pas assez nombreuses.

ÉPREUVE PRATIQUE D'INVESTIGATION ET DE RECHERCHE APPLIQUÉE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'[arrêté du 28 décembre 2009](#))

À partir d'une documentation visuelle et d'un sujet à consignes précises, le candidat est invité à faire la démonstration :

- de sa maîtrise à engager une démarche d'investigation à partir de l'analyse et de l'exploitation d'une documentation visuelle imposée,
- de sa capacité à s'approprier des données pour positionner une problématique,
- de sa capacité à communiquer parti pris et démarches à l'aide de moyens graphiques, plastiques et des modes appropriés nécessaires.

(durée : douze heures ; coefficient 3)

Rapport coordonné par Pascale Martin

Membres de la Commission :

Éric BOISSEAU, Mathieu BUARD, Elizabeth DOMERGUE,
Muriel JANVIER, Pascale Martin, Philippe Richard

Sujet

Le sujet comporte une série de quatre documents dont chacun évoque un domaine spécifique du design, ce qui n'exclut absolument pas leur dimension polysémique.

1. Filippo MAMBRETTI, Lampe *Guenda*, exposée à la Mostra di Domus, 2012.
Un Objet provenant du Design de produit ;
2. Nick KNIGHT, *Dolls*, photographie, SHOWstudio, 2000.
UnPortrait lié au domaine du Design de mode où le photographe intervient ;
3. Chris WARE, *Comics Quimby Mouse*, extrait, édition Fantagraphics Books, 1990.
UnExtrait d'une BD, qui questionne le Design graphique ;
4. Tiago et Gabriel PRIMO, *Living in vertical room*, performance architecturale, Rio de Janeiro, juillet/août 2009.
Une photo d'instant d'une performance architecturale où la démarche artistique interroge le Design d'espace.

Pour 2013, La moyenne de l'épreuve s'élève à 5,40 et se révèle légèrement supérieure à celle de l'an passé qui se situait à 5,25. Sur quatre-vingt-huit dossiers étudiés, neuf franchissent et dépassent la note de 10/20 tandis que la meilleure proposition atteint 18. Le jury constate combien cette épreuve, qui permet à quelques candidats d'exposer le degré d'excellence de leurs compétences dans le domaine du design et des arts appliqués, demeure pour un très grand nombre relativement opaque dans ses objectifs autant que ses méthodes. Dans le cadre d'une préparation efficiente de la session suivante, le jury invite les candidats à relire les rapports antérieurs et insiste d'une part, sur la teneur des documents relatifs à cette épreuve et l'étendue de la demande. D'autre part, il analyse les principaux symptômes et obstacles rencontrés dans l'élaboration de la démarche d'investigation. Enfin, il s'attache à décrypter des éléments de méthodologie relevés au fil des dossiers convaincants, qui témoignent de leur maîtrise du processus de recherche inhérent à une démarche de designer, comme des savoir-faire actualisés afférents.

Chaque document convoque des notions qui lui sont propres, tout en assumant plusieurs contradictions liées à son point d'ancrage comme son angle de vue, ses limites et son cadrage, ses procédés opératoires comme ses médiums.

Appréhender une série de visuels

Certes la lampe *Guenda* présente un piètement rudimentaire avec sa structure verticale dont le peigne assure par graduation et emboîtement le réglage de hauteur d'ampoules, fils et douilles laissés apparents. L'objet suggère un minimum de dépense en matière d'œuvre, évoquant l'économie des moyens de réalisation. Entre *as found* de *Team X* et *ready-made duchampien*, il apparaît bien pensé et vite fabriqué. Cependant la prise de vue connote

aussi un aspect irrévéréncieux par sa dimension phallique, ce qu'aucun candidat n'ose mentionner. Tandis qu'une majorité s'attarde sur la fonctionnalité du serre-joint qui fixe la lampe au plateau de table ou bien attribue à l'objet une quête de gémellité intrinsèque, un candidat s'égare en croyant reconnaître une analogie formelle avec le mât d'une gondole vénitienne et *de facto* s'engouffre par association libre dans une concaténation infructueuse.

Dolls, d'emblée par son titre évoque la poupée, mais son cadrage implique le portrait de buste dans sa dimension classique. Certes chacun y repère l'emploi de la palette graphique et le recours au logiciel *photoshop*, induisant le recouvrement progressif d'aplats colorés. Cependant ce portrait-ci traite du flou, de l'estompe, de la diffusion, de la dispersion tout autant que de la limite ou de la frontière entre deux aplats, de la maquette distincte du maquillage. Mais faut-il pour autant le réduire à celui du clown ? La stratification interne à la production de l'image perturbe sa lecture initiale : s'agit-il de peinture ou de barbouillage conviant au brouillage ? Est-il bien nécessaire d'énumérer les artistes apparentés aux *colors-fields paintings* si ce *name dropping* ne sert qu'à omettre de signaler la violence contenue par cet effacement du visage devenu méconnaissable ? S'agit-il d'une stratégie d'évitement ou de déni de ce qui suscite gêne, ou dérange le candidat qui s'attarde à regarder, en reconnaissant la trace ou l'interprétation plausible de tuméfaction ?

La planche de *Comics* repose effectivement sur une narration : un ancrage, puis une succession d'événements avec *cliffhanger*, c'est-à-dire péripéties et chute. Donc un lieu, une durée, une action et des personnages, mais l'analyse se suffit-elle d'une liste d'ingrédients, comme toute vulgaire recette ? À quoi sert de s'arrêter à l'existence du terme *narration* : certes il y a narration et alors, comment agit-elle ? Indépendamment de l'étiquetage de la notion de *scénario*, qu'en est-il du sens d'exploitation d'un *story-board* ou de celui du montage cinématographique ? Comment s'emploie le *cut* ? Que signifie ici l'usage spécifique des réserves de blanc ? Une image ne se décode pas qu'en elle-même mais vis-à-vis de la cohérence d'ensemble. À défaut, le regard risque de s'attarder longuement sur une anecdote subalterne - et interpréter psychanalytiquement le rôle de la tête coupée dégringolant de sa caisse à roulettes, ou celui de l'arbre à l'arrière-plan des vignettes - sans saisir son rôle sémantique. S'il existe une connivence entre bande dessinée et montage cinématographique, que signifie ici l'emploi du format carré ? Convient-il de questionner la définition du cadrage hollywoodien et le cinémascope ? Ou faut-il se suffire de repérer l'épaisseur du cerne, voire de confondre grille avec trame ? Ou encore se contenter de traquer l'enfermement derrière la cellule, et même affirmer que derrière toute hachure l'incontournable référence à Buren se profile, fusionnant avec Seurat par abus de repérage pointilliste ?

L'extrait photographique de la performance *Living in vertical room* comporte de nombreux objets, notamment le très apprécié gramophone. Exigent-ils cependant de se voir situés dans une fallacieuse histoire des styles de mobilier et des courants du design chronologiquement respectés ? Nécessitent-ils d'exposer les techniques d'embrèvement propres à l'ouvrage en encorbellement soutenant le baldaquin ? Autorisent-ils simultanément à ne pas voir que la paroi du pignon mitoyen reçoit le semis faussement aléatoire des prises d'escalade nécessaires à cette vie verticale ? Mais en quoi celles-ci, ensuite, induisent-elles obligatoirement de simuler un projet d'aménagement d'espace pour enfants avec plate-forme de jeu et lit en mezzanine ?

L'approche des documents visuels comporte les risques d'une quête du mode d'emploi. Et tout autant celui d'une fermeture naïve dans la dénotation, comme abusive dans la connotation lorsqu'elle se concentre dans l'immédiateté du signe sans interroger son statut. Comment la notion de rythme, identifiable donc identifiée sur plusieurs documents – celle des modénatures de la façade de l'immeuble perpendiculaire au pignon de la performance, celle des vignettes de la BD – sert-elle en design ? En quoi le rythme en graphisme, si différent dans son emploi de celui de l'architecture qui renvoie à la structure et surtout pas à l'ornement, importe-t-il ? En s'emparant d'une notion, le candidat s'impose de trouver du sens là où il n'y en a pas préalablement. Persistent des confusions préjudiciables entre relations de cause à effet, accusées par l'approche des documents par le détail, qu'il convient d'éclairer en décryptant la demande écrite.

Décrypter la demande

L'énoncé écrit stipule la nécessité d'une confrontation préalable des documents afin de procéder à une analyse ouverte et dialectique, non descriptive et linéaire. Cette confrontation induit qu'au lieu de se précipiter en quête de similitude d'un document à l'autre, il s'agit d'abord d'en repérer les divergences ou les oppositions plus fondamentales, ensuite d'atteindre plus subtilement ce qui s'avère constitutif de leur distinction même, et fonde leur unicité. Il convient d'observer frontalement chacun de ces documents pour mettre à jour la manière dont ils peuvent s'affronter les uns vis-à-vis des autres. Procéder à leur analyse – *analysis* - convie à décomposer par éléments, c'est-à-dire aussi étymologiquement à prendre le risque de refuser la dissolution en procédant par déduction progressive. Qu'il s'agisse de procéder de manière cartésienne ou plus intuitive ne change rien à la nécessité de séparer des unités de sens, au sein des documents.

Analyser un visuel impose de séparer, hiérarchiser et désarticuler ce qui se présente d'abord comme une totalité unifiée. Sauf qu'ici, s'agissant d'une analyse ouverte et dialectique, elle ne s'attache pas à l'unité en chaque document, mais à sa capacité d'entrer en résonance au sein de la série fortuite, de produire de l'écho, d'accorder une porosité. Une analyse ouverte - au sens latin d'*apertura* - désigne à la fois la trouée, la béance, la vacuité. Simultanément dialectique, dans sa capacité de raisonner avec méthode, elle instruit une discussion entre les documents par la voie du dialogue au sein du discours, donc de l'argumentaire solidement étayé.

Analyse non descriptive, au sens de ce qui s'émancipe de la description, et tout autant de la reproduction, ou même de la copie, c'est-à-dire qui se refuse à dépeindre ou à raconter. Autrement dit, qui extrait et incise en réfutant le fil d'une narration, dont l'émergence linéaire renvoie à l'illusion d'une apparente continuité ici inopérante. En lieu et place de laquelle la demande stipule au candidat de faire émerger des axes de réflexion engagés. Cette pluralité de directions potentielles de la pensée traduit sa mobilité par une arborescence de

propositions réciproques, mais également sa fluidité par le retour de la pensée sur elle-même. Axes engagés, au sens où chacun d'eux rappelle qu'il s'agit de fournir des preuves mais aussi de mettre en gage, cautionner et prendre position ; il convient donc de se lier par l'activité graphique et textuelle, dans l'objectif d'identifier des problématiques spécifiques aux champs du design et/ou des métiers d'arts.

Établir une démarche

La *Phase 1* se clos par l'énoncé de plusieurs problématiques construites à partir des extractions réflexives qu'autorise l'analyse. La problématique désigne initialement « ce qui constitue un problème auquel il ne peut être apporté de solution » à la fois énigmatique et équivoque, puis d'un point de vue didactique « la technique qui consiste à bien poser un ensemble cohérent de problèmes et enfin par métonymie, l'ensemble des problèmes se posant sur un sujet déterminé »¹ donc celui-ci se trouve inévitablement limité dans son étendue, son territoire, sa temporalité, ses acteurs.

La *Phase 2* s'appuie sur les problématiques énoncées pour développer une démarche de recherche articulée à l'analyse. Il s'agit de sortir de ce qui enveloppe et contient, d'étendre le propos (qui s'enroule spontanément sur lui-même), le faire croître et gagner de l'amplitude. Sans se déconnecter de la première partie à vocation analytique, il importe de déplier et déployer une manière d'agir et de raisonner, tout en témoignant d'un engagement singulier et individuel, dans le champ du design et/ou des métiers d'art, à savoir autant d'une pratique véritable que d'une implication authentique.

L'ensemble du dossier s'effectue au moyen de croquis explicites accompagnés de textes brefs et qualifiants.

2. Symptômes de dysfonctionnement dans la démarche

Tenter de localiser les dysfonctionnements au sein de la démarche de travail, invite à repérer plusieurs symptômes. Plus encore que souligner l'incompréhension rencontrée par de nombreux candidats au fil des douze heures d'épreuve et prescrire des remèdes, le rapport essaie d'identifier les difficultés d'appréhension et de progression dans les dossiers. Quels indicateurs révèlent l'opacité dans laquelle la notion de démarche reste maintenue ? Quels obstacles surgissent et comment interfèrent-ils durablement ? Comment clarifier le processus de réflexion afin de situer les lieux où la raison s'égaré et ceux où la démonstration perd toute cohérence ?

Artifice thématique

Regarder pour analyser la série de documents visuels consiste à tenter de voir, d'entrevoir, d'apercevoir ce qui établit leur identité voire leur altérité, avant d'énoncer les relations qu'entretiennent leurs profondeurs de champ respectives. Selon Emmanuel LEVINAS, la vision « prête une signification par la relation qu'elle rend possible. Elle n'ouvre rien qui, par delà le Même serait absolument autre, c'est-à-dire en soi. [...] Voir c'est donc toujours voir à l'horizon »². Dès lors, la volonté éperdue de trouver les points communs entre documents, de présupposer l'existence d'un thème de liaison qui devient lieu commun, déplace l'analyse hors du champ de vision. Inéluctablement, elle se déporte et glisse vers le poncif et le cliché. L'inutilité de l'artifice thématique demeure la règle en cette épreuve, autant que celle de l'opposition binaire. Faut-il rappeler que l'énoncé du sujet n'indique pas de titre en haut de page ? Ceci atteste que le sujet n'induit pas de chercher un lien préexistant entre les documents, mais bien d'explorer pour entre-apercevoir ce qui mérite d'être mis en tension, afin de construire de judicieuses corrélations opératoires. Pour exemple :

- « *La lumière* » ne suffit pas à engager l'analyse d'une série de documents mais ici les maintient hors de toute clarté sémantique. De même que l'approche binaire simule la confrontation sans atteindre une distinction profitable à la mise en tension des visuels. Pour exemples :

- « *élémentarisme ou essentialisme* », « *corps sacré / corps profane* », « *verticalité / horizontalité* », ne parviennent pas à initier l'analyse préalable à la démarche en design. Ces approches referment le propos sur ses propres limites au lieu d'atteindre puis d'étendre son horizon et sa profondeur de champ.

Analogie, ressemblance, similitude : tout ce qui relève du même ou de l'identique impose de lisser, donc de supprimer chaque caractère saillant provenant de l'identité du document et étayant sa singularité. Ce postulat inadapté convie à étiqueter et réduire le propos à un vocable vague et passe-partout. L'artifice thématique et son opposition binaire résume l'analyse à la citation d'une sorte de *kit-arts-appliqués* - entre formule prête à l'emploi, galimatias jargonnant et recyclage de figures conventionnelles ou contractuelles.

Étiquetage disqualifiant

Dans la tentation désastreuse de tout qualifier et en toute circonstance avant même de l'interroger, s'immisce la tentative désespérée de placer des formules estampillées *arts-appliqués* à saupoudrer à volonté. Pour exemple « *greffe* », qui concerne un organe de substitution à incorporer pour regagner une fonctionnalité défailante, que le corps d'accueil peut *de facto* rejeter. Cette notion se voit régulièrement confondue avec *prothèse* et sert surtout à nommer toute tentative d'*ajout* ou d'*adjonction*, elle-même dès lors pompeusement qualifiée « *hybridation* » ! Faut-il inviter les candidats à relire avec attention Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*³, où l'organe greffé occupe toujours cet *entre-deux* n'autorisant ni l'émergence d'une véritable unité, ni celle d'une authentique étrangeté ? Tout en reconfigurant la topographie des organes, celui qui défaille occupe justement et fort symboliquement une place désormais centrale.

Sans prétendre à l'inventaire, il convient d'attirer l'attention sur l'exploitation abusive du terme « *module* » - utile à qualifier une entité dimensionnelle servant d'unité mesurable à démultiplier, qui instaure notamment un ordre de

¹ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000. Tome 3. p 2949.

² Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1961, réédition Paris, Livre de poche 1971. p. 208.

³ Jean-Luc NANCY, *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2000.

composition dans la définition spatiale du temple grec eu égard à la notion de *commodulatio* chère à Vitruve, base de l'*eurythmie* et ancêtre de la *symétrie* actuelle⁴. Mais « *module* » ne qualifie certainement pas une série de meubles en *kit* de tailles variables à assembler sans règle d'ordonnance. Il en va ainsi d'*enveloppe*, *cadre*, *scénario*, etc. À force de réduction, ces termes surexploités s'apparentent à un jargon ; aisément interchangeable donc permutable *ad nauseam*, il perd son sens propre, c'est-à-dire hélas sa densité, et disqualifie le propos.

Question sans problématique

Enfin, l'emploi de ces lieux communs thématiques s'accorde avec le souhait de *faire consensus*, c'est-à-dire aussi la volonté de *trouver la conciliation* avant d'*avoir circonscrit la contradiction*. Par crainte d'affronter la vacuité de l'inconnu ou la non-reconnaissance immédiate des documents ? Le trou noir ou le trou de mémoire ? Le vide momentané ? Autrement dit cette incompréhension que les documents créent dans l'immédiat de leur découverte ? Trop pressé de remplir la vacance d'une brèche offerte à sa sagacité, dans une intention de projection imminente, le candidat se prive d'errer au creux de la polysémie d'un document. Il s'interdit aussi d'explorer la faille que ménage l'écart entre deux productions de design portées à son attention. Or, seule la contradiction portée voire l'intrusion furtive du paradoxe autorisent l'émergence d'une problématique, qu'il s'agit alors de structurer en identifiant les potentialités de son ordre logique. Nul n'ignore combien fournir une résolution avant d'avoir établi la question demeure irrecevable en matière de recherche. Or toute phrase qui se termine par un point d'interrogation, peut garder le statut de question sans se donner les moyens de devenir problématique, à condition qu'elle reste vague, indécise, floue, généraliste, globalisante. Pour exemple :

- « *Reconfigurer l'espace, comment ?* » ne saurait constituer une problématique, ni même un véritable questionnement tant son énoncé se contente d'une généralité n'autorisant pas la définition d'un axe d'investigation.

Si la *Phase 1* établit des constats extrayant des notions judicieuses des documents néanmoins, à l'issue de celle-ci, il importe de structurer une problématique. À défaut de réelle problématique, lorsque le candidat lui substitue une question approximative, celle-ci n'autorise pas à définir des axes à investir en *Phase 2*. Et ne permet pas non plus de déterminer un territoire d'intervention, une situation concrète et contextuelle à construire, mobilisant des acteurs sociaux susceptibles d'engager des besoins et de définir des *scénarii* d'usages. Indépendamment de réelles qualités graphiques au sein du dossier, l'absence de problématique conduit alors indéfectiblement à finaliser donc formaliser hâtivement, un objet dénué de projet.

Ailleurs, malgré des constats pertinents quant aux démarches d'appropriation et de détournement par des moyens techniques légers, la volonté d'étiqueter pour faire entrer de force les documents dans des cases aux rubriques préétablies telles que « *l'économie de moyens* » ou bien « *appropriation / récupération* » conduit à la problématique suivante : « *Comment provoquer une réflexion par le détournement de formes archétypales ?* ». Certes celle-ci ne manque pas d'attrait, néanmoins elle se révèle totalement déconnectée de l'analyse traitée comme succession de thèmes à illustrer de quelques référents personnels convenus, qui dérive alors involontairement du *stéréotype* à l'*archétype*, tandis qu'avec une fraîcheur empreinte de poésie, le propos conclut « *Nous sommes tellement habitués au plafond que nous l'oublions* ».

3. La quête de l'aspérité : stratégie de l'écart et ballet de l'entre-deux

Quelques candidats se saisissent des enjeux de l'épreuve et une dizaine d'entre eux témoigne d'une méthode aguerrie qui, sans la modéliser, mérite néanmoins d'être décryptée.

Du lexique au langage

Les dossiers convaincants n'exploitent pas seulement un lexique adéquat mais tentent d'élaborer un langage singulier. Celui-ci mobilise avec cohérence les modalités graphiques et textuelles afin que la densité de l'investigation - irréductible au texte comme au dessin - transparaisse néanmoins de l'*entre-deux* que leur *mise en tension* établit. Ainsi que Lev Vygotski le rappelle « l'idée de l'indépendance de la pensée à l'égard du mot » telle que l'établit la théorie du langage, notamment dans la *Gestaltpsychologie*, est régressive⁵. D'une part, être privé d'un lexique étendu et riche interdit d'exprimer sa pensée, d'autre part le rôle fonctionnel de la signification dans l'acte de penser intervient dans l'élaboration de la structure complexe du processus de raisonnement « depuis le premier moment, le plus vague, de la naissance d'une pensée jusqu'à sa réalisation définitive dans une formulation verbale [... et ...] à chaque stade du développement non seulement une structure particulière de la signification du mot mais aussi, déterminé par cette structure, un rapport particulier entre pensée et langage ». Cette interaction éclaire les liens entre l'élaboration graphique et textuelle du langage du candidat, et la qualité perceptible de sa démarche. Vygotski appréhende la dimension problématique de l'articulation de la pensée avec le langage ainsi « comme on sait, c'est lorsque la recherche a affaire aux formes les plus hautement développées, où la structure fonctionnelle dans toute sa complexité se présente au stade de la maturité et de la différenciation, que les problèmes fonctionnels se résolvent plus aisément » à sa suite l'unité du langage demeure une unité complexe, non homogène. Or, au fil des deux phases de l'épreuve, intervient cette unité complexe et non homogène du langage, et celle-ci introduit l'action de *présentifier* le processus de réflexion - ce qui, emprunté à la philosophie, consiste à rendre présent à la conscience un élément qui peut être présent ou absent, mais caché. Cette *présentification* révèle une perception jusque là dissimulée dans l'inconscient - dont nul ne se souvient directement, sans parvenir totalement à l'oublier - sur lequel s'appuie le raisonnement.

⁴ Antoine PICON, préface *Erudition et polémique, le Vitruve de Perrault*, in VITRUIVE, *De-Architectura*, traduction de Claude PERRAULT, Paris, J. B. Coignard, 1763, fac-similé réédité, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2000.

⁵ Lev VYGOTSKI, *Pensée et langage*, 1934. Paris, La Dispute, 1997. pp. 425-427.

De l'impalpable au tangible

L'examen liminaire des documents place le candidat face à cet inconfort intellectuel inquiétant que Vladimir Jankélévitch nomme *le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* « quelque chose qui de près n'est plus rien est donc un presque-rien. Le je-ne-sais-quoi implique bien l'apparition disparaissante, en sorte qu'au lieu de dire : il y a quelque chose qui n'est pas une chose : *il advient un presque-rien*. Comment l'impondérable, l'impalpable, l'inattingible presque-rien ne serait-il pas merveilleusement facile à manquer ? ». Malgré l'inconfort de cette situation momentanée, la *Phase 1* doit permettre de dégager des axes de questionnement. En sorte que si le candidat ignore d'abord où l'analyse des documents va le conduire, il lui faut considérer combien ce « je-ne-sais-quoi n'est pas à proprement parler une synthèse de qualités contradictoires, à moins que par « synthèse » on n'entende l'incompréhensible miracle d'une *coincidentia oppositorum*... pas davantage, il n'est neutre entre ces qualités, puisque d'innombrables déterminations possibles sont contenues dans son brouillard »⁶.

Dès lors l'épreuve d'investigation et de recherche s'appuie sur une maîtrise de la *dialectique comme méthode* de raisonnement se fondant sur la hiérarchie des arguments : poser la thèse, opposer l'antithèse, composer (voire décomposer) la synthèse. Tandis que le dessin pratiqué sert une *rhétorique des signes*, se rapportant à la mise en forme(s) du discours par un exposé graphique dénombrant ses plurielles et nécessaires figures. Il s'agit bien de se détacher de l'apparence sensible des documents initiaux pour atteindre leur intelligibilité. Et celle-ci s'apparente à un degré de complexité au sein d'une connaissance, voire d'une reconnaissance intellectuelle, en alliant le texte et l'image pour articuler pensée et langage.

De facto, la *Phase 1* consacrée à l'analyse mobilise des procédés de conception identifiés dans les documents, dont elle extrait des notions au service de fonctionnalités ponctuelles, afin de circonscrire une situation potentielle, elle-même support de problématique.

Pour exemple, un dossier remarqué par sa cohérence mérite d'être évoqué.

Hypothèse 1 : créer un système à monter soi-même, utiliser les moyens élémentaires pour générer une identité, mettre en scène le minimal, produire avec un minimum de moyens pour un maximum d'effets. Ensuite cette hypothèse extrait les notions de récupération, de mode d'emploi, de création d'un système de fixation, et enfin, elle propose de penser une scénographie dont les systèmes d'emboîtement sont les supports communs.

Hypothèse 2 : créer de l'absurde pour générer de nouveaux scénarios, superposer deux registres différents pour provoquer, laisser poursuivre l'objet par l'utilisateur pour le faire participer à la conception au même titre que le designer. Ensuite cette hypothèse extrait les notions de *poker-design* et de *do-it* pour proposer de penser un projet qui confronte deux mondes, tel que les piétons et les voitures, ou de fabriquer des objets semi-finis par le designer pour que chacun les termine lui-même.

Hypothèse 3 : superposer pour faire dialoguer, monter ensemble pour rapprocher ou fusionner, adosser pour rassembler les opposés, tous ces procédés convergent vers la possibilité de penser un hôtel nomade qui se *plugg* donc se connecte dans la ville.

Entre la *Phase 1* et la *Phase 2*, le candidat construit une *Planche de Synthèse* où il reprend les éléments saillants de chacune de ses hypothèses afin d'en évaluer la portée et en interroger la pertinence. Ensuite, il établit des choix, puis il les met en perspective afin de développer leur dimension prospective.

L'intention du dessin au fil la scénarisation des dessins

Chacune des *Hypothèses*, ancrée dans l'analyse des documents, n'en demeure pas moins autonome dans son déploiement afin de convoquer des *Axes d'investigation* - au-delà des notions identifiées, puis des actions et des procédés, un contexte et une situation de projet, un scénario d'usages et de potentiels usagers.

De fait, au fil de l'épreuve le dessin sert de trace vis-à-vis de l'élaboration conceptuelle. Il intervient comme langage graphique d'expression de la pensée, et non comme illustration. Il s'agit de penser dans et par la pratique dessinée, dans une pluralité d'échelle projetée donc de convention schématique, parfois proche du pictogramme, ailleurs géométrale ou perspective. Complétée par des annotations, la pratique graphique sert à la fois de *Mise en présence* (relation par projection d'intentions idéelles), puis de *Présentation* (notion, contexte, procédés) et enfin de *Représentation* (schémas, plans, coupes, perspective ou détails). Trois phénomènes que le candidat convoque et fait fonctionner ensemble. Les liens unissant ces phénomènes peuvent aussi s'appeler *Présentification*, comme l'émergence d'un présent observable produisant une forme de savoir construit autour des modalités d'interaction. En ce sens, il ne convient pas de concentrer en un dessin unique, l'image univoque d'un objet ou d'un espace formalisé. Tout au contraire, il s'agit d'orchestrer la simultanéité des croquis esquissés au fil du scénario d'usage, en questionnant son statut et son degré de définition graphique.

Pour conclure, les dossiers les plus cohérents témoignent de la capacité des candidats à évoquer des référents personnels pertinents en dehors des documents d'origine, sans risque tautologique. Ils attestent de leur refus de s'en tenir à citer les lieux communs du design tels que la presse tend à les diffuser. Ils ne craignent pas non plus de chercher dans le creux du document, ce que sa surface ne leur révèle pas immédiatement et qu'au-delà des apparences, leur exploration engagée ne manque pas de restituer. Ils affrontent la vacuité improbable de la découverte initiale sans chercher immédiatement à la remplir de notions obsolètes ou de sens épuisés d'avoir déjà tellement servis, à bon comme mauvais escient commercial. Ils acceptent que le commencement d'une recherche s'inscrive, loin de toute volonté de lisser comme de formater, dans la quête de l'aspérité - entre ce qui se situe déjà-là et ce qu'il importe de faire advenir comme interstice de prospection. Ils suivent leurs chemins de traverse plutôt que d'emprunter les sentiers de grande randonnée déjà battus par d'autres. Leur démarche

⁶Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, T1 *La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980. pp. 70-71.

développe aussi dès lors une stratégie de l'écart et un ballet de l'entre-deux, avec le goût de l'inconnu et la grâce de l'inattendu.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes sur 20 vont de 1 à 18. 12 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
effectifs	26	42	15	4	1		

* 4 absents à cette épreuve et deux copies blanches.

Moyenne des candidats admissibles : 10,77

La moyenne est particulièrement faible cette année. Près de 90% des notes sont en dessous de la moyenne.

Le manque de préparation à cette épreuve montre combien elle reste discriminante et parfois insurmontable pour les candidats.

B - ÉPREUVES D'ADMISSION

ÉPREUVE DE CONCEPTION ET D'ÉLABORATION D'UN PROJET EN ARTS APPLIQUÉS

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'[arrêté du 28 décembre 2009](#))

À partir d'une situation, d'un problème ou d'un cahier des charges et de consignes précises, le candidat est invité à initier et développer un programme de stylisme prenant en compte toutes les composantes d'un projet, notamment fonctionnelles, techniques, esthétiques, socio-économiques, éthiques et sémantiques.

Déroulement de l'épreuve :

A. recherche d'une série d'esquisses.

(Durée : six heures)

B. développement du projet en deux journées de huit heures.

C. présentation et justification par le candidat de son travail et de ses choix ; discussion avec le jury.

(Durée totale : trente minutes)

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 6.

Rapport coordonné par Nounja JAMIL

Membres de la Commission :

Marianne BERNECKER, Jean-Pierre BOUANHA, Christine COLIN, Stéphane DARRICAU,

Constance GUISSSET, Nounja JAMIL, Olivier PEYRICOT, Philippe PICAUD,

Anne-Cécile SONNTAG, Pascal TRUTIN

Sujets

SUJET 1/

«L'unité est le résultat d'un tas d'irrégularités.»

Maarten Baas, DAM n°7, juillet-août 2006. Propos cités par Marie-Pierre Vandeputte dans l'article *Énormémonstre*, publié dans *Azimuts* n°35, automne 2010.

SUJET 2/

«Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique.»

André Breton, *L'Amour fou*, Paris, 1937.

SUJET 3/

«La mémoire est redondante : elle répète ses signes pour que la ville commence à exister.»

Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Turin, 1972.

La répartition des candidats dans le choix des sujets s'est faite de manière relativement homogène : les sujets 1 et 2 ont chacun été traité par 11 candidats, tandis que 7 candidats ont investi le sujet 3.

Les trois sujets proposés se présentaient cette année sous forme d'une phrase.

Trois incitations proches dans leur nature et leur forme : citations brèves et synthétiques à résonance poétique. Deux d'entre elles étaient issues du champ littéraire et ne prenaient pas la forme d'une injonction promulguée par un designer et propre à la discipline.

Ces phrases très « ouvertes » permettaient de questionner autant une méthode, qu'un usage ou un contexte. Tous les domaines étaient envisageables à partir des sujets.

Cependant, cette typologie de sujet met en avant une difficulté liée à l'articulation entre l'analyse d'une phrase (à portée littéraire), la mise en avant d'enjeux créatifs et leur approfondissement dans l'élaboration d'un projet en arts appliqués. Il s'agit d'un exercice délicat qui cherche à lier dimensions théorique et pratique. C'est sur la maîtrise de cet équilibre que les propositions des candidats ont été appréciées.

Sujet 1 : Cette citation de Maarten Baas amenait le candidat à s'interroger sur l'antagonisme présumé entre les notions d'« unité » et d'« irrégularité » mais aussi la fertilité de leur mise en tension, aussi bien dans le processus de conception, dans la méthodologie de fabrication, que dans l'objet lui-même (objet pris au sens large).

Sujet 2 : La citation d'André Breton tirée de *L'Amour fou* (1937), s'attachait aux notions d'attente et de désir, et pouvait également être interprétée ou transposée comme une remise en question des hiérarchies traditionnelles entre processus de conception et fabrication, entre besoins et usages, entre projet et résultats,...

Sujet 3 : La citation d'Italo Calvino tirée de *Les Villes invisibles* (1972) articulait mémoire et signes dans l'espace urbain. Cette incitation a peut-être été celle qui apparaissait comme la plus complexe, faisant appel (a priori) à un domaine plus spécifique (architecture, urbanisme). Ce sujet a été un peu moins sollicité que les deux autres. Il est également celui qui a donné les meilleurs résultats. Si beaucoup de réponses ont investi le domaine de l'espace, trois d'entre elles se sont situées sur les territoires du graphisme et du service.

Analyse

Les candidats étaient dans l'ensemble bien préparés à l'épreuve et les analyses proposées étaient souvent riches et documentées. Les candidats ont pris le temps de comprendre les enjeux des citations et ont su s'en saisir.

Si la méthodologie semble désormais éprouvée, le jury attire cependant l'attention des candidats sur sa dimension modélisante : peu de différences entre les réponses, peu de singularités, peu de personnalités et surtout peu de prises de risques de la part des candidats. L'analyse doit traduire une prise de position. Cette singularité de l'analyse passe tant par une posture critique face à l'incitation (peu d'analyses ont remis en question le postulat énoncé) que dans les outils de communication employés (nivellement des écritures graphiques). Attention à la trop forte présence du texte : le jury invite les candidats à privilégier les formes graphiques telles que les croquis, schémas, et autres dispositifs visuels. Il s'agit en effet d'investir les outils propres aux arts appliqués en général et à l'épreuve en particulier.

Le jury incite les candidats à bien mesurer le poids et le sens des mots du sujet, à en explorer avec curiosité et générosité les sens possibles afin d'enrichir leur recherche et de donner un caractère précis et impactant à leur analyse.

A titre d'exemple, dans l'analyse du sujet 1 un candidat a porté son attention sur la notion de « tas » qui exprime une entité plus complexe qu'une simple somme ou juxtaposition. Dans le cas de l'analyse du sujet 2, faire l'impasse sur l'objet de l'attente et la tension explicite qu'elle implique relevait d'une analyse superficielle qui a trop vite associé l'attente à un repos ou à un moment de vague contemplation.

Enfin un candidat a repéré avec finesse que la ville d'Italo Calvino « commence » à exister (et non simplement existe) pour ainsi interroger ses modalités d'apparition et de disparition.

Enfin, les références et cautions culturelles souvent semblables et systématiques (autre effet modélisant) gagneraient à se diversifier : par exemple la référence quasi généralisée à Bernard Stiegler.

Le jury a apprécié le soin généralement porté à l'articulation entre l'analyse et le projet.

Les contextes d'intervention sont moins « parachutés » ou amenés « au chausse-pied » que les années précédentes. Cette absence de dérive est peut-être également due au caractère ouvert des sujets.

L'ensemble des champs du design ont été abordés :

9 projets de Design Graphique (dont 3 propositions de dessin de caractères),

8 projets de Design Produit,

7 projets de Design d'Espace,

3 projets de Design de Mode,

2 projets de Design de Service (en diminution au regard des précédentes éditions).

Si l'ensemble des champs du design ont été abordés, le jury a constaté des disparités dans la qualité des réponses données.

Dans l'ensemble, les propositions relevant du domaine du produit manquaient sensiblement de précision et de pertinence, tandis que de très bons résultats ont été obtenus par les candidats ayant investi le champ du graphisme et de l'espace. En effet, ces propositions étaient plus habitées et issues d'une culture plus spécifique de la part des candidats.

La notion d'interactivité et l'utilisation du numérique comme outil onirique lié au voyage et à la découverte ont été à plusieurs reprises mentionnées. Ainsi, la citation d'Italo Calvino a donné lieu à 4 visites alternatives de la ville.

Les approches globales et transdisciplinaires ont été appréciées par le jury, lorsque celles-ci mesuraient avec rigueur les enjeux et les acteurs sollicités par ses contextes liés au projet.

Projet

Le jury regrette cependant le manque d'engagement formel des propositions. Cette timidité de la forme ne peut être imputée uniquement au temps imparti : si la durée restreinte de l'épreuve ne permet pas de finaliser et de figer une forme, elle n'empêche pas les explorations formelles. En effet, un candidat a proposé de très belles explorations graphiques autour du vocabulaire formel de la lettre à partir de l'analyse de Maarten Baas.

Dans cette phase de l'épreuve, deux écueils sont apparus :

1/ « Singer » le travail en agence :

Cet écueil se caractérise par la présence déplacée de « faux échantillons » (aspects de surfaces retranscrits maladroitement), de plans techniques précisément cotés et finalisation trop rapide, bien souvent maladroite et inutilement figée du projet. Le jury invite les candidats à mesurer et interroger la nature du travail à produire dans les conditions spécifiques à l'épreuve : 2 x 8 heures, planches A2, dessin à la main.

2/ Partout et nulle part à la fois :

Attention à la posture du « designer-médiateur », qui certes élargit avec enthousiasme les champs d'action du designer, mais ne peut se passer d'une culture aigüe des contextes associés. Beaucoup d'ambitions politiques, économiques et sociales dans cette approche, mais les candidats ont trop souvent témoigné de peu de culture et de connaissance des réalités professionnelles et des acteurs liés aux contextes dans lesquels se situent leur projet. Si le jury est sensible à l'ouverture de ces propositions, il regrette en même temps leur manque de précision et de naïveté parfois. L'abstraction générale du contexte rend difficilement évaluable la pertinence du projet.

Oral

La production écrite est apparue comme relativement homogène, mais en revanche, l'oral a révélé des différences qualitatives entre les projets.

Les prestations orales, dans l'ensemble, sont préparées avec soin et application.

Afin de permettre un échange fertile avec le candidat, la répartition du temps de parole s'est faite ainsi : 10 min de présentation du projet suivie de 20 min d'entretien et d'échanges entre le candidat et le jury.

Si le temps de l'écrit est celui de la construction, celui de l'oral doit être celui de la déconstruction et de la réévaluation du projet. Pour cela, le candidat doit aller plus vite au projet et ne pas se perdre dans la répétition d'une analyse qui a déjà été évaluée.

L'oral n'est pas le lieu d'une seconde évaluation de la partie écrite, mais celui d'un échange, d'une discussion, autour du projet et des enjeux qu'il soulève afin d'affirmer des personnalités, des sensibilités et des approches habitées. Le projet doit ainsi se présenter comme le point de départ de l'échange avec le jury et non comme un point d'orgue final. L'oral doit révéler la posture critique du candidat et son positionnement personnel dans la discipline.

Le temps entre la partie écrite et la partie orale doit être mis à profit pour approfondir et faire évoluer le projet, voire le comprendre.

Une très belle prestation a, par exemple, continué de filer la métaphore avec la citation d'Italo Calvino en proposant une mise en résonance continue et élégante entre la citation et la nature du projet présenté. En a résulté un véritable temps de discussion durant lequel le candidat a fait profiter avec générosité d'un ensemble de contenus spécifiques tant à la citation qu'à l'identité du projet défendu. Cet équilibre entre démonstration et discussion témoigne d'une véritable préparation, rigoureuse et généreuse.

Enfin, le jury recommande aux candidats d'éviter de saupoudrer le discours de références (noms propres, concepts) non approfondies et non articulées précisément au projet : il ne s'agit pas d'établir une connivence artificielle avec le jury, mais de faire l'effort d'une véritable démonstration. Le candidat s'appuie sur une culture générale constructive et non cosmétique !

Conclusion

L'épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués donne l'occasion au candidat d'exprimer sa personnalité et sa singularité dans l'approche du projet. Le jury, composé de designers, d'architectes, de théoriciens et d'enseignants agrégés attend du candidat une posture claire et engagée.

Pour lui permettre de se positionner, le jury invite le candidat à remettre en question les codes de la « traditionnelle planche d'arts appliqués », à questionner le format de l'épreuve, ainsi que la relation entre l'écrit et l'oral.

Enfin, cette épreuve ne saurait être le lieu d'un « réflexe méthodologique », mais celui de l'affirmation sincère de l'engagement du candidat.

Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués

Les notes vont de 8,50 à 17 sur 20. 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
effectifs	0	8	10	13	2	29*	10,98

Moyenne des admis : 13,5

Les résultats à cette épreuve sont un peu supérieurs à ceux de 2012. Un bon niveau dans l'ensemble qui a permis d'obtenir une moyenne très honorable. Un candidat particulièrement remarquable a obtenu 20 à l'oral de projet. Une performance exemplaire est méritée.

Ces résultats sont dans l'ensemble encourageants car le profil varié des candidats ne permettait pas de le supposer.

* un abandon

ÉPREUVE DE LEÇON

(Annexe de l'[arrêté du 28 décembre 2009](#))

L'épreuve se déroule en deux parties : la première partie est notée sur 15 points, la seconde sur 5 points (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient : 3).

Leçon : conçue à l'intention d'élèves et d'étudiants des classes terminales et post baccalauréat, elle inclut une réflexion sur les relations avec le monde professionnel et le partenariat, avec les institutions et acteurs des domaines artistiques, culturels et industriels, ainsi que sur les connaissances, capacités et attitudes définies dans le point 3 de l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006 : « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable ».

Une enveloppe tirée au sort par le candidat contient deux sujets proposés à partir de documents textuels ou visuels. Elle comporte une question relative à la compétence désignée ci-dessus. Le candidat choisit l'un des deux sujets et répond à la question.

Rapport coordonné par Eric DUBOIS

Membres de la commission :

**Laurence Bedoin, Marie-Haude CARAËS, Bernard DARRAS, Thierry DELOR,
Eric DUBOIS, Mariette DUPONT,
Stéphanie SAGOT, René RAGUEB, Pierre REMLINGER,**

L'épreuve se déroule en deux parties : la première partie est notée sur 15 points, la seconde sur 5 points (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient : 3).

La Leçon : conçue à l'intention d'élèves et d'étudiants des classes terminales et post baccalauréat, elle inclut une réflexion sur les relations avec le monde professionnel et le partenariat, avec les institutions et acteurs des domaines artistiques, culturels et industriels, ainsi que sur les connaissances, capacités et attitudes définies dans le point 3 de l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006 : « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable ».

Une enveloppe tirée au sort par le candidat contient deux sujets proposés à partir de documents textuels ou visuels. Elle comporte une question relative à la compétence désignée ci-dessus. Le candidat choisit l'un des deux sujets et répond à la question.

Qu'il soit d'abord donné au jury par le biais de ce rapport l'occasion de saluer les candidats pour leur courage à s'attaquer à un concours aussi exigeant, les inciter dans leur effort d'entreprendre une formation seul ou accompagné, et pour ceux qui parviendront au terme de toutes les épreuves avec succès, les remercier de leur prestations et d'avance les féliciter.

Construit par idées, ce bilan des prestations 2013 se veut aussi et surtout une source de réflexion à s'approprier et hiérarchiser suivant ses propres modalités. Le rapport de jury n'est pas une bible mais une ressource à manipuler : Choix ? Continuité ? Doute ? Danger ? Exposition ? Sujet ? Candidat ? Posture ? Problématique ? Internet ? Agir ? Futur ? Autant d'entrées pour aborder cette épreuve et trouver les moyens de la qualifier.

Choix ?

La session 2013 voit s'affirmer des choix à tout niveau : nature et fonction des incitations proposées, nature et fonction de la question « Agir en fonctionnaire de l'État de manière éthique et responsable », diversité des profils des membres de jury, usage d'internet durant la préparation de l'épreuve. Le présent rapport s'attache donc à l'examen de ces orientations fortes et tente de mettre en évidence les ambitions sous-jacentes dont ils sont les signes en évitant toute méthode ou modèle contredisant l'esprit du concours qui revendique bien l'identification de personnalités. En effet, le jury tient à

rappeler que la diversité des profils des candidats est une richesse que l'agrégation donne l'occasion de valoriser.

Si les arts appliqués peuvent ainsi prétendre au statut d'observatoire de la société et être une porte d'entrée privilégiée pour s'y intégrer, ceci n'est atteignable que si ceux qui les pratiquent s'y épanouissent et y développent l'ensemble des valeurs associées à la compétence dans la maîtrise des démarches de projet : sens critique, morale, éthique, liberté. Plus peut-être qu'une autre discipline, ils induisent donc une forme d'engagement personnel, appellent une pensée émancipée, affirment une singularité. Pour les élèves comme pour les enseignants, les arts appliqués visent et revendiquent la construction d'un individu complet ne dissociant pas ce qu'il fait de ce qu'il est. Le jury incite donc chaque candidat à interroger ses choix et les motivations qui le poussent à vouloir enseigner aujourd'hui (et demain) les arts appliqués dans une perspective tout autant professionnelle qu'humaniste.

C'est bien sur l'hypothèse que chacun dispose en lui-même des ressources nécessaires à la construction de son succès que se fonde ce rapport. Chaque enseignant est d'abord son propre outil pour enseigner. À tous les candidats, un appel à s'affirmer dans l'épreuve est ici lancé.

Continuité ?

Avant tout, ce rapport affirme sa continuité avec le rapport de 2012 et la pleine validité de ce dernier pour celles et ceux qui souhaitent se préparer à l'épreuve de la Leçon comme à l'ensemble du concours. Il ne sera donc pas ici question de reformuler ce qui a déjà été dit quant à :

- la nécessité d'articuler fortement les faits, les idées, les arguments, les étapes tant de la pensée que de la séquence pédagogique menée, qu'enfin et surtout de l'épreuve dans son entier : une grande implication comme un grand recul sont indispensables et non contradictoires ;
- l'exigence de construire un dispositif pédagogique à la fois souple et solide, en prise directe avec la discipline comme avec l'actualité économique, sociale, politique, esthétique, technique au sein de laquelle elle est prise et qui en fonde l'épistémologie ;
- l'impératif de se placer en expert théorique et pratique de la discipline des arts appliqués et d'en connaître tant l'histoire que l'évolution actuelle : références, codes, vocabulaire spécifique, les diverses pédagogies comme les référentiels qui en déterminent les modalités d'apprentissage ;
- l'évidence encore que pour former des individus à la fois audacieux, créatifs, curieux, cultivés, responsables, citoyens, engagés, etc., il convient de disposer soi-même de ces compétences et savoir/pouvoir les mobiliser lors des différentes phases de l'épreuve. Comment prétendre enseigner au plus haut niveau ce qu'on ne maîtrise pas pleinement soi-même ? Les candidats ont un bilan critique à opérer quant à leur propre passé d'élève ou leur expérience d'enseignant, leur motivation, leur conviction, leur engagement dans les arts appliqués et l'enseignement au sein de l'Éducation nationale. Pour le futur enseignant agrégé, son expérience personnelle est son premier outil, celui qui singularise sa pratique et qu'il ne s'agit à aucun moment d'oublier d'utiliser. Le bon enseignant, comme le bon élève en arts appliqués est d'abord une personnalité. La Leçon est une rencontre avec une sensibilité adaptée à un métier.

Doute ?

Pour le jury, l'épreuve de Leçon demeure donc plus que jamais le lieu d'une interrogation sur l'acte d'enseigner aujourd'hui et les moyens individuels dont dispose chaque candidat pour rendre ce questionnement singulier, vivant, concret, opérationnel, adapté, heuristique, stimulant. Ce doute fondateur né de l'analyse critique d'un texte ou d'une confrontation d'images doit ainsi prendre corps dans une séquence inédite qui sera, tant pour l'enseignant que pour l'élève, l'occasion d'une démarche d'investigation personnelle, d'un engagement critique, de l'acquisition d'une culture générale et spécifique, d'une production variée, signifiante, théorique et pratique fortement articulée à un contexte social, économique, politique, esthétique, technique, par le biais d'une demande dont le sujet vaudra comme « contrat », avec le jury d'abord et avec le futur élève ensuite, qui est bien l'objectif et vrai seul bénéficiaire de toute l'opération.

Prendre le doute comme mode de réflexion, le conditionnel comme temps du discours et de l'action, l'hypothèse comme forme concrète de production, voilà ce que le jury attend des meilleures prestations lors de la Leçon et qui lui apparaissent par voie de conséquence comme les meilleures dispositions dans lesquelles placer les élèves ensuite. Un candidat ne se plongeant pas avec aisance dans un questionnement, fuyant la multiplicité des enjeux, éludant la polysémie des mots, ne goûtant pas la plasticité de la langue ni ses glissements de sens d'un contexte à l'autre, ne saura sans doute pas y sensibiliser ses futurs élèves.

Le jury attend donc très précisément le candidat lors de sa prestation sur son aptitude à construire du/des projet(s) en simultané : un projet intellectuel identifiant du sens, c'est la problématique et sa contextualisation dans une séquence pédagogique. Puis le projet de l'élève comme cheminement concret vers la problématique, permettant à celui-ci de comprendre en faisant et à atteindre l'idée abstraite par le travail du geste et/ou de la forme. S'il a été bien conçu, le sujet doit atteindre un double objectif : l'un à court terme qui vise la réponse précise à la question posée dans la demande, il peut être d'ordre pratique, technique et relève d'un apprentissage. L'autre, à plus long terme, désigne

la confrontation au sens du sujet ; il est alors d'ordre politique, moral, éthique et relève davantage de la construction de méthodes de travail, d'une culture, d'une posture, qui seront transposables. Il y a donc deux démarches à articuler pour le candidat à la Leçon : dans un premier moment pour l'enseignant, la phase d'analyse qui doit permettre d'identifier du sens (problématique, questionnements, références) et positionner celui-ci avec précision et rigueur dans un domaine concret des arts appliqués (espace, produit, mode, communication) et une situation de projet (sujet, étapes, moyens, critères d'évaluation). Puis dans un second moment pour l'élève, l'itinéraire inverse, partant de la matière du sujet pour progressivement identifier son sens. Dans la construction de ces cheminements symétriques, l'enseignant a ainsi à identifier les leviers méthodologiques, culturels, techniques, sociaux, politiques, moraux, etc., les plus appropriés, afin de progressivement les ré-intégrer comme moyens et contraintes utiles à l'avancée de la pensée de l'élève. Suivant la progression pédagogique envisagée, en adéquation au cours, au moment de l'année et au niveau auxquels la séquence est positionnée, sa logique doit être celle d'un rétro-planning, déduisant la stratégie pédagogique la mieux adaptée à l'objectif à atteindre. L'enseignant créant les conditions de réussite en amont, il balise et détermine un territoire à explorer, sans toutefois entraver ou attacher. Sécuriser ne signifie pas verrouiller. Si l'élève doit prendre des risques dans ses projets, l'enseignant aussi.

Danger ?

Si de multiples façons d'atteindre cet état de maîtrise souple des paramètres d'un cours (et cette session 2013 ne fait pas exception à la rencontre de personnalités fortes qui ont su à leur manière, donc personnelle, remplir, voire combler les attentes du jury), ses membres s'accordent toutefois à reconnaître quelques écueils en contradiction avec la démonstration attendue. Ainsi une prudence excessive tant dans les méthodes d'analyse des documents que dans la construction de la séquence ou l'abord de la discussion avec le jury est contre-productive. De-même qu'une trop rapide « gestion » du sujet A ou B qui n'est pas qu'un prétexte à dérouler une séquence pédagogique préconçue et pré mâchée (donc sans saveur). De-même si la capacité de synthèse est recherchée et valorisée, la superficialité, la simple description naïve, le commentaire de comptoir dans une langue courante, la banalité des références comme la convention de choix sont à proscrire. En tant que formateur, le futur enseignant devra attendre de ses élèves le dépassement de soi, la prise de risque, l'appréhension enthousiaste d'une complexité... Sur cet espoir, le jury attend des candidats qu'ils n'évitent pas l'opportunité de se confronter à ces réalités changeantes auxquelles le convie bien l'épreuve de la Leçon, mais au contraire qu'ils s'y épanouissent en les explorant méthodiquement.

Accepter le risque et le danger pour mieux s'y préparer (et se les approprier) passe donc par une appréhension globale de l'épreuve. Un parallèle peut aider. Un guide explorant un sommet inconnu, repère et explore toutes les voies possibles ; ce n'est qu'une fois l'ascension faite qu'il pourra, parce qu'il dispose d'une vision globale de la configuration des lieux, établir pour ses clients des parcours adaptés à leurs possibilités, repérer les pièges et les obstacles, prévoir des alternatives. Les sujets proposés (A ou B) ne visent pas un chemin « tout tracé » mais bien une exploration de toutes les possibilités qu'ils recèlent ; il s'agit forcément d'une « première ». Ils doivent être l'occasion d'élever la réflexion pour faciliter la saisie générale du panorama (enjeux, théories du design) ; le futur enseignant doit non seulement disposer d'une culture étendue, mais aussi de solides repères pour s'orienter. Enfin, l'exploration du sujet n'a de sens que vis-à-vis du destinataire final : l'élève. La séquence pédagogique doit être anticipée dans ses ambitions (ni trop, ni top peu), ses attraits comme dans ses modalités (dispositif, évaluation).

Exposition ?

La question de l'exposition s'entend ici de plusieurs manières. Le candidat tout au long de l'épreuve « expose » et « s'expose ». Il présente et développe de manière méthodique le sujet choisi (il « expose »). Face au jury lors des trente minutes, puis des quarante-cinq minutes des échanges, le candidat est en situation de subir ses questions et objections (il « s'expose »). Chacun comprend que cette exposition-là soit tant redoutée. Cependant pas d'autre choix pour diminuer les risques que les accepter pleinement. L'engagement même conditionne l'épreuve en l'absence de toute solution de repli ou de protection. De ce point de vue, les candidats doivent d'ailleurs être très vigilants vis-à-vis de refuges illusoire (leçon préfabriquée) qui appauvrissent la portée de leur réflexion et ne leur permettent pas de témoigner d'un courage (vaillance) auquel le jury est sensible s'agissant de futurs enseignants qui seront amenés à être dans un futur proche, exposés à des situations délicates, sinon difficiles.

La leçon est une épreuve redoutée avec raison. Elle clôt un parcours long et éprouvant, possède un coefficient important, surtout, semble condenser en une journée les difficultés de tout le concours. La plupart des attentes et contraintes des autres épreuves s'y retrouvent mais projetées dans la direction professionnelle de l'enseignement : le candidat a-t-il le potentiel d'un bon enseignant ? Cette question

quelle que soit la situation des candidats (étudiant, professeur certifié en poste) est effectivement redoutable et les expose fortement. Enseigner c'est (se) risquer.

Il n'est peut-être pas inutile à ce stade de rappeler que toute l'opération repose bien sur un seul but : être utile aux autres, mettre ce que l'on est comme ce qu'on sait au service du plus grand nombre, malgré les évolutions des pratiques et des référentiels disciplinaires. Un candidat se présentant devant le jury avec pour principale motivation la recherche d'un statut de fonctionnaire confortable, la reconnaissance de ses pairs, la promotion économique, "l'autocongratulation" et qui ne saurait témoigner d'un vrai sens du service public ne serait vraisemblablement pas dans une bonne posture (nous y reviendrons). Voilà une clé pour comprendre les attendus de ce concours exigeant et la mission de recrutement qu'y effectue le jury. Celui-ci recherche des personnalités généreuses de leurs savoirs et en capacité de renouveler ceux-ci régulièrement. Enseigner c'est prendre en compte l'autre, le confronter, l'accompagner, le contredire, le solliciter, le stimuler, l'écouter, le critiquer, l'évaluer, le libérer.

Pour évaluer cette pluralité de compétences et de comportements complémentaires, le jury affirme lui aussi sa pluridisciplinarité. En effet, cette session les trois jurys étaient équitablement répartis entre des représentants du corps de l'Inspection d'arts appliqués, des enseignants en activité, des représentants du monde de l'art, de l'université et de la recherche. Pour les candidats cette pluralité pose une exigence tout comme une incitation à se positionner et affirmer où se situe précisément sa compétence pour identifier, mettre en place, enrichir et évaluer ses démarches de projets.

Sujet ?

C'est en ce sens qu'il faut percevoir l'affirmation non d'une convergence des sujets mais bien d'une divergence de plus en plus grande, tant au niveau des visuels associés, qu'entre ces derniers et la citation, et que l'ensemble en regard de la question Agir en fonctionnaire de l'État de manière éthique et responsable. L'ambition est bien d'offrir au candidat la plus vaste gamme d'entrées possible pour aborder ces documents et les articuler. Divergence ne voulant pas dire hasard, c'est avec patience et exigence encore que l'ensemble des sujets A et B sont composés, éprouvés, commentés afin d'en vérifier à l'avance le potentiel polysémique et polémique. Sans entrer dans un listing exhaustif de tous les documents, le jury souligne son attention portée à la représentation équilibrée de tous les domaines de la création : design, architecture, mode, graphisme, multimédias, arts plastiques, cinéma, arts vivants, littérature, essais théoriques, contes pour enfants, interviews. Et ce dans un spectre lui aussi large allant de Sir Francis Bacon à Gilles Belley.

Une telle ouverture est déjà une clé en soi pour comprendre l'esprit si particulier de cette épreuve qui ne doit à aucun moment placer le candidat dans une situation de confort intellectuel qui lui serait préjudiciable. Par confort, le jury entend ici un état de conscience se satisfaisant trop tôt et trop vite de trop peu. Trop peu de croisements à trop peu de niveaux, trop peu de questions formulées, trop peu d'hypothèses déduites, trop peu de sens surtout, pour nourrir une démarche problématique et pédagogique détaillée et ambitieuse.

C'est donc bien vers une mobilité d'esprit totale que le candidat doit se sentir invité à aller, envisager les documents en se saisissant pleinement de tout ce qu'ils sont, non pas en soi seulement, mais bien les uns avec les autres, les uns contre les autres aussi. Ici le placage d'une grille d'analyse issue des arts plastiques est inopérante, la simple description candide et les constats banals définitivement inutiles. Le jury attend des candidats de l'audace dans le tissage de liens, dans la mise en évidence de tensions signifiantes, dans l'équilibre précaire qu'il va parvenir à atteindre, révélant des sens possibles d'abord, un sens principal ensuite qu'il décidera enfin d'interroger et creuser lors de sa séquence. Elle même à prendre au sens d'une investigation proposée à l'élève. En cela le jury n'attend rien de mystérieux ou d'inaccessible à un esprit curieux et synthétique : révéler ce qui ne se voit pas, regarder l'invisible dans les documents et mettre en évidence ce qui, sans l'œil à la fois expert et poète du candidat, serait demeuré dans l'ombre des idées. C'est bien du sens qui est espéré et une aptitude à le discerner et l'amplifier qui est attendue.

Si globalement, une tendance à privilégier la citation semble s'affirmer dans cette session, la capacité à analyser celle-ci en profondeur ne suit la même logique. Le choix de la citation témoignerait-il d'une incapacité à analyser des documents visuels, les confronter à plusieurs niveaux de sens et en maîtriser les codes ? À ce niveau de recrutement, pour des candidats prétendant à l'agrégation d'arts appliqués, le jury refuse de le penser. C'est pourquoi il a été surpris de la difficulté des candidats à analyser les sujets A ou B et à établir un lien avec le champ des arts appliqués... L'essentiel semblait de dire tout ce qui « était su » par le candidat....

Les présentations (exposé du cours) furent parfois très rapides (parfois cinq minutes à peine), sur le mode de l'association d'idées et parfois en accordant une place trop grande à l'auteur (« sa vie son l'œuvre »)... Sans pour autant l'articuler avec la citation (sujet)... Faut-il alors voir dans ces analyses très partielles et sommaires une mauvaise connaissance des attentes de l'épreuve ou encore un usage naïf d'internet ?

Quoi qu'il en soit, le jury recommande aux candidats et attend d'eux de ne pas céder à l'affolement et la précipitation en reproduisant les écueils qu'on identifie trop souvent chez les élèves : substitution de

l'information/description à l'analyse. Évacuation d'un questionnement long et exigeant au profit d'une réponse rapide formelle et précipitée. Confusion entre l'effort d'analyse du document et l'exposé de l'œuvre de l'artiste qui en est l'auteur. Effort de croisement constant des documents pour situer sa pensée entre eux en permanence et non pas en se focalisant sur l'un puis sur l'autre. Si la synthèse est l'objectif à atteindre pour l'élève et que l'analyse comparée de documents permet de l'atteindre, elle doit être pleinement maîtrisée par l'enseignant capable d'emblée de se situer à plusieurs niveaux de sens et diagnostiquer immédiatement ce qui se joue derrière les apparences d'un texte ou d'un groupe d'images.

Candidat ?

Le jury identifie très clairement deux profils de candidats majoritaires cette année encore, avec chacun leurs forces et leurs faiblesses quant à la démonstration de compétences attendue lors de la Leçon : élèves de l'ENS et enseignants certifiés déjà en poste. À l'issue du concours, il apparaît une nouvelle fois que les candidats de l'ENS de Cachan produisent les profils les plus équilibrés en termes de résultats sur l'ensemble des épreuves, et qu'ils sont également les mieux armés méthodologiquement et culturellement pour appréhender l'épreuve de la Leçon. S'il est donc extrêmement rassurant de constater que l'institution républicaine est toujours en pleine mesure de produire des enseignants hautement qualifiés pour la mission à laquelle ils se destinent, il apparaît simultanément que dans un souci d'égalité tout aussi républicaine, l'ensemble des candidats devraient pouvoir bénéficier d'une formation adaptée. Des dispositions ayant été prises en ce sens pour la session prochaine, le jury espère voir apparaître et s'épanouir dans l'épreuve d'autres profils de candidats et donc de futurs enseignants, au bénéfice des élèves.

En regard de quoi, les prestations ont été très inégales entre les deux profils cités et si d'une part, le manque/absence d'expérience dans l'enseignement a pu conduire à des séquences dans lesquelles les dispositifs d'apprentissage sont demeurés peu approfondis tant dans les moyens donnés aux élèves qu'aux fins concrètes des activités proposées, d'autres candidats ayant déjà une expérience dans l'enseignement ont eu tendance à confondre l'épreuve de la Leçon avec une inspection et se borner à démontrer qu'ils étaient déjà enseignants. Or l'épreuve de la Leçon n'est pas une évaluation d'un enseignement en situation. Si elle demande des compétences dans la création de dispositifs pédagogiques et si elle peut s'enrichir d'une expérience professionnelle, la Leçon repose en priorité sur une capacité d'analyse et de problématisation fondées sur une posture critique. Dans les deux cas, lors de la phase d'entretien, le jury attendait de la « nervosité critique » c'est-à-dire une conscience des enjeux, une capacité à manipuler les idées, appréhender ouvertement une complexité, polémiquer, bref explorer sa liberté pédagogique et en tirer parti.

Dans la pratique, le jury a été surpris d'un manque d'engagement, d'un manque de volonté d'affirmer une posture singulière en un mot un manque de créativité, c'est-à-dire de capacité à transposer dans des objectifs, des moyens, des situations, les éléments relevés en analyse, qui elle aussi relève bien d'une forme de créativité du regard et de l'esprit. Le jury s'est parfois demandé si cette posture dans l'approche d'une citation trop vite négligée ne correspondait pas à l'idée que finalement il n'y a pas vraiment de sujet proposé à la lecture de la citation. Finalement tout est prétexte à plaquer une leçon qui a plus ou moins fait ses preuves s'agissant en particulier des enseignants déjà en poste...

S'agissant encore des séquences pédagogiques proposées, le jury a été déçu de constater chez certains candidats le manque de vocabulaire et d'effort pour désigner ce que l'élève doit apprendre d'un cours et dans quel but. Il a été fait trop souvent allusion à des reportages, des visites, des expérimentations sans chercher à qualifier la spécificité d'un enseignement d'arts appliqués... Finalement un enseignant d'une autre discipline aurait pu engager la même démarche, la même séquence... Le jury s'est parfois aussi demandé si ce manque d'intérêt pour les sujets proposés qui a parfois approché une forme de désinvolture intellectuelle, voire d'imposture (le cas d'un candidat), n'exprimait pas au fond (inconsciemment) un manque d'ambition pour la discipline des arts appliqués... Par exemple : n'y a-t-il pas d'autre choix que de proposer à des élèves de produire des affiches et des flyers lorsqu'une séquence s'inscrit dans un cours de design graphique...

Posture ?

Le terme « posture » revient en permanence dans les interventions du jury qui attend des candidats au travers de leur prise en charge de l'épreuve (exposé oral, culture générale et disciplinaire, gestuelle, aptitude au dialogue, aura, etc.), la définition progressive d'une manière d'être qui leur soit propre et qui saura donner toute sa singularité et sa saveur à leur futur enseignement. En effet, la posture relève bien de soi, du personnel, de l'intime. Elle est cette forme de sensibilité dans le regard porté sur les idées et les choses qui sous-entend donc qu'il peut y avoir autant de façons de traiter une question que d'enseignants désireux de s'y aventurer. La posture n'est donc pas un modèle comportemental préexistant qu'un candidat aurait à connaître et prétendre incarner le jour de l'épreuve. Celle-ci repose sur trop de paramètres difficilement maîtrisables simultanément (et que la diversité des profils des membres du jury est là pour déjouer) mais bien d'une constante implication vis-à-vis des sollicitations extérieures auxquelles l'individu d'aujourd'hui ne saurait échapper.

Une posture n'est pas non plus une tenue qu'on enfle, celle qui utilise un langage et des codes qui ne sont pas les siens. La posture relève bien d'une forme d'authenticité vis-à-vis de soi d'abord et des autres ensuite auxquels on expose ses idées en les argumentant suivant un point de vue longuement mûri, nourri de lectures, de discussions, de débats... Si donc une posture ne s'apprend pas, elle se travaille et s'aiguise par contre tout au long de la vie et il est attendu des candidats le jour de l'oral d'avoir identifié en amont ce qui faisait leur propre personnalité. Sans inciter à la psychanalyse, identifier et qualifier sa posture relève d'un examen critique salutaire à tout futur enseignant devant guider les autres dans la construction de leur propre identité.

Qu'ils se destinent à l'enseignement ou qu'ils pratiquent déjà, les candidats à l'agrégation d'arts appliqués doivent donc avoir pris du recul quant à leur propre pratique du projet, de l'étendu et l'actualité de leur culture, de leurs modèles, de ce en quoi ils croient profondément et qu'ils souhaitent le cas échéant grâce à l'agrégation, avoir le droit, le devoir et le privilège de transmettre à d'autres pendant longtemps.

Ainsi pour un enseignant en arts appliqués, la posture relève d'abord d'un positionnement conscient et argumenté comme d'un solide sens critique s'aiguissant dans tous les aspects de la vie en société. Elle comprend l'éthique, la morale, le respect de l'altérité, la culture générale... Mais encore une bonne connaissance des champs de l'activité humaine et de leurs interactions, dans lesquelles s'exprime souvent le cœur de l'activité de la discipline du design : la technique, l'économie, le social, l'esthétique, le politique. Toutefois il ne suffit pas non plus d'avoir un avis sur tout. Tout savoir n'est pas tout comprendre et la Leçon n'est pas une épreuve de culture générale mais bien une épreuve de mise en tension, voire de mise en crise de sa culture, grande ou pas, au service d'une ambition pédagogique résolument contemporaine et clairement identifiée.

Problématique ?

Une autre manière de poser cette ambition c'est d'affirmer la complexité contre la simplification à outrance. Valoriser la polysémie des confrontations de documents d'abord plutôt que de limiter leur portée à un sens premier et unique, qu'ils ne sauraient avoir (le jury y a été particulièrement vigilant). Déjouer les évidences, contourner les sens premiers, s'engager à l'aventure d'un itinéraire mental inattendu, voilà l'espoir nourri au travers chaque groupe de document élaboré. Mais cela à dessein. Si l'on attend l'audace du candidat, la capacité d'émerveillement, le décalage nécessaire, il s'agit bien à terme de construire un parcours théorique et pratique et non de tourner en rond en n'identifiant que des moyens. S'il est attendu d'explorer, de faire des détours, de tâtonner il faut aussi avancer et approfondir une fois le questionnement identifié. La démarche doit s'enrichir en se contextualisant. C'est bien un problème de sens et non de moyens qu'il s'agit d'identifier et faire fructifier. Autrement dit, une problématique.

Assimilable à un excès contenu (paradoxal) au sein d'une même idée, la problématique formulée en question, condense le problème soulevé jusqu'à l'exprimer le plus complètement possible. Concise en cela qu'elle comporte souvent peu de mots pour exprimer ce trop de sens, elle porte en elle l'ambition d'une résolution par le biais d'alternatives concrètes, comme autant de reformulations de son expression initiale et qu'on appellera alors des hypothèses. Ainsi posée, la problématique est bien une interrogation à l'ambition forte, à l'expression rigoureuse, extrêmement claire dans les tensions qu'elle révèle et qui n'induit pas de réponse mais bien des hypothèses/projections, autrement dit des « projets » dans la langue des arts appliqués. Si l'épreuve de la Leçon peut-être définie comme un exercice de style pour le candidat, c'est bien en cela qu'elle doit être l'occasion pour lui de démontrer son aptitude à faire émerger de toute sollicitation une mécanique produisant du sens à partir d'une problématique.

La complexité du problème initial fait ici écho à la diversité des postures déterminées par les élèves, que l'enseignant n'a jamais à restreindre ou prédéfinir, mais qu'il pourra et saura anticiper afin de mieux les accompagner et les affirmer. Née d'une crise de sens, de frictions, de contradictions, la problématique impose ainsi la première posture de l'enseignant vis-à-vis de ses élèves comme un contradictoire, auquel/sur lequel on s'oppose tout autant qu'on s'appuie, pour douter de façon constructive.

Il ne s'agit donc pas face au jury de savoir beaucoup et d'affirmer longtemps mais bien de s'interroger subtilement et de démontrer une aptitude à guider l'élève avec patience et ténacité dans cette complexité qu'est aujourd'hui notre société en crise... Problématiser/enseigner, c'est d'abord accepter que la réflexion est déjà un objectif en soi, qu'errer dans un questionnement n'est pas une erreur, qu'un sens ou une image trop vite saisie comme une bouée se révélera tôt n'être qu'un mirage. Au candidat d'éviter la facilité des évidences et de savoir profiter pleinement de ce risque de penser qui lui est offert, de s'y engager avec sérénité, exigence, audace et cohérence.

D'où régulièrement la question du jury aux candidats quant au devenir de l'incitation initiale de laquelle leur séquence est issue et qui semble trop souvent se perdre au fil des étapes des exposés. En effet, la capacité du candidat à se saisir des documents proposés et ne pas les lâcher au cours de l'oral

apparaît bien au jury comme le témoin (au sens sportif) de cette succession d'opérations mentales et pratiques que doit articuler le candidat afin de construire des scénarios pédagogiques dans lesquels tout concourra toujours à l'expression d'un sens, sans déperdition ni simplification excessive.

Internet ?

L'internet est un formidable outil, dont la compétence à être manipulé sainement par les élèves est évaluée par le b2i qui doit garantir pour chaque futur citoyen la connaissance des droits et des devoirs d'une utilisation raisonnée des technologies de l'information et de la communication. L'internet a donc vocation dans le cadre de l'enseignement public à servir un projet républicain dont le terme est la constitution d'un esprit éclairé et critique conscient des enjeux d'un monde complexe dans lequel il se trouve et que la métaphore de la toile d'araignée – le web – exprime fortement.

Fort de ce constat, c'est donc avec légitimité que le jury a décidé d'offrir aux candidats la possibilité d'un accès internet durant les quatre heures de préparation de sa Leçon afin que celui-ci puisse approfondir son travail d'investigation et d'analyse critique des documents tant iconiques, textuels, que réglementaires proposés. L'objectif assumé est donc bien de permettre au candidat d'aller à la rencontre de l'information qu'il recherche et non de se noyer dans les mailles du filet planétaire. Il est ainsi recommandé de faire un usage mesuré de cet outil et de ne pas confondre l'objectif de construction d'une analyse fertile des documents et/ou de la citation avec le compte-rendu minuté de la vie des auteurs et de confronter au final ce qui a été « pêché » sur l'internet au détriment de ce qui était fourni par le jury et que celui-ci s'attend à voir exploité tout au long de la future séquence.

Sur la base des prestations de cette année, et pour rappeler le rapport de l'an dernier sur ce point, le jury recommande vivement aux candidats de se saisir d'internet à des fins de définition des termes employés. C'est souvent derrière l'étymologie que l'idée la plus banale peut révéler son potentiel problématique et les cas ont été nombreux cette session où les candidats glissant d'un sens à un autre maladroitement par anadiplose, méconnaissant le sens savant d'un qualificatif, sont passés à côté d'une occasion de briller et d'affiner leur idée. Pour citer le cas d'un candidat, la méconnaissance des diverses acceptions du terme »modernité« n'a pas permis de déployer pleinement l'argumentation ni de faire émerger une problématique féconde. À défaut, le dialogue avec le jury n'ayant pu explorer ces contradictions, s'est borné aux acceptions les plus attendues, ignorant les véritables enjeux du problème posé, pourtant sources de richesse pour les élèves. L'oral comme la séquence proposée furent cantonnés à un enjeu technologique simpliste et à une notion de progrès éculée. Le sujet appelait pourtant le politique, l'esthétique, l'économique... en vain.

Si les prestations de cette année ne sont donc pas bouleversées (ni bouleversantes) par le fait de ce nouvel outil, il est à espérer que des stratégies construites en amont de l'épreuve permettront aux candidats de l'an prochain d'enrichir leur méthodes de préparation, de diversifier les modes de recherche sur le vif et de produire une analyse fertile comme une séquence pédagogique polémique vivement attendues et trop peu souvent rencontrées.

Agir ?

Les candidats ont consacré entre 5 et 10 minutes à la question « Agir en fonctionnaire de l'état de manière éthique et responsable » de manière indifférenciée en début ou en fin de prestation voire même au milieu de la leçon. Le rapport de jury précédent, évoquant des candidats semblant « se débarrasser » de cette question, semble avoir été lu et pris en considération, la question a été traitée avec davantage d'attention et d'implication.

Evolution de la forme de l'épreuve.

Devant le peu de prise en compte des documents soumis au candidat dans le sujet lors de la précédente session, et des questions à traiter, les modalités de la préparation à l'épreuve ont évolué cette année avec une mise à disposition d'internet. Le sujet se présente cette année sous la forme d'une citation qu'il appartient au candidat de questionner et situer au regard de situations concrètes d'exercice de la profession et de textes institutionnels.

L'accès à internet devait permettre au candidat de remettre l'extrait cité dans son contexte et de le confronter à d'autres textes institutionnels en lien avec le thème retenu dans la citation. Trop peu de candidats se sont saisis de cet outil dans ce sens. Dans une grande majorité des cas la citation n'a pas été replacée, durant la présentation du candidat, dans son contexte et encore moins confrontée à d'autres textes.

Articulation « Agir » et Leçon.

Le candidat est invité explicitement dans le sujet à mettre en lien les points abordés dans cette situation avec leur sujet de leçon.

Il est nécessaire de mettre en garde les futurs candidats de ne pas privilégier l'articulation de cette question « Agir en fonctionnaire de manière éthique et responsable » à leur proposition de leçon si elle doit l'être au détriment d'un traitement approfondi de la citation proposée.

Traitement de la question

Les citations ont été lues dans le temps de préparation et durant la prestation. Cependant la lecture en a été majoritairement superficielle. De nombreux candidats se contentent de se saisir d'un terme clé pour évoquer extrêmement souvent un vécu d'élève ou d'enseignant et pour l'articuler à leur proposition de leçon sans considérer l'ensemble du sens de la citation. Trop rarement le jury aura fait le constat de la prise en compte de la dimension institutionnelle et politique de l'extrait fourni.

Le jury attend que le document soit restitué dans son contexte avant d'en faire une analyse spécifique.

Trop souvent, les candidats se dispersent, dérivent d'une idée générale à une autre, ne procèdent à aucune hiérarchie.

Le jury s'étonne que nombre de candidats oublie de définir les termes essentiels, d'utiliser le vocabulaire précis et spécifique de la profession et se satisfait d'approximations.

Nombreux sont les candidats qui manquent d'organisation, de méthode dans la présentation : un plan par exemple, qui permettrait de suivre le propos et démontrerait la capacité du futur enseignant à guider efficacement son auditoire avec clarté.

Il est entendu que la présentation soit également nourrie par l'expérience personnelle, par les connaissances spécifiques à son parcours professionnel, à l'intérêt porté aux questions de notre société et au rôle joué par l'institution dans les questions sociales actuelles.

La question fait débat ?

Si la dimension polémique a été relevée par quelques candidats, ils déclarent dans une grande majorité ne pas traiter les éventuels paradoxes et contradictions inclus. Ces sujets polémiques font partie de la complexité de la mission d'un enseignant au sein du système éducatif et au service de la société, de la difficulté à encadrer cette mission par des textes dans l'intérêt de tous. Bien que la plupart des candidats témoignaient de conviction, éluder cette polémique reviendrait à vouloir éluder cette complexité pourtant réelle dans l'exercice de la fonction.

Le jury incitera lors des prochaines sessions à saisir les multiples dimensions des sujets proposés, à leur implication dans les différentes sphères d'intervention de l'enseignant (classe, établissement, institution). Il sera important de savoir le situer ou le confronter à d'autres textes notamment institutionnels. Enfin les futurs candidats sont invités à s'engager dans la complexité des thématiques convoquées jusque dans leur dimension polémique.

Au cours de l'entretien, le candidat est invité à faire évoluer sa réflexion au travers de l'échange pour enrichir encore son propos.

Le jury regrette que les candidats, trop souvent, réduisent les documents au lieu de leur donner de l'ampleur.

Il est attendu que le candidat adopte une position appropriée et juste, de la hauteur de vue, une position personnelle du fonctionnaire pertinente et engagée. Cela n'exclut pas le pragmatisme, le bon sens.

Futur ?

Les arts appliqués sont historiquement liés au progrès avec tout ce que l'idée charrie de contradictions : progrès technique ne signifiant pas progrès social, progrès économique ne signifiant pas non plus progrès politique. Pourtant la question du futur et de sa construction demeure un levier fort pour mobiliser la créativité des élèves. Nouvelles techniques, nouveaux usages, nouveaux comportements, nouveaux codes, nouveaux scénarios, nouveaux matériaux reviennent (trop ?) régulièrement dans les séquences proposées par les candidats et donnent lieu suivant les cas aux pires poncifs comme aux meilleurs débats. Entre les deux, les démarches se cantonnent à une mise en activité tiède des élèves sans réel but (faire manipuler n'est pas un but, c'est un moyen pour), confondant l'impératif d'exploration(s) décrit(es) dans les référentiels avec la construction rigoureuse d'une stratégie de prospection ciblant soit dans les moyens, soit dans les fins, l'acquisition de compétences modélisables, la mise en évidence de stratégies, la possibilité concrète d'évaluation d'une démarche entreprise tant par l'élève lui-même que par l'enseignant, qui n'est pas qu'un simple distributeur de matériaux à plastiquer.

En regard des analyses proposées, l'utopie positiviste en tant que grille de lecture unique des productions les plus contemporaines est-elle bien la plus opérante pour générer de la problématique et du projet en design et en arts appliqués aujourd'hui ? La foi dans un avenir meilleur est-elle encore crédible au début du XXI^e siècle et assez forte pour stimuler les consciences des futurs créatifs ? Ne

faudrait-il pas plutôt se confronter aux problèmes du présent et aux moyens de les traiter tout de suite plutôt que se projeter au-delà d'eux en avouant implicitement l'impuissance de l'enseignant à s'y confronter lui-même ?

Sans préjuger de la pertinence du concept de More aujourd'hui, il convient de noter que l'évitement n'est peut-être pas la seule stratégie créative dans un contexte de crise et que les modèles qui ont fondés le XX^e siècle appellent aussi un jugement critique avant d'être transférés. Connaître l'histoire de notre discipline, ses hauts faits comme ses dérives ne doit en aucun cas inciter à reproduire ni ce qui a fonctionné ni ce qui a échoué.

Si penser le futur a encore du sens et peut relever d'une des ambitions des arts appliqués aujourd'hui, c'est au sens d'une solide approche des mécanismes à l'œuvre dans le présent, mécanismes sociaux, économiques, politiques, culturels. Anticiper le futur n'est pas l'inventer et doit reposer sur des faits : regarder en avant peut aussi se faire en regardant de côté : trop peu (pas) de candidats convoquent les cultures étrangères, n'ancrent leur séquence dans un environnement quotidien non-européen ou en confrontation avec un ailleurs dont ils auraient pu/dû faire l'expérience. Demander d'inventer un objet du futur n'est-ce pas un peu facile et réducteur lorsqu'on ne connaît pas encore tous les objets qui existent aujourd'hui ? N'est-ce pas illusoire de vouloir fonder demain tant que l'ignorance du quotidien conditionne les réponses dans un vaste peut-être ?

Pour conclure, poser le futur comme contexte du projet doit aussi, voire en priorité inciter l'enseignant à l'avenir de sa propre mission et l'évolution des moyens de l'exercer. En ce sens, il n'est peut-être pas étonnant que la meilleure prestation (20/20) ait eu la modestie et la pertinence de ne pas s'aventurer (trop) loin du sujet choisi, mais au contraire de pleinement s'y situer, le discuter, le travailler tout au long de la séquence pour y revenir et véritablement s'y confronter en permanence. Liant dans un même mouvement la prise en charge de la question « Agir » et la situation de projet, nourrissant l'ensemble de son dispositif d'une culture à la fois précise et circonstanciée, déployant pleinement la rigueur critique comme la poésie induite dans son sujet, le candidat a brillé par sa précision et séduit par sa connaissance et son engagement dans l'art d'enseigner, sans chercher à fuir notre réalité. Bien au contraire.

Leçon

Les notes vont de 2,5 à 20 sur 20. 8 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
effectifs	6	9	8	3	3	29*	8,24

Moyenne des admis : 9,80

Les résultats de cette épreuve montrent une moyenne supérieure de plus d'un point à celle constatée à la session précédente. Ce résultat encourageant démontre une meilleure compréhension des attendus de cette épreuve pour laquelle nous avons mis à disposition pour la première année un accès à internet.

Tout comme pour l'oral de projet, un candidat a obtenu 20 à cette épreuve. Cette performance est suffisamment remarquable pour que nous la communiquions.

*un abandon

Résultats des candidats ayant choisi le sujet « A » :

Les notes vont de 2,5 à 15 sur 15

note / 15	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 7$	$7 \leq n < 10$	$10 \leq n < 13$	$13 \leq n < 15$	Total	Moyenne
Effectifs	5	4	5	0	2	16	6,28/ 15

Résultats des candidats ayant choisi le sujet « B » :

Les notes vont de 2 à 14 sur 15

note / 15	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 7$	$7 \leq n < 10$	$10 \leq n < 13$	$13 \leq n < 15$	total	Moyenne
Effectifs	3	7	1	1	1	13	5,80/15

Résultats des candidats à la question « Agir en fonctionnaire de l'État de façon éthique et responsable » :

Les notes vont de 0,5 à 5 sur 5

note / 5	$0 \leq n < 1$	$1 \leq n < 2$	$2 \leq n < 3$	$3 \leq n < 4$	$4 \leq n < 5$	Total	Moyenne
Effectifs	7	8	5	1	8	29*	2,17/5

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION AVEC LE JURY

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'[arrêté du 28 décembre 2009](#))

*Entretien à partir de documents proposés par le jury et portant, au choix du candidat formulé lors de son inscription, sur l'un des domaines suivants : arts plastiques ; image et communication ; nouvelles technologies et création, architecture et paysage ; théâtre et scénographie.
(durée : trente minutes maximum ; coefficient 1)*

Membres du jury

**Cyril AFSA, Patrick BELAUBRE, Florence BOTTOLLIER-EID, Anne- Marie BRUEL,
Vladimir DORAY, Jean-Louis FRECHIN, Anne- Valérie GASC, Raphaël LEFEUVRE,
Sinzia RAVINI, Stephen TAYLOR,**

Rapport coordonné par Emmanuel GAILLE grâce aux contributions de tous les membres.

L'épreuve consiste en un entretien sans préparation à partir de documents proposés par le jury, portant sur l'un des domaines choisis par le candidat lors de son inscription au concours :

- Arts Plastiques ;
- Image et Communication ;
- Nouvelles Technologies et Création ;
- Architecture et Paysage ;
- Théâtre et Scénographie.

LE DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE ORALE

Le candidat tire une enveloppe parmi les deux proposées par le jury. Cette enveloppe contient généralement deux ou trois documents à analyser et relier ; le nombre et la nature des documents ne sont cependant pas fixés par les textes officiels et peuvent varier suivant les sessions. L'entretien se décompose en deux phases : quinze minutes d'exposé où le candidat gère son oral de manière autonome, suivies de quinze minutes d'échange avec le jury au cours desquelles celui-ci pourra poser des questions, amener le candidat à préciser son discours, élargir ou nourrir le propos.

Le candidat se trouve dans la dimension spécifique de l'oral qu'il lui appartient de maîtriser et de construire pour témoigner de la richesse de sa réflexion, de la maîtrise du domaine choisi, de la qualité des problématisations soulevées et des références apportées. Dans la deuxième partie de l'entretien, le jury pose des questions et échange avec le candidat, afin d'évaluer notamment ses qualités d'écoute et de compréhension, sa réactivité vis-à-vis des questions posées, ses capacités à élargir et enrichir le propos.

Nous rappelons que l'épreuve « Entretien sans préparation » nécessite un vrai travail de ressources de la part du candidat, d'avoir pris connaissance des enjeux liés aux disciplines et domaines choisis, d'être au fait de l'actualité. Le candidat devra situer son propos, montrer qu'il sait replacer son discours dans le contexte actuel, utiliser ces ressources dans le cadre prévu et les attendus de l'épreuve.

Investir un domaine spécifique

Le candidat a l'opportunité de travailler sur son terrain de prédilection, terrain connu, lieu d'explorations professionnelles et/ou pédagogiques antérieures. En tout cas, il doit connaître les œuvres clés, les auteurs, les courants et les enjeux théoriques dominants, les fondements et l'histoire du domaine jusque dans ses développements contemporains. Évoluer dans un domaine spécifique implique une technicité, une aisance avec le vocabulaire d'usage, une connaissance réelle du domaine choisi. Il apparaît totalement inopportun de choisir un domaine par défaut, au risque de tomber dans des digressions approximatives, qui n'ont pas leur place ici.

L'exposé du candidat doit mettre en évidence les questions soulevées par le rapprochement des documents, et plus largement, il devra témoigner de sa sensibilité aux débats généraux qui animent les champs dégagés. Nous attendons que le candidat soit concerné et engagé en tant que personne, en tant que plasticien, en tant que spécialiste et concepteur d'images, en tant qu'habitant et usager de l'espace architectural. Le candidat se doit de défendre des points de vue sur les champs convoqués : justifier, animer, argumenter, moduler en fonction de l'échange et des remarques formulés en deuxième partie d'entretien. Le candidat est invité à faire partager avec force sa réflexion et son engagement.

Pour finir, nous rappelons que le jury n'attend ni la récitation d'une leçon apprise par cœur, plaquée coûte que coûte sur n'importe quel document, ni l'énonciation de concepts creux et interchangeable empêchant toute construction d'un discours singulier, d'une pensée authentique basée sur les œuvres, les textes et l'actualité.

Regarder – Analyser

En préalable à l'analyse, il appartient au candidat de s'interroger sur la nature même des documents. Tous les éléments écrits en annexe (titre, légendes, dates, matériaux, etc) sont des éléments indispensables de l'enquête. Ils doivent être lus attentivement.

Il importe de questionner la nature matérielle des documents, les processus de construction et de fabrication des œuvres proposées, les contextes d'édition et de diffusion, les usages, etc. Par exemple, une photographie peut être une image documentaire, la mémoire d'un événement ou d'une performance, un objet éditorial, une œuvre en-soi ; il s'agit pour le candidat d'identifier précisément le ou les registres auxquels appartient cette œuvre.

La plupart des documents proposés ne sont d'ailleurs pas au format des œuvres elles-mêmes. Ils doivent être avant tout considérés comme des témoignages ou des cadrages de pièces originales, dont les dimensions dépassent le cadre de l'entretien. Le candidat doit comprendre et évoquer la spatialité et la temporalité première de l'œuvre qui en sont les fondements. Notons que la taille d'une représentation est toujours déterminante et induit un mode particulier d'appréhension. La place du spectateur dans le dispositif visuel, architectural et scénique et les conditions initiales de réception de l'œuvre doivent être questionnées par le candidat. De même, une reproduction d'affiche et sa nécessaire réduction au format de l'épreuve ne devraient pas abuser le candidat.

Outre la nécessaire problématisation, la richesse et la qualité de ce qui est observable dans les œuvres ne doivent pas être occultées. Les éléments visuels et sensibles sont les éléments fondateurs du discours. C'est précisément ce qui distingue cette épreuve d'un pur exposé théorique. Nous avons vu observer quelques candidats trop pressés ignorer l'évidence de ce qui était donné à voir, passer outre tel ou tel élément clef de l'œuvre, presque évident, pour solliciter d'emblée des concepts qui honorent, certes, la culture du candidat, au risque de ne jamais parvenir à incarner le discours. Le développement peut finir par tourner court car le propos ne parvient jamais à s'ancre sur ce qui est visible et sur ce qui est sensible.

Une analyse plurielle et croisée

L'analyse est le plus souvent une analyse croisée et plurielle des documents. L'entretien a pour vocation de donner du sens à cette confrontation. Quand des œuvres sont mises en vis-à-vis, c'est précisément la confrontation qui fait sens et invite le candidat à formuler des problématiques ; le candidat ne doit pas se limiter à un questionnement unique. Le jury pourra juger des capacités du candidat à se déplacer d'une œuvre à l'autre, à les éclairer les unes à l'endroit des autres, à les confronter, à nourrir son discours de références le cas échéant. Le candidat doit garder à l'esprit que la nature même de l'exercice est problématique, car juxtaposer des œuvres élaborées en des temps ou des contextes différents provoque naturellement des ruptures. Analysées séparément, les intentions des auteurs peuvent se révéler en totale contradiction, mais là n'est pas le propos.

Ouvrir le champ

Jamais univoque, fermée ou dogmatique, l'analyse développée par le candidat doit se servir de tous les outils intellectuels mis à sa disposition par la fréquentation des œuvres, la connaissance de l'histoire du champ spécifique, mais aussi de l'histoire des arts et des idées, de l'histoire événementielle. Ajoutons que l'analyse des œuvres n'est pas un champ clos, et qu'elle s'enrichit toujours de l'ambition critique et interprétative développée par les sciences humaines, la philosophie, la psychanalyse.

Les œuvres n'apparaissent pas *ex-nihilo*, mais doivent être mises en relation avec l'ensemble des productions et des idées du temps, en termes de continuité, de rupture, d'opposition, etc. Même lorsque les œuvres se prétendent autoréférentielles, elles n'existent pas en dehors d'un contexte ; elles sont à divers titres symptomatiques, paradigmatiques, contestataires, manifestes, témoignages idéologiques de leurs auteurs et de leur temps.

La culture des candidats se doit d'être suffisamment ouverte pour donner sens à des œuvres singulières ou marginales. Le domaine de la création n'obéit pas à des principes balisés, unilatéraux et ethnocentriques. Il est bien souvent aiguillonné et renouvelé par la marge, dans des formes souvent surprenantes et nécessairement polémiques qui peuvent susciter débat.

ARTS PLASTIQUES

Jury : Anne-Valérie GASC, Sinziana RAVINI.

Le jury a, globalement, été déconcerté par le manque de culture artistique contemporaine des candidats. Bien qu'il ne soit pas indispensable d'avoir vu les références proposées pour réussir cette épreuve, il est tout de même surprenant de constater la méconnaissance, dès lors handicapante pour le candidat, d'acteurs incontournables de la scène artistique aujourd'hui (tel que Jochen Gerz, Bas Jan Adersou Olafur Eliasson par exemple). Notre premier conseil ira donc à la simple fréquentation des lieux d'art, notamment d'art contemporain, et consultation de ses relais médiatiques de type presse spécialisée.

À cette lacune pratique, se greffe un manque d'articulation théorique qui, si elle peut ne pas être savante, se doit tout au moins d'être inventive. Les candidats ont eu beaucoup de mal à mettre en perspective leur stricte analyse avec une considération intellectuelle plus large, qu'elle soit personnelle ou celle d'un essayiste, historien ou critique d'art. Les sujets (notamment ceux qui proposaient une citation et deux œuvres plastiques) étaient une invitation claire à articuler pratique et théorie. L'ensemble des candidats ont trop vite lu et oublié en quoi le document texte était un éclairage problématique clef dans la proposition qui leur était faite.

Nos conseils suivants souligneront l'importance de la lecture du sujet (y compris des citations - dans leur entièreté - et des descriptifs d'œuvres - indices considérables surtout quand le candidat ne connaît pas la pièce qui lui est proposée) et du saisissement de sa portée théorique.

Évidemment, sont regrettables :

- les amalgames grossiers (qui confondent artiste, designer et architecte dès lors que dans l'art « tout est technique ») ;
- les élans incontrôlés de *name dropping* (qui accumulent indistinctement des références mal maîtrisées, sans lien pertinent avec le sujet ou entre elles) ;
- les considérations poncives qui confondent et épuisent le sens de l'œuvre représentée dans la nature du document qui le représente (oui, évidemment, les images photographiques présentées d'une performance, d'une œuvre *in situ* et d'un extrait vidéo attestent bien que « cela a été »... puisque Barthes l'a dit) ;
- enfin, les approximations de vocabulaire qui, loin de permettre une problématisation, assimilent des notions contradictoires (le spectaculaire n'est pas nécessairement synonyme de coût, l'illusion en art, d'éphémérité des œuvres par exemple).

Disons qu'il s'agit ici de cerner, comprendre et interroger les enjeux de l'art contemporain dans notre société. Et que la mission est difficile dès lors que les candidats nous expliquent que l'art contemporain n'a pour vocation ni d'exprimer un point de vue théorique (« l'art conceptuel est difficile à comprendre »), ni de produire une expérience esthétique (« une œuvre immatérielle, ça n'existe pas »), ni de fédérer une opinion critique (« on fait de l'art pour soi »), et donc, encore moins, de « changer le monde ».

sujet n°1

1.1

Jochen Gerz et Hester Shalev-Gerz, Monument contre le fascisme, Hambourg, Allemagne, 1986.

Colonne en acier galvanisé avec revêtement de plomb, 1200 x 100 x 100 cm, poids env. 7 t., Puits souterrain avec fenêtre de visualisation, profondeur 14 m, semelle de béton, 2 stylets en acier pour la signature de la surface, 1 panneau de présentation.

1.2

Anish Kapoor, Leviathan, Monumenta, Grand Palais, Paris, 2011.

PVC, 33.6 x 99.89 x 72.23 m.

1.3

Olafur Eliasson, New York City Waterfalls, New York, États Unis, juillet-octobre 2008.

4 cascades artificielles - structures en échafaudages de 30 à 40m de haut, pompes à eau.

sujet n°2

2.1

“J’ai décrit un nouveau régime de l’art, celui où l’esthétique remplace l’art, où l’expérience de l’art prend le pas sur les objets et les œuvres, où les procédures et postures remplacent les propriétés, où les transactions et relations font la substance.”

Yves Michaud, *L’art à l’état gazeux : Essai sur le triomphe de l’esthétique*, Editions Stock, Paris, France, 2003, p.169.

2.2

Laurent Grasso, Projection, 2003-2005.

Bétadigital & animation couleur, 3 min en boucle.

2.3

Bas Jan Ader, I’m too sad to tell you, 1971.

Film 16mm, 3 min 34 sec.

sujet n°3

3.1

“(…) dire d’une seule chose qu’elle serait identique à elle-même, c’est ne rien dire du tout.”

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.5303, 1921.

3.2

Robert Morris, Card File, 1962

détail n°1 : fiches “Mistakes”

détail n°2 : “Signature”

Tiroir de Kardex métallique, bois, 44 fiches, 68,6 x 26,7 cm.

3.3

Etienne Chabaud, L’Electricité, Exclusion de la tautologie #2, 2007.

Lampe en aluminium, Hauteur 100 cm env.

sujet n°4

4.1

“10 mai.

Une merveilleuse sérénité s’est répandue dans tout mon être, pareille aux douces matinées de printemps, dont je jouis avec délices. Je suis seul, et me félicite de vivre dans cette contrée, qui est faite pour les âmes telles que la mienne. Je suis si heureux, mon cher ami, si entièrement absorbé dans le sentiment d’une existence tranquille, que mon art en souffre. Je ne saurais dessiner maintenant, je ne saurais faire un trait de crayon, et je ne fus jamais un plus grand peintre.”

Johann Wolfgang Goethe, *Les Souffrances du Jeune Werther*, 1860

4.2

Mladen Stilinovic, Artist at work, 1977.

Performance.

4.3

Santiago Sierra, The Destroyed Word, 2012.

Projet Itinéraire (Les lettres du mot “Kapitalism” furent disséminées et détruites dans différents lieux)

ARCHITECTURE ET PAYSAGE

Jury : Anne-Sylvie BRUEL, Vladimir DORAY.

Les candidats entament leur commentaire assez rapidement. Nombreux sont ceux qui lisent peu ou mal les légendes. Rares sont ceux qui prennent le temps des quelques minutes qui leur sont accordées pour identifier la ou les thématiques majeures du sujet.

La forme du commentaire peut porter sur les images de façon successive puis une mise en résonance entre les documents, soit, mais plus rarement, aborder la mise en exergue immédiate d'une thématique commune argumentée ensuite avec les documents en présence. Cette deuxième formulation est souvent plus riche.

Le registre formel reste de façon trop systématique l'angle premier d'attaque du commentaire et gêne les développements à suivre sur les idées portées par les sujets.

Les candidats recherchent souvent à placer des références à d'autres concepteurs, d'autres œuvres du même auteur voire à un mouvement de pensée. Les références sont souvent les mêmes parmi les plus cités on retrouve Haussmann, Le Corbusier, Rem Koolhaas... Elles sont parfois inappropriées. Rares sont les références faites à des paysagistes ou des urbanistes. Les références à des écrits critiques, à des visites de sites ou d'exposition témoignent d'un intérêt et d'une pratique plus approfondie que la seule observation d'images. Elles sont souvent mieux utilisées.

On constate chez la plupart des candidats un manque de culture architecturale antérieure au XIX^e siècle et une faible culture urbaine. La préparation a, semble-t-il, mis en valeur des œuvres signées plus que des compositions ou des paysages complexes qui ne sont pas obligatoirement l'œuvre d'un créateur unique. L'histoire des villes est mal appréhendée alors qu'elle a toute sa place dans cette épreuve d'architecture et de paysage.

La maîtrise des notions d'espace est en général bonne et le vocabulaire assez riche pour en rendre compte.

La mise en abyme de questions d'actualité et plus particulièrement environnementales, comme l'étalement urbain, l'agriculture périurbaine, la nature en ville a été bien saisie par plusieurs candidats permettant des développements intéressants dans la seconde partie de l'entretien.

Seuls certains candidats ont su se positionner par rapport aux questions soulevées par les sujets. Ce sont en général les plus brillants, qui ont acquis une culture personnelle suffisamment riche pour s'engager dans une éventuelle controverse.

sujet n°1

1.1

Rome, 2011

Forum romain :

Basilique de Constantin et de Maxence, 4^e siècle ap. J.-C,

Église Ste Françoise romaine X^e siècle ap. JC),

et ville.

1.2

Rome, 2011

Le Panthéon (I^e siècle av. J.-C), via della Minerva

1.3

Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe

(Denkmal für die ermordeten Juden Europas),

Peter Eisenman, architecte, 2003-2004

Hannah Arendt Strasse, Berlin

sujet n°2

2.1

Exposition Porous City, 2012

676 maquettes en légo blancs

Architectes : MVRDV

© Frans Parthesius

en haut : 676 maquettes. Biennale d'architecture de Venise, Italie, 2012.

en bas : 16 maquettes. MIPIM 2013, Cannes, Côte d'Azur, France.

2.2

Duisburg Nord Landschaftspark (All.), 1991

Latz & Partner, paysagistes

Reconversion d'une friche industrielle en parc paysager,
Duisburg (Ruhr)

sujet n°3

3.1 & 3.2

Ambrogio Lorenzetti, Fresque, 1337-1340

Palazzo Pubblico, Sienne

3.1

Allegorie ed effetti del Bionio e Cattivo Governo

3.2

Effetti edbuono governo sulla campagna

3.3

MVRDV, Vertical City

Gratte-ciel de 88 étages à Jakarta, Indonésie.

Architectes : MVRDV.

Projet présenté en 2012.

sujet n°4

4.1

Parque de Flamengo, Autoroute et parc public, 1965

Roberto Burle Marx, paysagiste

Rio de Janeiro (Brésil)

4.2

Zira Island, "the Seven Peaks of Azerbaijan"

Architecte : BIG,

Projet d'aménagement d'un quartier "Zéro Énergie" sur une île à proximité de Baku.

Présenté en 2012.

4.3

Marina Baie des Anges, 1969-1983

Architecte : André Minangoy.

ensemble immobilier et port de plaisance.

Villeneuve Loubet, Cote d'azure, France

sujet n°5

5.1

Fulton Street Mall, 2011

Aménagement de l'espace public

Fulton Street, Brooklyn (New-York, USA)

5.2

Serpentine Gallery Pavilion, 2009

Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA.

Photographies : Iwan Baan

sujet n°6

6.1

Citadelle Vauban

Restructurée par Vauban entre 1674 et 1689

Belle-Ile-en-Mer, Morbillan, France.

6.2

Centre Jeanne Hachette, 1973-1975

logements, centre commercial et infrastructures.

Architectes : Jean Renaudie, en collaboration avec Rennée Gailhoustet

Ivry sur Seine, Val de Marne, France

6.3

Salk Institute, 1966

Louis Kahn, architecte
La Jolla, Californie

sujet n°8

8.1

Sun City, Arizona, 2005

Alex Maclean, photographe

8.2

Siedlung-Halen, 1961

Ensemble d'habitations et d'équipements,
Architectes : Atelier 5
Berne (Suisse)

sujet n°9

9.1

Brooklyn Grange Roof-top Farm, 2009

Ferme urbaine sur un toit.
Initiateur : Ben Flanner
Photographie : Cyrus Dowlatsahi
Brooklyn (New-York, USA)

9.2

Fuji Kindergarten, 2007

Architectes : Takaharu et Yui Tezuka.
Tachikawa, à proximité de Tokyo, Japon

sujet n°10

10.1

Rolex Learning Center, 2009

Architectes: Ryue Nishizawa and Kazuyo Sejima
Photographie : Hisao Suzuki (SANAA)
Lausanne, Suisse

10.2

The High Line, Manhattan, New York

Parc linéaire sur une ancienne voie ferrée aérienne
Concepteurs : James Corner Field
Opérations Paysagistes : Diller Scofidio et Renfro Architectes

Vue depuis la High Line (dans le document):

Robert Adams, Nebraska State Highway 2, 1978

Exposition photographique

IMAGE ET COMMUNICATION

Jury : Florence BOTTOLLIER-EID, Raphaël LEFEUVRE.

Session d'une tonalité plutôt décevante sans être ni catastrophique, ni enthousiasmante pour un niveau d'agrégation. Les 6 candidats se sont inscrits avec plus ou moins de méthode dans le format de l'exercice : observation analytique des sujets, discernement des problématiques, convocation de références... Les écueils sont dans l'ensemble ceux des années précédentes : manque d'approfondissement et d'investissement personnel dans les sujets proposés, appréhension assez lointaine des métiers visés (graphiste, typographe, illustrateur, concepteur-rédacteur...), réactivité faible aux questions du jury (toujours bienveillant), posture orale peu représentative d'une situation d'enseignement, pauvreté de la culture visuelle, et enfin, manque de projection

sur l'évolution des tendances en regard des mutations actuelles. Les plus faibles résultats relèvent soit d'un manque de préparation ou d'expérience professionnelle, soit pour les candidats en exercice, d'un manque réel de problématisation malgré une approche plus mature de la discipline. La meilleure note a été attribuée à un candidat qui a su élaborer une présentation nourrie et structurée, rebondir de manière fluide et vive aux questions du jury, et montrer au fil de l'entretien une acuité sur les éléments visuels et les hypothèses qui sous-tendent leur existence. Une préparation à cette épreuve d'entretien avec la mise en ligne des sujets semble indispensable ainsi qu'une orientation des sujets vers une communication visuelle multicanaux.

sujet n°1

1.1

Otto Neurath

page extraite de l'atlas *Gesellschaft und Wirtschaft* (Société et économie)
Leipzig, 1930

1.2

Stefan Sagmeister

Move Our Money

projet ayant pour but de susciter un débat public sur l'augmentation des dépenses militaires
États-Unis, 1998 - 1999

1.3

Agence Foote Cone & Belding Lisbonne

campagne d'affichage pour le Magazine *Grande Reportagem* (Portugal)
2005

sujet n°2

2.1

Patrick Raynaud

sculpture-giratoire, rond point de l'Europe à Villeurbanne, commande publique, Drac Rhône-Alpes
1987

2.2

Massimo Vignelli

plan diagrammatique du métro de New York
États-Unis, 1972

2.3

Pierre Di Sciullo

identité et signalétique du Centre national de la danse
Pantin, France, 2004

sujet n°3

3.1

Joël Guenoun pour l'agence Carré Noir

Marque France pour le Secrétariat d'État au tourisme
Juin 2008

3.2

Agence Euro RSCG C&O

campagne pour le grand emprunt national, annonce-presse. Service d'information du gouvernement
2010

3.3

Milton Glaser,

Logo conçu pour promotion touristique ville de New-York
1977

sujet n°4

4.1

Agence Havas

identité et campagne de communication pour les produits de la marque Monoprix
Novembre 2010

4.2

Affiche publicitaire pour la marque de produits alimentaires Forza distribuée par Prisunic
Circa 1970

4.3

Agence Wolff Olins

logotype du groupe Unilever
Londres, 2004

sujet n°5

5.1

Agence Revolution

campagne d'affichage contre l'anorexie, Agence de modèles Star Models
2013, Brésil

5.2

Agence Scher Lafarge

campagne d'affichage contre les violences conjugales, Secours Populaire
2004, Paris

sujet n°7

7.1

Harry Beck

Plan du métro de Londres pour London Transport
1933

7.2

Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP)

Logotype de 1950 et logotype actuel (créé en 1991) de la RATP

NOUVELLES TECHNOLOGIES ET CRÉATION

Jury : Cyril AFSA, Jean-Louis FRÉCHIN.

De nombreux candidats à cette épreuve connaissent le même travers : les architectures, les produits, les prototypes ou les services présentés sont décrits comme des « œuvres », mises à distance et contemplées comme un tableau, une sculpture ou une installation artistique. Les candidats commentent leur seule plasticité, leur symbolique, la qualité de leur représentation. Cependant, ils n'évoquent presque jamais leur connexion avec la vie quotidienne, leur fonctionnement, leur scénario d'usage, leur *interaction* avec les utilisateurs (ou seulement dans une expérience esthétique abstraite faite dans des expositions d'art). Que faut-il comprendre ? Les participants n'envisagent l'épreuve que d'un point de vue des arts plastiques – de plus daté – et non pas des *arts-appliqués*. Peut-être que la création technologique contemporaine ne se situe pas uniquement dans les centres d'exposition et musées, mais également dans le monde de l'entreprise, de l'ingénierie, de l'éducation ou des cultures populaires. Pour sortir de la lecture académique des sujets, peut-être faut-il garder en tête cette question : Quelles incidences (positives comme négatives) les technologiques contemporaines, les simulations, le contrôle de la matière, les équipements embarqués, les particules infiniment fines, les algorithmes évolutifs, les masses d'informations numériques, ont sur nos vies, notre travail, nos loisirs, nos amitiés, notre espace domestique, nos achats ou encore nos transports ? Quel monde se dessine et quelle place y occupent les designers d'objets, d'espaces ou d'interactions ?

sujet n°1

1.1

Société Google

Page d'accueil du moteur de recherche, 2013

1.2

Jeu Video *Sim City*, 2013 (capture d'écran).

Directeur du développement : Will Wright.

Editeur : Maxis

Distribué par Electronic Arts.

1.3

Stéphanie Posavec & Greg McInerney,

Litterary Organism, 2006

[Organisme littéraire]

Une "visualisation" de la première partie du livre *Sur La Route* de Jack Kerouac.

sujet n°3

3.1

Détail de la Chaire de la Cathédrale de Stephansdom

Vienne, 1137 - 1263.

Pierres sculptées

3.2

Tobias Klein & Ben Coud

Contoured Embodiement, 2007

Prototypage rapide d'un projet d'intervention sous le dôme de la Cathédrale Saint Paul à Londres.

3.3

Philippe Starck

Trilogie "*Nains de Jardin*", 2000

de gauche à droite : *Attila*, *Saint esprit*, *Tabouret Napoléon*

Polypropylène peint.

Éditeur : Kartell

sujet n°4

4.1

Front Design

Blow away vase, 2008.

Edition Moooi.

4.2

Bob Groothuis

Palais de la Paix, Lahaye 2010.

Photographie HDRI permettant une reconstitution 3D des espaces et de leur éclairage.

4.3

Martin Szekely

Bout de canapé "Stonewood One", 2007.

Noyer français et acier inoxydable mat.

8 exemplaires numérotés et signés.

sujet n°5

5.1

A Boy and his atom. The world smallest movie, 2013.

IBM

Film réalisé image par image à l'échelle de l'atome

VOIR DOCUMENT VIDEO FOURNI

5.2

Église

Université de Vienne, 2012

Minuscule modèle produit par impression 3D nanométrique

5.3
Ron Arad
Concrete Stereo, 1983

sujet n°6

6.1
Studio Jean Nouvel
Projet pour le Musée National du Qatar, 2010
Images de synthèse

6.2
Michael Noll
Gaussienne quadratique (Gaussian Quadratic), 1963
Résultat d'un programme composé sur un ordinateur IBM 7094 et enregistré sur microfilm
Tirage photo d'après microfilm : 25.3 x 21.8 cm
(A titre indicatif, le programme est donné sous l'oeuvre).

sujet n°7

7.1
Thomas Ruff,
jpeg ev01, 2004
Tirage numérique C-Print sur Diasec
188 x 214 cm

7.2
Timothée Rolin
Résidence clandestine.
Tentative d'épuisement d'un espace temps : 2 semaines à Rome en février 2009
Dans le cadre de son activité de web-designer, Timothée Rolin est invité à Rome en février 2009 pour co-réaliser l'enouveau site internet de la Villa Medici avec Olivier Riquet. Logé à la villa, il entreprend, parallèlement à sa mission officielle, de s'accueillir clandestinement en résidence dans le but de produire l'oeuvre dont il est question ici. VOIR DOCUMENT VIDEO FOURNI

THÉÂTRE ET SCÉNOGRAPHIE

Jury : Patrick BELAUBRE, Stephen TAYLOR.

Un seul candidat a su analyser les images présentées en témoignant de sa connaissance de leur contexte dramaturgique. Il ne s'agit pas pour les candidats de connaître les œuvres représentées ou les artistes (même si les sujets sont tirés de sources récentes ou avec des références connues). Mais choisir l'option scénographie et théâtre suppose des capacités d'analyse d'une image sachant qu'elle fait partie d'un tout culturel, et que le travail d'un scénographe, et de son équipe est un travail de plasticien, associé à un travail de mise en scène, d'interprétation d'un texte et d'échange avec le public autour de cette base textuelle. L'incapacité de certains candidats à situer un contexte dramaturgique et historique nuit forcément à sa capacité d'analyse des images. L'analyse du sujet à partir du détail de chaque image reste l'essentiel de ce qui est demandé au candidat: Ceux-ci cette année n'ont pas proposé de lecture très poussée des propositions scénographiques représentées. Nous avons relevé chez trois des candidats des difficultés à formuler un discours autour de ce qu'ils voyaient. Une certaine connaissance des métiers de la scène, et une culture générale traitant des arts de la scène ne peut pas nuire à cette lecture, et peut même la nourrir. D'importantes lacunes culturelles sont un réel handicap. Mais le contraire est aussi à éviter: un candidat qui cherche coûte que coûte à citer des références et des lieux communs liés à l'histoire de la discipline est hors sujet, à moins d'éclairer les images par ces références.

Sujet n°1

1.1 à 1.3
Anton Tchekhov, Les Trois Soeurs
Mise en scène : Alain Françon, 2010
Traduction : André Markowicz et Françoise Morvan

Salle Richelieu

Dramaturgie et assistantat à la mise en scène : Adèle CHANIOLEAU
Scénographie : Jacques GABEL
Costumes : Patrice CAUCHETIER
Lumières : Joël HOURBEIGT
Son : Daniel DESHAYS
Musique originale : Marie-Jeanne SÉRÉRO
Conception maquillages et coiffures : Dominique COLLADANT
Conseillère en danse : Roxana BARBACARU

Les décors et les costumes ont été réalisés dans les ateliers de la Comédie-Française.

- Michel ROBIN Feraponte, gardien du Conseil du zemstvo
- Éric RUF Vassili Vassilievitch Saliony, major
- Bruno RAFFAELLI Ivan Romanovitch Tcheboutykyne, médecin militaire
- Florence VIALA Olga, soeur de Prozorov
- Coraly ZAHONERO Natalia Ivanovna, la fiancée, puis l'épouse de Prozorov
- Laurent STOCKER Nikolaï Lvovitch Touzenbach, baron, lieutenant
- Guillaume GALLIENNE Andreï Sergueïvitch Prozorov
- Michel VUILLERMOZ Alexandre Ignatievitch Verchinine, lieutenant colonel, commandant de batterie
- Elsa LEPOIVRE Macha, soeur de Prozorov
- Stéphane VARUPENNE Vladimir Karlovitch Rode, sous-lieutenant
- Adrien GAMBAGONTARD Alexeï Petrovitch Fedotik, sous-lieutenant
- Gilles DAVID Fiodor Ilitch Koulyguine, professeur au lycée, mari de Macha
- Georgia SCALLIET Irina, sœur de Prozorov
- Hélène SURGÈRE Anfissa, la vieille nourrice
- Élodie Huber, la Bonne,
- Pascale Moe-Bruderer, la Nounou,
- Sébastien Coulombel, Soldat et Musicien
- Floriane Bonanni, violoniste.

1.1

Michel Vuillermoz, Florence Viala, Elsa Lepoivre, Gilles David, Éric Ruf, Coraly Zahonero, Georgia Scalliet, Laurent Stocker, Guillaume Gallienne, Bruno Raffaelli et Stéphane Varupenne.

1.2

Stéphane Varupenne, Bruno Raffaelli, Eric Ruf, Georgia Scalliet, Adrien Gamba-Gontard.

1.3

Florence Viala, Hélène Surgère, Georgia Scalliet

-

Photographies : Christophe Raynaud de Lage

1.4 & 1.5

Anton Tchekhov, Les Trois Soeurs

Mise en scène : Lev Dodine, 2011

Scénographie et costumes : Alexander Borovsky
Collaboration artistique : Valery Galendeev
Lumières : Damir Ismagilov

Production : Maly Drama Theatre, Théâtre de l'Europe, Saint-Pétersbourg, 2011
Sponsor principal du Maly Drama Théâtre : KINEF
Reprise à la MC93 Bobigny en 2012

Avec la troupe permanente du Maly Drama Theatre

Alexander Bikovsky, Ekaterina Kleopina, Irina Tytchinina, Elena Kalinina, Elizaveta Boyarskaya, Ekaterina Tarasova (en alternance), Sergey Vlassov, Piotr Semak, Sergey Kourychev, Igor Tchernevich, Alexander Zavalov, Danila Scevchenko, Stanislav Nikolsky, Sergey Kozyrev, Natalya Akimova, Elena Solomonova, Polina Prohodko, Anatoly Kolibyanov

Sujet n°2

2.1 & 2.2

Christoph W. Gluck : Orphée et Eurydice

Mise en scène : Dominique Pitoiset, 2010

Théâtre National de Bordeaux-Aquitaine
(Création MC93 Bobigny)

Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris (Saison 2010-2011)

Nouvelle production.

Opéra en trois actes (1774)

Musique de Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Livret de Pierre-Louis Moline (1787)

D'après Raniero Da Calzabigi

Version française revue par Hector Berlioz

Direction musicale : Geoffroy Jourdain

Mise en scène : Dominique Pitoiset

Scénographie : Dominique Pitoiset

Costumes : Axel Aust, assisté de Camille Pénager

Lumières : Christophe Pitoiset

Création maquillage : Cécile Kretschmar

Réalisation vidéo : Franck Guillemain

Responsable des études musicales : Ugo Mahieux

Avec les solistes de l'Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris

- Marianne Crebassa : Orphée
- Alisa Kolosova : Orphée
- Agata Schmidt : Orphée
- Chenxing Yuan : Eurydice
- Ilona Krzywicka : Eurydice
- Elisa Cenni : Amour
- Olivia Doray : Amour

Avec :

Le chœur de l'Opéra National de Bordeaux et l'Ensemble vocal de l'Orchestre du Conservatoire de Bordeaux Jacques-Thibaud

-

Photographies : Cosimo Mirco Magliocca

2.3

Christoph W. Gluck : Orphée et Eurydice

Mise en scène : Pina Bausch, 1975

Au Palais Garnier, 2005

Création Tanztheater de Wuppertal, 1975

Opéra dansé de Pina Bausch

Musique : Christoph Willibald Gluck

Chorégraphie et mise en scène : Pina Bausch

Décors et costumes : Rolf Borzik

Décors réalisés par : Peter Pabst

Costumes réalisés par : Marion Cito

Lumières : Johan Delaere

Direction musicale : Thomas Hengelbrock, David Jones

Balthasar-Neumann Ensemble & Chor

L'Amour, Orphée : Yann Bridard
La Mort, Eurydice : Marie-Agnès Gillot

-

Photographies : Christian Leiber

Sujet n°3

3.1 à 3.3

Le Mariage

Comédie en deux actes de Nikolaï Gogol

Mise en scène de Lilo Baur, 2010

Traduction d'André Markowicz

Théâtre du vieux colombier.

durée : 1h40

Décor : James HUMPHREY

Costumes : Agnès FALQUE

Lumières : Christian DUBET

Création sonore : Mich OCHOWIAK

Assistante à la mise en scène : Clara BAUER

Assistante aux costumes : Luce NOYER

Réalisation des décors : les ateliers Jipanco.

Avec :

- Yves GASC Stéphane, domestique de Kapilotadov et Pépev, marchand
- Catherine SAUVAL Arina Pantéleïmonovna, tante d'Agafia
- Jean-Baptiste MALARTRE Mamimine, officier d'infanterie à la retraite
- Alain LENGLET Chikine, marin à la retraite
- Clotilde DE BAYSER Fiokla Ivanovna, la marieuse
- Laurent NATRELLA Plikaplov, ami de Kapilotadov
- Julie SICARD Agafia Agafonovna, fille de marchand, la fiancée
- Nicolas LORMEAU Omelette, huissier
- Nâzim BOUDJENAH Kapilotadov, fonctionnaire, conseiller surnuméraire
- Géraldine ROGUEZ Douniachka, la bonne d'Agafia

3.1

De gauche à droite : Jean-Baptiste Malartre, Laurent Natrella, Alain Lenglet, Nâzim Boudjenah, Nicolas Lormeau, Yves Gasc, Géraldine Roguez, Julie Sicard, Catherine Sauval, Clotilde de Bayser.

3.2

De gauche à droite : Catherine Sauval, Yves Gasc, Laurent Natrella, Nâzim Boudjenah, Jean-Baptiste Malartre, Alain Lenglet, Nicolas Lormeau, Julie Sicard, Géraldine Roguez, Clotilde de Bayser.

3.3

De gauche à droite : Géraldine Roguez, Julie Sicard, Catherine Sauval, Clotilde de Bayser.

-

photographies : Cosimo Mirco Magliocca

3.4 à 3.6

La Tête des autres

de Marcel Aymé

Mise en scène de Lilo Baur, 2013

Théâtre du vieux Colombier

durée : 1h50

Scénographie : Oria PUPPO

Costumes : Agnès FALQUE
Lumières : Gwendal MALARD
Création sonore : Mich OCHOWIAK
Maquillages et coiffures : Catherine BLOQUÈRE
Assistante à la mise en scène : Katia FLOUEST
Réalisation des décors : les ateliers Jipanco.

Avec :

- Véronique VELLA, Juliette Maillard
- Alain LENGLET, le Procureur Bertolier
- Florence VIALA, Roberte Bertolier
- Serge BAGDASSARIAN, Alessandrovici
- Nicolas LORMEAU, le Procureur Maillard
- Clément HERVIEU-LÉGER, Lambourde
- Félicien JUTTNER, Gorin et Louis Andrieu
- Laurent LAFITTE, Valorin
- Laure-Lucile SIMON, Renée Andrieu et Luisa
- Mich OCHOWIAK, Dujardin

3.4

De gauche à droite : Alain Lenglet, Nicolas Lormeau, Véronique Vella.

3.5

Véronique Vella, Laurent Lafitte.

3.6

Laure-Lucile Simon, serge Bagdassarian, Félicien Juttner.

-

photographies : Christophe Raynaud de Lage

3.7

La Resurrezione

Oratorio en deux parties, HWV 47

Mise en scène de Lilo Baur, 2012

Spectacle monté à l'Amphithéâtre-Bastille de l'Opéra National de Paris

Reprise au Théâtre de Poissy

Musique de Georg Friedrich Haendel

Livret de Carlo Sigismondo Capece

Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris

Direction musicale les 30 avril, 2 et 4 mai : Paul Agnew

Direction musicale le 6 mai : Mathieu Romano

Assistant à la direction musicale : Mathieu Romano

Scénographie : Oria Puppo

Costumes : Agnès Falque, Assistée d'Agathe Gudefin

Lumières : Philippe Vialatte

Collaboratrice artistique à la mise en scène : Katia Flouest

Pianistes-chefs de chant : Françoise Ferrand, Alissa Zoubritski, Philip Richardson

Avec les étudiants du Département de Musique Ancienne du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Avec :

- Maria Virginia Savastano, Angelo
- Damien Pass, Lucifero
- Andreea Soare, Maddalena
- Cyrille Dubois (30 avril, 4 mai), San Giovanni
- João Pedro Cabral (2, 6 mai), San Giovanni

- Cornelia Oncioiu, Cleofe

3.8

Le Sixième Continent

de Daniel Pennac

Mise en scène de Lilo Baur, 2012

Au théâtre des Bouffes du Nord, Paris

Compositeur : OCHOWIAK Mich

Decor : PUPPO Oria

Lumière : VIALATTE Philippe

Costumes : FALQUE Agnes

Avec :

- Ludovic CHAZAUD
- Claudia De SERPA SOAREZ
- Mich OCHOWIAK
- Helene PATAROT
- Kostas PHILIPPOGLOU
- William PUREFOY
- Ximo SOLANO

-

photographie : Pascal Victor

sujet n°4

4.1 à 4.6

Antigone

Pièce en un acte de Jean Anouilh

mise en scène de Marc Paquien, 2012

Théâtre du vieux colombier

Collaboration artistique : Diane Scott

Décor : Gérard Didier

Costumes : Claire Risterucci

Lumières : Dominique Bruguère

Son : Xavier Jacquot

Maquillages : Cécile Kretschmar

Assistante à la mise en scène : Lydie Selebran

Production : Comédie-Française,

Présenté au théâtre du vieux colombier automne 2012

Avec :

- Véronique Vella, la Nourrice
- Bruno Raffaelli, Créon
- Françoise Gillard, Antigone
- Clotilde de Bayser, le Chœur
- Benjamin Jungers, le Messager
- Stéphane Varupenne, le Garde
- Nâzîm Boudjenah, Hémon
- Marion Malenfant, Ismène

et les élèves-comédiens de la Comédie-Française :

- Laurent Coge, un garde
- Carine Goron, le Page
- Maxime Taffanel, un garde

4.1
Benjamin Jungers, Françoise Gillard, Carine Goron, Bruno Raffaelli, Clotilde de Bayser, Véronique Vella, Laurent Cogez, Marion Malenfant, Nâzim Boudjenah, Stéphane Varupenne, Maxime Taffanel.

4.2
Créon et ses gardes, Bruno Raffaelli, Stéphane Varupenne et Carine Goron

4.3
antigone et la nounou, Françoise Gillard et Veronique Vella

4.4
Antigone et Créon, Françoise Gillard et Bruno Raffaelli

4.5
Carine Goron, Véronique Vella, Bruno Raffaelli, Marion Malenfant, Clotilde de Bayser, Laurent Cogez, Stéphane Varupenne, Nâzim Boudjenah, Françoise Gillard, Benjamin Jungers

4.6
Créon hémon et le Choeur, Bruno Raffaelli, Nâzim Boudjenah et Clotilde de Bayser

-
photographies : Cosimo Mirco Magliocca

Entretien sans préparation avec le jury

Les notes vont de 3 à 20 sur 20. 8 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs T	0	8	9	9	3	29*	10,72

Moyenne des admis : 11,33

Les prestations cette année à cette épreuve montrent des défaillances incontestables. Manque de préparation et surtout une difficulté pour les candidats à se saisir avec pertinence et honnêteté du domaine qu'ils ont choisi. La performance est difficile, mais elle est aussi exemplaire pour démontrer la mobilité d'esprit des candidats. Il ne s'agit pas de tout savoir, mais de regarder avec attention, puis de réfléchir et enfin de démontrer une réelle agilité d'esprit. L'exercice est rude, mais particulièrement enrichissant lorsque l'on sait entendre les questions et y répondre.

* un abandon

ANNEXES

<http://designetartsappliques.fr/category/primaire/enseignants/concours/enseignants-agr%C3%A9gation-arts-option-arts-appliqu%C3%A9s>

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

THÈME INDUSTRIE, UNIFORMISATION et SINGULARITÉ jusqu'en 2014

- Adorno T., *Minimia moralia*, Payot, Paris, 2003
- Arendt, H., « Le travail », in *La condition de l'homme moderne*, Pocket, Paris, 1994.
- Assouly O., *Le capitalisme esthétique*. Essai sur l'industrialisation du goût, Cerf, 2008.
- Baudrillard J., *Le système des objets*, éditions Gallimard, 1968.
- Benjamin, W., *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais, III*, Folio, Paris, 2000.
- Bertrand G., *Histoire des techniques*, ed. La Pléiade.
- Boltanski, C. & Chiapello, E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1998.
- Cochoy, F., *Histoire du marketing. Discipliner l'économie du marché*, La découverte, Paris, 1999.
- Colin C. *Question(s) Design*, Flammarion, 2010.
- Dagognet F., *Eloge de l'objet*, édition Vrin 1989.
- Deforge, Y., *L'œuvre et le produit*, Champ Vallon, 1993.
- Hoggart, R., *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Minuit, Paris, 1970.
- Huyghe, P.D., *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*, Circé, 1999
- Huizinga, J., *Incertitudes, essai de diagnostic du mal dont souffre notre temps [1934-36?]*, Paris, Librairie de Médicis, 1939.
- *La critique en design, contribution à une anthologie*, Textes rassemblés par Françoise Jollant-Kneebone, critiques d'art, 2003.
- Migayrou F., Mennan Zeynep (sous la direction de), *Architectures non standard*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, 10 décembre 2003-1er mars 2004, Paris, Éditions du Centre pompidou, 2003.
- Oroza E., *RIKIMBILI. Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.
- Lazarrato, M., *Puissances de l'invention. La psychologie sociale de Tarde contre l'économie politique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2002.
- Simmel, G., « Essai sur la sociologie des sens »(1912), in *Sociologie et épistémologie*, PUF, Paris,
- Simmel, G., *Secret et sociétés secrètes*, Circé, Paris, 2000.
- Simondon, G., *L'individualisation psychique*, Jérôme Million, Paris, 2005.
- Simondon, G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier 1958.
- Stasser, S., *Satisfaction guaranteed, The Making of the American Mass Market*, Pantheon Books, New York, 1989.
- Tarde, G., *Les lois de l'imitation*, Kimé, Paris, 1993
- Tedlow, S., *L'audace et le marché. L'invention du marketing aux Etats-Unis*, Paris, Odile Jacob, Paris, 1997.

NOUVEAU PROGRAMME 2014

THÈME DÉCOR ET ORNEMENT

- Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.
- Jacques Dewitte, *La Manifestation de soi*, la Découverte, 2010 .
- Owen Jones, Jean-Paul Midant, *Grammaire de l'ornement*, Parangon, 2011.
- Adolf Loos, *Ornement et crime*, Paris, Payot et Rivages, 2003.
- Karl Philipp Moritz, *Sur l'Ornement*, Paris, éditions rue d'Ulm / Musée du Quai Branly, 2008.
- Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993.
- Didier Laroque, Baldine Saint Girons, *Paysage et ornement*, Rieux-en-Val, Verdier, 2005.
- Stéphane Laurent, *Figures de l'ornement*, Paris, Massin, 2005.
- Raymond Loewy, *La Laideur se vend mal*, Paris, Gallimard, 1990.
- William Morris, *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, éd. de Minuit, 1992.
- Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1996.