



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION EXTERNE

Section : ARTS

Option : ARTS APPLIQUES

Session 2019

Rapport de jury présenté par : Mme Brigitte FLAMAND, inspectrice générale de l'éducation nationale

Présidente du jury

SOMMAIRE

	Pages
Nature des épreuves du concours & programmes des concours 2019	3
Résultats de la session 2019 du concours	4
Présentation générale	5 à 8
A. Épreuves d'admissibilité 2019	9
Épreuve écrite d'esthétique :	10 à 13
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques :	14 à 16
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée :	
Définition de l'épreuve & rapport du jury	16 à 19
B. Épreuves d'admission 2019	20
Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués :	21 à 25
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Leçon :	26 à 28
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Entretien sans préparation avec le jury :	29 à 48
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Annexes :	49 à 53
Bibliographie, session 2020	

ÉPREUVES DE L'AGRÉGATION EXTERNE

(Annexe de l'[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 A. Recherche et série d'esquisses B. Développement du projet C. Présentation et justification du travail et des choix ; discussion avec le jury	6 h 2 journées de 8 h 30 min.	6
2. Leçon : . préparation . leçon . entretien avec le jury	4 h 30 min. maximum 45 min. maximum	3
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.devenirenseignant.gouv.fr/cid98675/sujets-des-epreuves-ecrites-et-conseils-des-jurys-des-concours-de-recrutement-de-professeurs-des-ecoles.html>

**** Programmes des 2 épreuves pour la session 2019**

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/pid33987/enseigner-dans-les-classes-preparatoires-agregation.html>

Épreuve écrite d'esthétique : Le langage

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

Programme 1. : La ruine

Programme 2. : Montrer, exposer, collectionner

À titre d'information, session 2020

Programmes pour la session 2020 <http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid100820/les-programmes-des-concours-enseignants-second-degre-session-2019.html>

Épreuve écrite d'esthétique : Le langage

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

Programme 1. : Montrer, exposer, collectionner

Programme 2. : Les arts africains de 1960 à nos jours

RÉSULTATS DE LA SESSION 2019 DU CONCOURS

Nombre de postes offerts au concours externe de l'agrégation : **14**

Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation : **228**

Admissibilité :

Nombre de candidats présents au concours de l'agrégation externe : **98**

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

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats présents est de **6,53**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de **10,22**

Le premier admissible obtient une moyenne générale de **13,80 sur 20**.

Le dernier admissible obtient une moyenne générale de **8,10 sur 20**.

Admission :

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

Nombre de candidats admis au concours de l'agrégation externe : **14**

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de **5,73 à 14,40**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés* est de **9,39**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de **11,03**

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur 20 de **09**

** Trois candidats éliminés aux épreuves d'admission*

(deux admissibles et lauréats de l'agrégation interne et un candidat pour raison de santé)

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

La session 2019 est présentée dans ce rapport au travers des données statistiques, sujets et rapports individuels des épreuves d'admissibilité et d'admission. Le concours externe de l'agrégation permet de recruter au plus haut niveau des enseignants qui interviendront au sein de la voie technologique du baccalauréat sciences & technologies du design et des arts appliqués (STD2A), jusqu'au Diplôme supérieurs d'arts appliqués (DSAA) spécialité Design.

Depuis la rentrée 2018, la création du Diplôme National Métiers d'art & design¹ modifie l'architecture de la filière design & métiers d'art avec l'abrogation à échéance de 2021 des BTS design et progressivement des DMA. Ce nouveau diplôme valant grade licence redéfinit les enjeux pédagogiques des cursus design et métiers d'art et engage depuis plusieurs mois la rénovation de l'agrégation avec une section spécifique design & métiers d'art.

Nos domaines de spécialités sont multiples et par ailleurs soumis à des transformations technologiques permanentes. Ces contextes induisent de nouveaux usages et implications sociétales de plus en plus polymorphes. Ainsi les évolutions de ces différents secteurs de la création et de la conception sont constamment à réinterroger, et les questionnements épistémologiques qu'ils suscitent sont en profonde mutation.

Les clivages traditionnels entre design et métiers d'art s'amenuisent pour laisser place à des dispositifs de collaboration qui s'enrichissent l'un et l'autre, ainsi les métiers d'art deviennent de plus en plus un laboratoire d'expérimentation pour l'industrie. On assiste depuis quelques années à de nouvelles porosités entre l'industrie, l'artisanat et l'ingénierie, comme la promesse d'une création qui se fait l'écho de nouveaux territoires de collaborations et d'applications.

Ce concours accueille de manière exceptionnelle chaque année des professionnels du design et des métiers d'art dans les jurys et leur regard permet de nourrir une réflexion partagée entre le monde académique et le monde professionnel. Cette articulation est vitale pour vérifier l'intelligence de la pensée et du geste. Celle qui répond avec justesse à la mission essentielle qui est de transmettre des savoirs et des savoir-faire. Cette exigence particulière oblige également les candidats à faire l'effort de se situer en tant que professionnel du design ou des métiers d'art et non pas seulement comme simple observateur.

Le futur pédagogue doit se construire une vision éclairée et engagée des domaines qu'il enseigne. Son sens de la pédagogie, quant à lui, doit se révéler tout au long des épreuves auquel il se soumet.

LES CANDIDATS, LES INSCRITS ET LES PRÉSENTS :

Lors de cette session 2019, 14 postes ont été offerts au concours. Le nombre des inscrits a baissé, soit 228 et seulement 96 ont composé aux épreuves de l'admissibilité. Deux admis à l'agrégation interne ont été également admissibles à l'agrégation externe.

L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :

Nous avons comme toujours une majorité d'inscrits originaires des académies de Paris / Île-de-France. Néanmoins nous constatons une diversité issue de l'ensemble des territoires.

Les admis restent cependant majoritairement franciliens avec quelques lauréats extérieurs (grandes écoles, docteurs etc.) dont le nombre continue à augmenter, ce qui est une excellente nouvelle.

LE TAUX DE FÉMINISATION :

Les candidates inscrites représentent toujours un nombre supérieur à celui des hommes inscrits. Cette proportion est égale à celle des années précédentes. Seulement deux garçons sur 12 sont lauréats au concours.

LES ÂGES :

Les candidats présents sont nés entre 1980 et 1997.

LES DIPLÔMES :

La majorité des candidats présents sont titulaires d'un master ou d'un titre de niveau bac + 5 et d'un lauréat ayant un doctorat et un autre diplômé d'une grande école (Bac +5).

Les admissibles comme les admis sont des étudiants de l'ENS Cachan, des professeurs titulaires certifiés ou PLP ou issus d'établissements du supérieur ou du ministère de la culture.

¹ Décret n° 2018-367 du 18 mai 2018 au Journal Officiel.

Épreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 1 à 17. 26 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	13	44	24	15	2	98	7,68

Moyenne des 30 candidats admissibles : **10,60**

La moyenne cette année est très légèrement plus élevée, mais il reste toujours trop de notes faibles. Le jury constate quelques efforts dans l'exercice de la dissertation, mais le raisonnement et la rigueur ne sont pas toujours à la hauteur des exigences du concours.

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

Les notes sur 20 vont de 1 à 15. 28 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	10	40	32	16	0	98	07,82

Moyenne des 30 candidats admissibles : **09,62**

La bonne tenue de cette épreuve l'année dernière avec 9,33 ne s'est pas confirmée à cette session. Le jury regrette trop de copies médiocres et des approximations face à un sujet qui a fortement désarmé les candidats. Il est important de se préparer à une culture historique large qui s'impose nécessairement à ce niveau de concours.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes sur 20 vont de 0,50 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	38	34	15	8	1	96	05,63

Moyenne des 30 candidats admissibles : **10,30**

Cette année les résultats sont toujours aussi faibles pour cette épreuve. Le jury constate que les candidats font des efforts pour structurer leur démarche, mais malheureusement pour une démonstration argumentative très insuffisante.

Notes globales pour l'admissibilité en général

Les notes sur 20 vont de 0,3 à 14,80 ; 17 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	30	35	24	07	0	96	06,53

Nombre de candidats admissibles : 30

Moyenne sur 20 des candidats admissibles : 10,22

Les résultats sont plus faibles cette année à l'admissibilité. De nombreuses moyennes sont en dessous de 8 soit 65 sur 98 candidats, ce qui provoque une nouvelle fois un vrai clivage à l'admissibilité. Les meilleurs candidats font immédiatement la différence, et généralement, ce sont ceux que l'on retrouve à l'admission.

LES ÉPREUVES D'ADMISSION :

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

Les notes sur 20 vont de 3,5 à 15 ; 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	1	11	6	10	0	28	09,41

Moyenne des admis : **11,78**

La moyenne des admis est comparable à celle de l'année dernière, mais il est à noter que certains candidats ont su démontrer de très belles qualités à l'oral qui rééquilibre leur performance globale.

Entretien sans préparation avec le jury

Les notes sur 20 vont de 03 à 18. 13 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	1	9	8	5	4	27	10,59

Moyenne des admis : **11,28**

La moyenne globale confirme une baisse des résultats cette année. Le jury s'étonne des difficultés des candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Il est à regretter que le coefficient de cette épreuve n'engage pas davantage les candidats à démontrer leurs qualités personnelles, et surtout, à répondre, puis dans le meilleur des cas, à dialoguer avec le jury. Cette épreuve est probablement la plus ouverte de ce concours et il serait bon de s'en saisir pleinement.

Leçon

Les notes sur 20 vont de 0,50 à 18,00. 6 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	7	8	8	2	2	27	07,41

Moyenne des admis : **9,57**

Cette année la moyenne a chuté d'un point en dessous de celle de l'année dernière. Moins de la moitié des candidats a obtenu une moyenne supérieure à 10, ce qui est décevant. Il faut prendre des risques et éviter de faire l'exercice d'un copié-collé qui a un effet désastreux sur le jury.

Notes globales pour les épreuves d'admission

Les notes sur 20 vont de 5,73 à 14,40. 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	0	9	15	3	0	27	09,03

Moyenne des admis : **11,06**

Les résultats de l'admission sont un peu meilleurs cette année et ils ont permis de rattraper un peu ceux de l'admissibilité. Le niveau des admis est par contre un point inférieur à celui de l'année dernière, mais avec un niveau plus homogène sans éclat.

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

Les notes sur 20 vont de 05,73 à 14,40. 12 candidats ont une note 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	6	19	2	0	27	09,39

Nombre de candidats admis : 14

Moyenne sur 20 des candidats admis : **11,03**

La moyenne générale reste relativement stable. Ce résultat est plutôt satisfaisant et démontre une solidité globale de la qualité du concours.

Quelques observations d'ordre général sur le déroulement de la session 2019.

Les arts appliqués témoignent d'un renouveau historique. La création depuis 2018 du diplôme national des métiers d'art et du design (DNMADE) valant grade licence est le point de départ d'une transformation en profondeur de la discipline, qui s'achemine également vers un changement d'appellation.

À l'horizon de la rentrée de septembre 2019, toutes les académies seront engagées dans un processus d'intégration du LMD avec une extinction définitive de nos BTS en 2021, et à terme, il ne restera plus que 8 DMA pour 55 DNMADE parcours métiers d'art.

Cette évolution profonde de l'offre de notre formation post-baccalauréat s'accompagne de la réforme du baccalauréat général et technologique qui donne lieu également à un nouveau programme pour la série STD2A, et enfin sans omettre la réforme de la voie professionnelle qui représente également des enjeux essentiels pour l'avenir.

Ce contexte est inédit et il permet de reconsidérer les périmètres du CAP au niveau Master sans oublier la perspective d'un doctorat pour les quelques désireux prêts à consolider la recherche si importante dans ce contexte nouveau pour l'enseignement supérieur.

L'enseignant de demain ne sera plus exactement celui d'aujourd'hui. Nos futurs lauréats doivent s'interroger sur les nécessaires porosités entre design et métiers d'art et la pédagogie qui devra y être plus largement associée.

Nous identifions à présent les nombreux exemples qui permettent de donner à voir une qualité exemplaire tant dans le processus de conception celui de la maîtrise du geste et de la matière. Parfois même, c'est celui là précisément qui induit ou oriente le travail de conception. La hiérarchie entre les domaines et les manières de les appréhender ne sont plus à l'ordre du jour. L'histoire de la création et des catégories est en train de se réinventer pour le plus grand bénéfice des étudiants et des futurs créateurs/ concepteurs de demain.

Cette évolution, nous devons nous en emparer et faire que nos futurs lauréats de l'agrégation en soient conscients et portent haut dans l'avenir cette nouvelle identité qui s'inscrit dans la continuité de l'histoire des arts appliqués à l'industrie. La généalogie de nos enseignements fonde la raison d'être des évolutions actuelles et l'avenir à construire.

Dans ce contexte de transformation profonde, les candidats sont là pour faire la preuve de la singularité de leur positionnement et de leur réflexion. Plus concrètement, il s'agit de démontrer un sens de l'imagination et de l'inventivité dans sa pédagogie dans des projets aux multiples formats et aux multiples finalités.

Cultiver cette agilité intellectuelle et créative constitue le socle fondamental pour répondre aux exigences de ce concours difficile et exigeant.

Cette session a permis de retenir 12 candidats qui ont fait la démonstration d'une mobilité d'esprit et d'une maîtrise de leur discipline dans des champs spécifiques dans lesquels ils ont su se rendre convaincant.

De très belles prestations ont enthousiasmé les membres du jury et plus particulièrement lors des oraux qui restent des expériences uniques. Quelques moments plus compliqués pour les candidats, mais l'agrégation est un concours exigeant qui doit convaincre par la maîtrise des connaissances convoquées et les moyens utilisés pour les rendre intelligibles et pertinents.

Parfois l'immense déception qu'elle suscite doit être dépassée pour tenter à nouveau et au final réussir car la motivation l'emporte sur les faiblesses et les fragilités.

Brigitte Flamand,

Agrégation arts, option B arts appliqués, concours externe, session 2019
Epreuves d'admissibilité, rapports du jury

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

Sujet

Le sens des mots

Lors de la correction des copies de cette session, certains membres du jury ont noté des progrès importants par rapport aux années passées, parfois frappants à la lecture de certaines copies mieux construites, mieux nourries. On pourra invoquer la qualité de la préparation suivie par les candidats, la proposition d'un nouveau thème cette année (le langage), l'utilisation de la bibliographie ou les rapports des années précédentes (notamment les précisions méthodologiques données l'an passé : nous ne les répèterons pas ici, invitant instamment à la consultation des rapports antérieurs). Mais le mérite en revient évidemment tout d'abord aux candidats. L'impression qu'un fossé se creuse entre les copies de ceux qui ont vraiment préparé l'épreuve et les autres n'en est que plus forte. On regrette en effet toujours la présence de copies montrant que l'épreuve n'a pas été préparée. Un écart est ainsi sensible très tôt entre ceux qui prennent le soin de définir les termes, ce qui permet d'éviter de « prendre le sujet pour un autre », et les candidats en difficulté dès ce premier moment indispensable. On notera ainsi *le risque de glisser* du « sens des objets » au « sens de l'œuvre ». Il était naturellement bienvenu pour l'éviter de définir explicitement ce qu'est un objet. Certaines copies y parviennent parfois proposant des définitions de travail telles que « l'objet comme prolongement du corps » (exosomatique), « l'objet comme support, en plus d'un sens, d'une valeur fonctionnelle » ou « capable d'interroger sa fonctionnalité ». Certains candidats ont su utiliser avec ingéniosité la distinction entre *chose* et *objet*, en s'appuyant sur Heidegger. Plus proches d'interrogations directement artistiques, d'autres ont abordé la question des objets traités comme œuvres d'art, faisant référence par exemple au questionnaire d'Alain Resnais et Chris Marker, *Les Statues meurent aussi*. D'autres ont pensé à soulever des questions contemporaines riches, comme celle de savoir dans quelle mesure un objet courant peut devenir, une fois au musée, candidat à une appréciation esthétique (J. Levinson). Certains soulevèrent ainsi d'importantes questions relevant de la muséographie, du *Musée des Arts et Traditions Populaires* à celui du *Quai Branly*. Des interrogations comme celle de l'exposition d'objets ont pu être abordées autour de la question de savoir si l'objet ne perdait pas ainsi de son sens ; certains ont développé l'idée du musée comme « maison des objets inutiles ». On mesure ainsi combien le risque était évidemment de négliger l'objet courant au profit de « l'objet d'art ». Une approche descriptive de l'objet, centrée sur la nomenclature, pouvait être distinguée d'une perspective fonctionnelle régie par son « mode d'emploi ». On ne saurait trop recommander aux candidats de penser à s'entraîner durant l'année en travaillant régulièrement à organiser leurs idées sur les sujets passés ou ceux qu'ils peuvent imaginer : cette préparation méthodologique de fond leur sera d'ailleurs utile pour l'ensemble des épreuves de ce concours

Les critères de notation pour un tel sujet étaient pour le jury assez faciles à établir. On attendait que la notion de *sens* soit envisagée dans toute son extension, englobant ses dimensions arbitraire ou conventionnelle, symbolique et sensible. La distinction entre sens et langage ainsi que la non-confusion entre langue et langage étaient souhaitables. On attendait naturellement, en plus du travail de définition (les analyses étymologiques étant toujours appréciées), une différenciation soignée entre objets du quotidien et objets d'art. Dans l'optique du profil de candidat recherché, il était spécialement apprécié d'accorder toute l'importance requise au milieu (G. Simondon ; J. Dewey) où l'objet prend sens. Les références majoritairement présentes dans les copies venaient de la sémiologie (Barthes essentiellement), d'autres souvent présentes, comme J. Baudrillard et M. McLuhan, font partie de la culture des designers. Les copies qui se sont favorablement distinguées ont été celles des candidats nourris par la bibliographie proposée, ou le cas échéant possédant une certaine culture philosophique née de lectures personnelles. Ce sujet aura été très sélectif parce que son rapport au thème général (le langage) ne tombait pas immédiatement sous le sens. Deux attitudes ont été observées : (1) accepter de le penser pour ce qu'il disait effectivement, questionner ses différentes dimensions et mobiliser à partir de là des connaissances théoriques et artistiques permettant de construire un raisonnement pertinent ; soit (2), ce qui fut encore trop souvent le cas, le reconduire artificiellement à autre chose, au thème général ou parfois à celui d'Histoire de l'Art, ce qui a pu conduire à plaquer sur lui des développements extérieurs menant au hors-sujet. L'une des réserves du jury de l'épreuve dans son ensemble porte sur les copies insuffisamment documentées. Une culture en Design d'objet, même bien nourrie, ne peut aucunement suffire à traiter en profondeur un authentique sujet de philosophie. La bibliographie proposée l'année passée a été, dans cette optique, amendée pour la prochaine session : abrégée et rendue plus directe. Les candidats ne doivent pas s'imposer de l'explorer en intégralité (au

risque de la traiter de manière superficielle, de se décourager ou de s'y perdre), mais faire des choix en retenant certaines références ciblées et en les approfondissant. Les candidats s'épanouiront aussi davantage dans leurs lectures en suivant cette méthode. Des introductions abouties ont à juste titre souligné ses enjeux, décrivant notamment l'envahissement du quotidien par les objets (Pérec, *les Choses*). On pourra regretter que les candidats n'aient que rarement pensé au glissement qui s'effectue aujourd'hui de *l'objet* à *l'expérience* (celle dont il est le moyen, certes, mais aussi celle qui le remplace, tant nous devenons collectionneurs d'expériences plus que d'objets). Ce type d'interrogation forte, dynamique sinon combative, du sujet est demandé aux candidats : il s'agit bien d'*interroger* le sujet (et donc sa pertinence), non de le *commenter* comme s'il s'agissait d'un thème libre. Le jury a retenu un certain nombre d'*interrogations problématiques* pertinentes, dont nous livrons ici les intitulés aussi proches que possible de leurs formulations originelles : si le sens des objets était si évident et si transparent, pourquoi serait-il bon de le définir ? Et dans quelle mesure le langage participe-t-il à cette définition ? Que faire contre notre habitude de reconstruire du sens lorsqu'il est absent ? Comment les objets peuvent-ils nous permettre de recomposer notre rapport au monde, dans un univers saturé de sens ? L'objet suffit-il pour donner à lire un message visible ? et sera-t-il à coup sûr identique pour tous ? L'homme cherche des normes pour se repérer dans le monde : comment la norme sociale s'articule-t-elle à ces objets multiples ? De quel récit les objets sont-ils la traduction ? Comment penser l'excès voulu de ce que les formes créées peuvent offrir à l'étude sémiologique ? n'est-ce pas l'indice du fait que nous nous croyons obligés de proposer des objets surchargés, qui communiquent ou expriment toujours plus ? L'objet créé dépendant de ses moyens de fabrication immanents et de ses scénarios d'usage, l'insistance sur la pertinence du langage à déterminer le sens des objets n'est-elle pas excessive ? Les objets participent-ils à la prolifération des messages ? Les objets produisent-ils du discours ? Le sens des objets n'est-il pas, en dépit des apparences et du poids d'une forte tradition, irréductible à la fonctionnalité ? L'homme n'est-il pas doté d'une sorte de pulsion menant à donner du sens à tout, même à ce qui « n'en a pas » (et qui dès lors, et justement, se trouve en posséder) ? Comment lutter alors contre la place excessive du sens langagier ? De telles questions ne font pas à elles seules une problématique, mais elles permettent au candidat d'y parvenir sans perdre de vue le sujet proposé. Il était bienvenu, face à la critique un peu aisée de l'insignifiance ou de la perte de sens, d'insister sur l'exigence de sens. L'analyse des termes permettait de creuser ce sillon en relisant l'impératif d'être compris à partir de la question du sens de lecture, c'est-à-dire de cette direction que nous indiquons en parlant de « prendre » quelque chose « dans le bon sens ». S'ouvraient ainsi les pistes du *sens commun*, du *sens premier*, du *sens figuré* ou encore du *sens second*. La question du détournement apparaissait ainsi possible, pour le sens comme pour les objets. Les « Symptômes de l'art » de Goodman ont pu ici être invoqués. De nombreuses copies ont abordé avec une certaine réussite la question du « langage des objets » (Deyan Sudjic), via leurs syntaxe et sémantique. Les ensembles d'objets, vus comme une langue, posaient la question de la dimension du sens partagé (*Fluxus* a pu être cité sur ces questions) même s'il peut avoir des niveaux plus ou moins accessibles. L'impératif d'être clair, lisible ou compréhensible par tous, est toujours d'une grande importance dans le cadre de la réflexion d'un designer. Cet appel à la lucidité renvoie à la nécessité, de l'ordre de la création, d'être compris si l'on propose un objet (*création*), mais aussi à celle de comprendre ceux qui sont autour de nous (elle, de l'ordre de la *réception* pensée par H.R. Jauss). Dans cette optique, on pouvait souligner les possibilités d'une *perte* ou d'un *gain* de sens, mais aussi parler de son possible *délitement*. L'analyse du sujet permettait également de se rappeler que le sens désigne aussi une faculté (comme celle de percevoir quelque chose). Un grand créateur pourrait-il avoir « le sens de l'objet » comme d'autres ont « le sens du bien commun » ou « le sens de l'Etat », ou comme l'a risqué une copie (on invite toutefois à se méfier des métaphores non-explicitées), une sorte de « sixième sens » ? En ce sens, curieux mais possible, un designer doit en effet être capable de sentir ce qui sera compréhensible ou non, voire ce qui marchera ou pas. La piste de sortir d'un sens qui resterait purement formel ouvrait vers l'idée de combiner ou d'articuler les objets, au risque qu'ils ne soient plus séparables du système (J. Baudrillard ou R. Barthes) ou du milieu technique (G. Simondon) où ils trouvent leur seul sens. Il était alors possible de critiquer ce « système des objets » devenu purement formel, détaché de la fonctionnalité au sens noble ou traditionnel, fait de pure « logique » abstraite sans aucun rapport à la réalité. Dénoncer la perte du sens que constituait ce système devenu purement *syntactique* ouvrait vers l'identification de ce contre quoi nous devrions lutter (de toutes nos forces d'acheteur, d'usager, de créateur). Il est dans un tel cas permis de souligner un paradoxe inhérent au sujet, car il est en général plutôt question de *fonctionnalité* que de *sens* pour les objets ; le sujet paraissait ainsi dans son intitulé lier indissociablement la forme et la fonction, suivant la célèbre formule de Sullivan. Il était également possible de critiquer le succès du terme de *sens* (entendu comme « signification ») à l'époque contemporaine, avec ce paradoxe qu'il semble valable pour un peu tout, puisque tout a du sens même ce qui n'en a pas, rien n'étant parfaitement absurde. Le théâtre de l'absurde ne veut-il pas justement manifester un sens d'une nature différente, justifiant le non-sens par le sens ? La provocation ou le *nonsense* même ne sont-ils pas parfois plutôt une forme de critique du sens évident ? Cette question de l'obligation *au* sens a été creusée avec des réussites diverses. Elle revenait à traiter le sujet sur le mode de l'impératif. Le sens des objets devrait alors être : (1) *Maintenu* : on invitait alors à la lutte contre l'obsolescence, à la recherche d'objets « durables », à la création d'objets n'étant pas seulement « à la mode » – qui au reste aura vite changé ? (2) *Protégé* : on retrouvait alors la question de la conservation muséale des objets de design même ; mais aussi celle du soin à leur apporter, invitant à créer des objets fonctionnels suscitant une attitude protectrice. Sur ces questions, il est naturellement permis aux candidats de penser comme les créateurs qu'ils sont, et certains s'y sont risqués : ne prendra-t-on pas toujours davantage soin d'une belle table que d'une table qui a l'air déjà usée ou « trop solide » ? (3) *Instauré* : on ouvrait ainsi sur la création d'objets significatifs. On rappellera sur le plan de la méthode l'intérêt de rechercher les antonymes des termes du sujet, et de travailler à les distinguer les uns des autres pour structurer la réflexion. Les objets dépourvus de sens seraient vains, inutiles, insignifiants, lisses, plats, quelconques, oubliables, trop effacés, anodins, ordinaires, creux, vides de sens, superflus, inexploitable, « en trop », dispensables, ordinaires, démodés... (4) *Repris* : il pouvait être pertinent d'aborder la question de la réédition ou des reprises de classiques en design, auquel leur retour donne le rang de « mythes » (R. Barthes, Cl. Lévi-Strauss), en préférant si possible le français « emblématique » à l'anglicisme « iconique » de plus en plus tristement répandu. (5) *Rappelé* : on ouvrait ainsi vers des postures de design du 20^e siècle : P. Starck, E. Mari...,

qu'il s'agit toujours de traiter autrement que sur le mode du cliché. (6) *Questionné et redéfini* : les courant déconstructivistes en architecture, à la suite de Derrida, pouvaient être ici utiles. Avec des toits ou des murs ne semblant plus assumer la fonction que nous leur présumons, ne s'agit-il pas de jouer sur les attentes qui sont les nôtres, sans pour autant les décevoir ? De changer notre lecture sans rendre illisible ?

Il était cette fois encore possible de lire le sujet comme une invitation à proposer au contraire un « surplus » de sens, un sens qui *s'ajouterait* à la fonctionnalité. Il proposerait une exhortation à « un sens en plus », la fonctionnalité ne suffisant pas. Si l'on refusait ainsi que la fonctionnalité épuise le sens, on pouvait se demander si elle n'est pas (1) souvent un *mythe* ? (il était ainsi possible de reprendre positivement les analyses de Baudrillard) ; (2) *rarement atteinte* (peu souvent, brièvement et non durablement, ou d'une manière contestable dans sa réussite) ou (3) si elle n'*efface* pas la tâche du designer derrière la production industrielle. Face aux analyses de Benjamin affirmant que l'architecture est un art perçu « dans la distraction », la tâche du créateur d'objets serait-elle justement de faire qu'on sorte de cette distraction ? Le designer pourrait-il faire que le sens soit compris comme une « idée », qu'on ait affaire à un objectif, à un fil directeur, à une pensée unie en plus d'un objectif à remplir ? La question du sens pouvait ainsi être rapportée à celle d'une synthèse de la fin et des moyens donnant pourtant à lire quelque chose en plus.

Des copies ont pointé à juste titre le risque d'un certain paternalisme derrière la question de savoir qui « décide » du sens. N'est-il pas plutôt perpétuellement réinventé par ceux qui le vivent et le lui confèrent véritablement ? La question du langage ouvrait ici certaines perspectives, puisqu'il était possible de penser aux analyses de Wittgenstein : n'ayant pas fait l'objet d'une « instauration du sens » unique et définitive sur le modèle de la *Genèse*, le langage se ferait telle une construction progressive, « anthropologique », du sens, c'est-à-dire bâtissant au fil du temps, à l'intérieur d'une forme de vie commune, avec le vocabulaire, l'usage même des termes.

Une autre piste féconde s'ouvrait alors aux candidats, celle d'un chemin menant d'un *sens unique* à un *sens reconfigurable* à l'infini. Ce qui fixerait le sens ne serait alors plus tant la structure commune à une époque qu'un individu instaurant le sens (ou *du sens* comme *valeur*). On pouvait souligner combien, dans le monde contemporain, les valeurs ne sont plus tant héritées que déterminées individuellement (B. Lahire). Il était possible de souligner ainsi la complexité de la tâche d'analyser des objets, notant ainsi le pluriel de ce nom commun dans le sujet donné. Une discussion des *Mythologies* de Barthes était ainsi possible, tant on peut à sa lecture avoir l'impression, par endroits, que tous les objets ont le même sens : ils révèlent l'idéal moyen de leur temps, bourgeois (les jouets), hygiéniste (le plastique) ou refermé sur lui-même et ignorant des autres (Jules Verne). Un tel travail n'encourt-il pas le risque de manquer le sens de chaque objet *en particulier* ? Ne risque-t-on pas de perdre de vue l'activité instituant le sens, à force de dissoudre l'individu dans la structure ? Certains candidats ont insisté, et nous les invitons à creuser les analyses de ce type, sur le fait qu'une époque se diversifie au contraire par ses objets, ce qu'ont voulu souligner les analyses de Michel de Certeau sur la Mode, et plus encore, celles plus générales de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. Il était ainsi possible de creuser non le cliché d'un monde uniforme, mais l'idée selon laquelle la mode pourrait être une façon de s'inventer, de se redéfinir, et non de se fondre dans une masse. La difficulté des sujets de ce concours reste la nécessité de ne pas oublier le designer : le fait que l'individu puisse se réinventer au fil des sens qu'il donne aux objets le définissant à ses yeux implique plusieurs impératifs pratiques pour le designer devant rendre cela possible.

On pouvait ainsi creuser l'idée d'un design support de sens (entendu comme *valeur*) plutôt que définissant. Au designer la tâche de créer des objets facilitant ou aidant l'appropriation (il était ici possible de faire référence au travail de P. Bouchain, présent dans certaines copies, mais aussi de rappeler des enquêtes sociologiques plus concrètes sur ce qu'engendre, en termes de soin, le sentiment d'appartenance : des études ont ainsi pointé la différence entre le traitement qu'on fait subir à sa « propre » voiture et la négligence dont les « voitures de fonction » sont l'objet). Au candidat de puiser dans sa culture d'objets, souvent saluée par les correcteurs, ceux dont le sens est ouvert, peut-être parce qu'ils sont modifiables, parfois combinables à l'infini avec d'autres ou entre eux, soit tellement variés dans une gamme qu'on puisse prendre (comme) « chacun le sien » (on pouvait penser aux différents modèles nés au fil du temps de classiques comme les lampes de V. Magistretti). Cette idée d'une sorte de « sens reconfiguré » pouvait être liée favorablement à la culture en design des candidats.

L'impression de dispositifs contraignants pouvait également entraîner, en retour, une démarche plus critique, qui aurait consisté à faire jouer le design contre le sens. Un design du refus du sens est-il pensable ? Comment se positionner contre cette tyrannie du sens incarnée aujourd'hui dans l'obsession pour le « sens de nos vies » ou les « vies qui ont du sens » ? On pouvait ainsi noter combien le sens est inventé au fil de la vie, parfois trouvé sans qu'on le cherche, ou nous échappant. Est-il possible d'imaginer ainsi un design de la surprise, de l'inattendu, parfois à la limite de la fonctionnalité, qui se ferait l'écho de la formule de Sartre selon laquelle on « meurt par rencontre » ? L'alternative serait alors (1) soit « quitter le sens » parce que le sens est trop imprégné de l'idée de fonctionnalité ; (2) soit revendiquer que le sens des objets n'est pas réductible à la valorisation à l'excès de ce qui est utile, efficace (on pouvait penser à la déclaration d'amour de Théophile Gautier pour le « bibelot », à ce petit pot chinois qu'il n'aurait jamais l'idée d'utiliser). Le design impose-t-il que l'on parvienne à détacher le sens des objets pour le réinventer ? On pouvait l'imaginer comme un exercice au quotidien, conduisant à réinventer quelque chose en oubliant l'orientation habituelle de ce que nous avons sous les yeux. Gilbert Simondon avait ainsi pu proposer de repenser le classement des objets : un moteur à ressort pourra présenter plus d'analogies avec un arc ou une arbalète qu'avec un moteur à vapeur. Cet apparemment pourrait permettre de les classer ensemble malgré leurs finalités différentes. B. Chaillot, par exemple, a pu dans sa pratique récente réutiliser de manière inattendue des objets qu'il fallait séparer de leur première fonction, pour réparer ou bricoler. D'autres possibilités s'offraient naturellement ici, pour la défense d'un design de l'inspiration voire de la fantaisie, pour des perspectives créatrices accordant une importante place au hasard dans la création, qu'on pouvait opposer à la raison organisant, planifiant, dirigeant, mais aussi et surtout définissant le sens d'une manière trop souveraine.

Ne serait-il pas alors nécessaire, comme le sujet nous y invitait en s'éloignant de la notion au programme, de séparer plus nettement le sens du sens langagier, et donc du langage ? M. Merleau-Ponty, renvoyant à un sens du sensible plus originaire que la simple signification linguistique, ou H. Bergson, offraient des possibilités

différentes pour souligner combien le langage est une abstraction, une simplification (souvent bénéfique, au reste) de la réalité en vue de son utilisation. Pourquoi le laisser alors définir tout ce qui relève du sens ? Il serait problématique de négliger la place de l'ineffable sur laquelle des auteurs comme V. Jankélévitch ont insisté. Ce que nous ne pouvons dire occupe dans ce que nous avons vécu une place peut-être centrale, si l'on en juge par l'importance des joies inexprimables ou des sentiments indéfinissables dans nos existences. Le fait qu'on peine à les nommer exactement ne saurait donc dire que de tels sentiments ou moments de vie n'existent pas ! Ne sont-ils pas même parfois ce qui a le plus de sens (entendu donc ici au sens du sens *vécu*) ? Il était ici possible d'avoir recours au travail de R. Pouivet, distinguant soigneusement les registres de l'épistémique et de l'évaluatif. Cette critique du sens pouvait être poussée jusqu'à la dénonciation d'une sorte de *tyrannie du sens*, dont le langage serait l'agent, en menant une l'étude du *sens personnel* des objets. Nos sentiments à l'égard des objets n'ont souvent que peu de choses en commun avec leur fonction première. Notre attachement pour une bouteille thermos au bouchon cassé que l'on garde pour en faire une cruche n'a plus grand-chose à voir avec le fait que ce soit une thermos. Considérant l'enfance, nul ne nierait combien le sens que les objets ont pour nous avant l'apparition de la raison est bien réel : n'ayant pas la raison, nous ne saurions posséder cette raison instrumentale (« si tu veux x, fais y ») nous disant que ce qui est utile est ce qui possède une fonction. Les analyses de la rêverie par Bachelard dans *la Psychanalyse du feu* n'invitent-elles pas à se souvenir que ces visages que nous avons tous vus dans les flammes de la cheminée n'ont pas grand-chose à voir avec l'utilité de la cheminée ? Et que leur sens pris aussi dans sa dimension proprement sensible, et pas seulement affective échappe bel et bien au langage ? Et pourtant ce sont parfois là nos souvenirs les plus forts. Le langage pouvait alors être remobilisé dans son détournement, contre la violence du sens propre : à l'écoute de la pièce pour piano « *The Snow is dancing* » de Debussy dans *Children's Corner*, nous voyons très bien ce que le titre veut dire, à partir de nos souvenirs personnels. Mais nous savons bien tous que la neige ne danse pas vraiment. Il était permis d'ajouter à ces réflexions relatives au sens des considérations anthropologiques sur l'irrationnel, en ayant recours comme cela fut proposé, aux analyses de la *Mana* par M. Mauss (ou Cl. Lévi-Strauss) ou du *fétichisme* par S. Freud. Afin d'aller au bout des enjeux du sujet, on pouvait se demander si le sens des objets, en plus d'être profondément différent de la fonctionnalité, ne se définissait peut-être pas même, comme Théophile Gautier invitait à le penser, par la négative. L'objet qui a le plus de sens pour nous pourrait alors être, justement, celui que nous conserverions parce qu'il n'a plus *que* du sens. Lu ainsi, le sujet pourrait inviter à accepter en tant que designer que le sens des objets échappe à notre maîtrise, ou du moins demande du temps et de la patience. Nous ne serions ainsi jamais certains de la réussite véritable : le tabouret réussi, n'est-ce pas celui qu'on utilisera encore dans trente ans ? L'intérieur de gare réussi (comme les aménagements de R. Tallon en gare de Nation), celui dont on se souviendra d'y avoir joué enfant ?

Il était ainsi possible et peut-être nécessaire de distinguer dans nos attachements, avec l'estime et l'affection, deux donateurs de sens valant aussi pour les objets. On pouvait se souvenir de Marc-Aurèle se rappelant, au premier chapitre de ses *Pensées pour moi-même*, des qualités de ceux de ses ancêtres qui l'ont marqué. Ne pourrait-on distinguer le sens des objets qu'on *estime* de celui des objets qu'on garde parce qu'on les *aime* ? On pourra noter combien ce *sens affectif* des objets est tout personnel, parfois proche de l'absurde (comme le bureau qu'on que l'on garde parce qu'on a écrit dessus enfant, alors qu'on n'ose plus y travailler parce qu'il ne tient presque plus debout), fonctionnant souvent par association (M. Proust a pu montrer ce que pouvaient déclencher l'expérience synesthésique d'une madeleine, d'un pavé de Venise ou du son d'une clochette) et souvent même inexplicable. Le sens vécu des objets est alors un sens profond qui échappe justement, au moins un moment, à l'impératif de fonctionnalité. Au designer la lourde tâche, peut-être, de favoriser ces naissances du sens, sans les inhiber ni oublier l'utilité nécessaire de ses productions pour le plus grand nombre. A lui la tâche, contre ces objets de consommation où le projet, selon J. Baudrillard, se « ré-signe », de proposer ou permettre encore un sens.

On soulignera que le fait que le sujet porte sur les objets ne doit pas faire oublier l'intérêt d'une culture générale en design, et que la réflexion demandée n'exclut aucune spécialité. Il ne faut ainsi oublier ni le graphisme ni l'espace (et notamment, dans le cas de ce sujet, la scénographie : Tadeusz Kantor, faisant de l'objet un partenaire à part entière, a pu être employé efficacement).

On retiendra pour terminer les difficultés générales des candidats à lier les enjeux réels contemporains (la prolifération des objets et la nécessité ou volonté de mieux produire, menant à l'exploration de leur « raison d'être ») au côté plus abstrait de la question (le problème *épistémique* de leur signification passant par leur définition, leur description et leur classification). Ceci a entraîné de la part des correcteurs la valorisation logique des copies ayant cherché, et on les remercie, à n'oublier aucune de ces dimensions. Les notes sur 20 vont de 1 à 17. 26 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	13	44	24	15	2	98	7,68

Moyenne des 30 candidats admissibles : **10,60**

La moyenne cette année est légèrement plus élevée, mais il reste toujours trop de notes faibles. Le jury constate quelques efforts dans l'exercice de la dissertation, mais le raisonnement et la rigueur ne sont pas toujours à la hauteur des exigences du concours.

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)

SUJET

Discutez cette sentence de Stendhal : « Rien ne rend l'esprit étroit et jaloux comme l'habitude de faire une collection » (*Promenades dans Rome*, Paris, Delaunay, 1829, tome II, page 90)

1. Le sujet

Stendhal effectue de nombreux séjours en Italie au cours de sa vie. Ils lui inspirent plusieurs ouvrages tels que *Histoire de la peinture en Italie* (1817), *Rome, Naples et Florence* (1817), *Chroniques italiennes* (1837-1839) ou *La Chartreuse de Parme* (1839). Stendhal est proche d'antiquaires et de collectionneurs comme le chevalier Manzi ou Donato Bucci et ces derniers lui ouvrent les portes des collections privées italiennes. Le 19 juin 1828, un certain abbé F. lui permet de prendre copie, à regret, de deux ouvrages rares de sa collection, écrits par l'abbé Casti. Stendhal formule alors : « Rien ne rend l'esprit étroit et jaloux comme l'habitude de faire une collection ». Les candidats étaient donc invités au cours de cette épreuve à discuter de la collection, de la figure du collectionneur et de ses pratiques.

2. Méthodologie et attentes du jury

La méthodologie de la dissertation a été explicitée de manière très complète dans les rapports de cette même épreuve en 2017 et 2018. Les attentes du jury y ont également été précisées en détail. Hélas, les candidats n'en ont pas assez tenu compte. Le jury les invite donc à consulter ces documents plus attentivement et tient à rappeler que la lecture des précédents rapports est une étape nécessaire de la préparation au concours. Ce travail permet de cerner les enjeux et les règles de l'épreuve.

Si le jury n'attendait pas des candidats qu'ils bâtissent leur raisonnement sur des exemples datant uniquement du *XIX^e* siècle – s'agissant d'une discussion, une certaine liberté était donnée – il est néanmoins regrettable que ces derniers se soient positionnés la plupart du temps dans le *XX^e* siècle, voire même dans la période postérieure aux années 1960. L'épreuve demande, rappelons-le, une connaissance de la période antérieure au *XX^e* siècle. Sans cela, comment appréhender, éclairer et analyser en toute justesse la citation de Stendhal ? Beaucoup de candidats, mal à l'aise avec cette période, sont ainsi passés à côté du sujet et n'ont pu proposer une discussion satisfaisante. Ils n'ont pas saisi le phénomène de la collection privée, qui se développe au *XIX^e* siècle, et l'action de « faire une collection ». Le nombre de hors-sujet a été particulièrement important. L'organisation d'une exposition, la scénographie, les dispositifs de médiation, les possibilités du numérique ne peuvent pas permettre de répondre au sujet ni de comprendre le point de vue de Stendhal car l'écrivain désigne la collection privée, quand l'œuvre est acquise par son propriétaire et l'attitude de ce dernier avec cette collection. Convoquer d'autres temps de la vie d'une œuvre était possible mais nécessitait des liens, des remises en contexte et en perspective, ce dont beaucoup se sont passés. De là sont nés de nombreuses confusions et des non-sens.

D'un point de vue général, l'histoire semble peu maîtrisée par les candidats : des épisodes ou des dates accolés sans logique, des figures mal situées dans le temps (Baudelaire écrivant au début du *XIX^e* siècle, Malraux agissant tantôt au début du *XX^e* siècle tantôt à la fin !). Peu de candidats ont montré un bagage artistique, historique et théorique en adéquation avec cette épreuve. Au regard du manque de pertinence des exemples proposés et de leur répétition d'une copie à l'autre, il paraît évident que peu ont cherché à aller au-delà du programme et de la bibliographie fournis. La recherche de ressources bibliographiques et documentaires devrait pourtant être pratiquée par toute personne enseignant ou se destinant à l'enseignement. Les écrits de Walter Benjamin, de Francis Haskell ou de Krzysztof Pomian par exemple, s'ils avaient été lus, auraient pu armer davantage les candidats.

Le niveau de cette session est nettement plus faible que celui de l'année précédente et questionne. De nombreux problèmes formels sont à signaler : une orthographe faible, une rédaction souvent maladroite, des noms d'institutions ou des patronymes souvent écorchés (Tchookin pour Sergueï Chtchoukine, Herbst pour René Herbst ou Baudriart pour Jean Baudrillard). Un autre point a étonné le jury : l'épreuve se déroule sur quatre heures et, malgré tout, nombre de dissertations se sont révélées brèves et certaines paraissaient même écourtées, écrites à la hâte, ne tenant parfois pas les promesses d'une bonne introduction. Le jury attend des candidats qu'ils fassent preuve d'une expression correcte, d'une capacité à démontrer, à dérouler une pensée, à

convaincre par des arguments pertinents. La dissertation demandant les mêmes qualités qu'un enseignement dispensé aux élèves, le jury s'est montré attentif et exigeant sur ces différents critères.

3. De quelques pistes pour discuter la sentence de Stendhal

Par manque de connaissances sur le sujet, rares sont les candidats ayant pu citer des collectionneurs privés. Ceux qui l'ont fait – en évoquant le comte de Caylus, Vivant-Denon, le marquis de Campana, Paul Durand-Ruel, Siegfried Bing ou Antoine de Galbert (ce dernier a néanmoins été trop systématiquement convoqué dans les copies) – se sont ainsi distingués. Quelques candidats ont pensé au cinéma et à la littérature. Des romans et des nouvelles offrent en effet des exemples de collectionneurs tels que le Cousin Pons, héros de l'ouvrage éponyme d'Honoré de Balzac (1847) ou Jean des Esseintes créé par Joris-Karl Huysmans (*À Rebours*, 1884).

Les candidats ont tenté de « décortiquer » la sentence de Stendhal et de comprendre les termes « jalousie » et « étroitesse ». Mais une bonne connaissance du contexte s'avérait nécessaire pour le faire. La collection privée a pris son essor dans la première moitié du XIX^e siècle, après la Révolution et ses conséquences patrimoniales en France, après les découvertes archéologiques en Italie, et avec l'émergence de la bourgeoisie et le courant romantique partout en Europe. Mais le collectionneur était alors une figure isolée, considéré par la société comme un être « maniaque » et soumis à ses pulsions obsessionnelles. C'est le sens du propos de Stendhal, que les candidats n'ont pas remis en contexte. Quelques décennies plus tard seulement, les collectionneurs ont été perçus comme des acteurs de la sauvegarde du patrimoine parce qu'ils s'intéressaient à des objets que peu estimaient ou qui ne trouvaient pas place au musée au XIX^e siècle. Leur participation aux expositions par l'intermédiaire de prêts qu'ils accordaient, leur collaboration à l'édification populaire grâce aux ouvrages que certains publiaient ou aux pièces qu'ils montraient aux historiens, leur action en faveur de la renaissance de processus de création oubliés grâce aux objets qu'ils donnaient à observer aux artisans sont autant d'exemples niant la jalousie que Stendhal souligne et qui auraient dû être rencontrés plus fréquemment dans les copies.

Des candidats ont également tenté à juste titre de dresser des ponts entre collection et création. Mais beaucoup se sont mépris en évoquant la mode et les collections renouvelées à chaque saison, de même que le design en série. « Collection » vient du latin *collectio* – action de recueillir, de rassembler – : ce n'est donc pas produire ou fabriquer des objets et le concept de collection tel que l'entend Stendhal ne peut être déshabillé de son histoire culturelle. Déjà à son époque, collectionneurs et artistes faisaient partie des mêmes réseaux et nombre de propriétaires d'œuvres influençaient par leur collection sur la création contemporaine. Lorsqu'ils étaient eux-mêmes artistes, la collection pouvait les nourrir, à l'image des peintres Pierre-Henri Révoil ou Jean-Auguste Dominique Ingres. L'exposition « Ingres et l'antique » en 2006 a montré que l'artiste s'était entouré de collectionneurs et d'archéologues au cours de ses deux séjours à Rome. Il y rassembla des vases, des terres cuites, des bronzes et des moulages, autant d'outils de travail et de sources de réflexion qui lui fournirent des motifs pour sa peinture. Professeur à l'École des Beaux-arts à partir de 1829 et directeur de la villa Médicis de 1835 à 1841, il put transmettre son approche de la collection à la jeune génération. Mais les candidats ont surtout fait référence à des artistes du XX^e siècle, en caricaturant, voire en interprétant de façon abusive leur démarche et en détournant le propos de Stendhal. Recueillir des objets qui serviront ensuite de matériaux assemblés pour la création d'une œuvre peut également difficilement être considéré comme une collection. Parler de Daniel Spoerri, de Christian Boltanski ou des frères Umberto et Fernando Campana se révélait donc complexe et les candidats n'ont pas su démontrer de façon pertinente le lien entre ces artistes et le concept de la collection. Au contraire, les exemples mentionnés (on peut également citer Richard Hamilton, Bernd et Hilla Becher ou Roman Opalka qui sont revenus dans plusieurs copies) indiquent clairement que la collection n'est pas comprise et que les candidats ont tenté d'utiliser pour cette épreuve des notions et des exemples appris dans le cadre de la préparation aux autres épreuves.

Enfin, les candidats ont évoqué les rapports des collectionneurs avec l'institution muséale. Le musée peut évidemment faire collection et le conservateur avoir une politique d'acquisitions permettant de le confronter à la sentence de Stendhal. Mais les candidats qui ont ambitionné de traiter du musée ont souvent confondu le commissariat d'exposition avec le fait de collectionner. Présenter n'est pas acquérir, mais seulement classer, organiser de façon temporaire selon un ordre, une pensée qui constitue l'exposition. Là encore, des notions basiques ne semblent pas maîtrisées et de nombreux hors-sujets ont émergé avec l'exposition « Machine Art » et la série d'expositions « Good Design » au Museum of Modern Art de New York. Il aurait fallu s'appuyer sur la collection des vases de Vivant-Denon, achetés par Louis XVI en 1785 et déposés à la manufacture de Sèvres pour former le premier fonds du musée de Sèvres ou sur la collection d'Alexandre du Sommerard qui fut le noyau du musée de Cluny ouvert en 1843 ou encore sur l'ensemble réuni par Charles Sauvageot qui constitua la base du département des objets d'art au Louvre en 1856. D'autres exemples, datant du XX^e siècle, étaient également les bienvenus. Le jury a constaté les lacunes sur l'histoire des musées (les dates de création et l'histoire des collections des musées du Louvre, de Sèvres, des Monuments français, des Arts décoratifs ou des Arts et Traditions populaires). Le flottement concernait même parfois leur appellation, en particulier pour les musées étrangers. Tout candidat devrait savoir que lorsqu'un exemple n'est pas maîtrisé, mieux vaut s'en abstenir car il dessert la démonstration et donc la dissertation.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

BÉNARD Charles, *Petit traité de la dissertation philosophique*, Paris, Delagrave, 1869, <http://bibnum-patrimoniales.univ-grenoble-alpes.fr/files/original/909f538754e9ba5a70a4e96dce4ec43c.pdf>
D'ALLEVA Anne, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*, Paris, Thalia, 2006.
How To Write Art History, Londres, Laurence King, 2010.

Les notes sur 20 vont de 1 à 15. 28 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	10	40	32	16	0	98	07,82

Moyenne des 30 candidats admissibles : **09,62**

La bonne tenue de cette épreuve l'année dernière avec 9,33 ne s'est pas confirmée à cette session. Le jury regrette trop de copies médiocres et des approximations face à un sujet qui a fortement désarmé les candidats. Il est important de se préparer à une culture historique nécessaire qui s'impose à ce niveau de concours.

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)

Sujet

Doc.1

Richard Quinn (UK), Collection prêt à porter, Automne-Hiver 2018-2019, Londres Impression sur textiles synthétiques par sublimation Crédits : Regis Colin Berthelero / NOWFAS

* Doc.2

Façade de l'immeuble de la cité Alcéane, rue du Bois au coq, Le Havre, été 2017. Étant donné un mur, projet pour Un Été au Havre qui réunit un bailleur social, des écrivains et des graphistes de renom, à l'occasion des 500 ans du Havre, été 2017. Impression sur bâche, design graphique My Name is Wendy, texte de Joy Sorman. On ne sait, on ne voit, alors on colle son oreille, et la paume - une fissure - ça vibre dans le béton.

* Doc.3

Octave De Gaulle, Distiller 1, 2013 Repenser les gestes et les objets du quotidien en apesanteur : bouteille de vin pour l'espace. Le projet, né à l'ENSCI-Les Ateliers, est aujourd'hui mené avec le soutien de l'Observatoire de l'espace du Centre National d'Études Spatiales (CNES), et au sein de l'agence Spade.

* Doc.4 Bruno Munari, visuels accompagnant l'article «De la recherche de confort dans un fauteuil inconfortable», «Ricerca della commodità in una poltrona scomoda», Revue Domus, n° 202, octobre 1944

Cette session est marquée par un net recul du nombre de candidats qui se sont présentés à l'épreuve. Sur les 107 copies rendues contre 153 en 2017, près de 48% obtiennent une note inférieure à 4/20.

Le niveau de l'épreuve a baissé cette année. La forte proportion de notes comprises entre 0 et 8, qui atteint 80 %, affecte nécessairement la moyenne générale et doit porter à faire réagir le trop grand nombre de candidats qui n'en saisissent pas encore les attendus. La préparation doit être renforcée, par une pratique régulière en situation, et par une lecture croisée des rapports de jurys antérieurs qui apportent tous des conseils souvent complémentaires.

Propos liminaire

Penser être candidat à un concours comme l'agrégation est à la portée de beaucoup, mais s'exposer aux difficultés de ses épreuves exigeantes pour peu que l'on ne souhaite pas perdre son temps, nécessite d'avoir pris le soin de vérifier que l'on est bien au bon endroit. Rappelons d'abord qu'en terme de discipline, celle du design et métiers d'arts nécessite une culture, une méthodologie et des outils qui ne s'improvisent pas au moment du concours. Il faut bien en effet considérer qu'une pratique éprouvée est indispensable pour maîtriser *a minima* le langage et les codes des arts appliqués. Le jury s'est étonné sur ce point d'un grand nombre de copies ne corresponde pas aux prérequis disciplinaires comme celui de s'exprimer avec le dessin, première barrière pour une proportion conséquente de candidats. Il ne semble pas non plus inutile de redire que l'écrit qui l'accompagne se doit d'être à ce niveau de concours d'une grande qualité, pour nourrir la pensée sans caricature ni fausse complexité, tout en s'offrant dans une forme efficace et irréprochable. Ceci nécessite au-delà de la préparation, une véritable assurance en terme de communication graphique, plastique et écrite qu'il convient donc de vérifier.

Si près d'un candidat sur deux n'obtient pas la note de quatre, on peut considérer que c'est bien qu'il y a là un problème de fond qui s'apparente sans doute à une erreur d'aiguillage.

Une épreuve déterminante et démonstrative

On peut légitimement considérer cette épreuve comme discriminante au vu de son fort coefficient et relever la grande spécificité de sa forme de restitution écrite et graphique propre aux champs du design et des métiers d'art. Sa préparation rigoureuse est donc déterminante, ce qui amène directement à questionner les pratiques concernées.

Le cheminement entre un corpus de références et des hypothèses d'application créative ne va pas de soi, il procède d'une méthodologie spécifique, mêlant maîtrise de codes de représentation, culture disciplinaire qui s'élargit par essence, une vision à minima contemporaine et inscrite en conscience dans une Histoire des arts, des techniques et civilisations. Il s'agit donc d'une épreuve très démonstrative, où en peu de temps doivent pouvoir s'exprimer des compétences, croisées et non successives, entre la capacité à analyser, mettre en tension, synthétiser, projeter, rendre compte.

Cette itération est majeure dans la bonne compréhension des attendus de l'épreuve, comme elle l'est dans la pédagogie propre à la discipline, multiforme et pourtant fédérée par des savoirs fondamentaux. Cette épreuve est peut-être, versus l'épreuve de projet, le lieu du pédagogique davantage que celui de la didactique. Douze heures ne suffisent pas pour « faire du projet », ce temps contraint, par contre, doit pouvoir démontrer que l'enseignant saura s'emparer d'un quelconque matériau pour le traduire en nouveaux inducteurs intelligibles et porteurs, et selon le principe central d'une pédagogie par l'exemplarité.

Cette épreuve est fondamentalement expressive : la meilleure analyse, la plus grande connaissance de référents, la plus conforme des présentations aussi, doit être soutenue par une expression personnelle assurée, aussi bien écrite que graphique. Dans ce sens, il faut viser l'efficacité et la clarté, qui se renforcent par une pratique assidue, des tentatives, des expérimentations, que l'on saura convoquer plus aisément au moment de l'épreuve. La diversité des moyens expressifs, la variation des échelles de représentation, l'usage de la rupture au sein d'une charte qui stabilise un ensemble vont de pair avec des phrases construites, des titres évocateurs, parfois oniriques –pourquoi pas, un mot-clé -mais sans en abuser. Le rapport précédent introduisait la notion d'« Images de pensée »¹. Sans s'inscrire précisément dans l'universalité des champs du savoir que révèlent ces images, en particulier parce qu'elles se refusent à toutes classifications et que la question de la démonstration n'y est pas centrale, les modes de communication propres à la discipline procèdent bien de ces « exigences de relations où les signes fonctionnent entre eux »².

Cependant, il convient de resituer cette épreuve au sein du groupe de l'admissibilité, et ainsi de prévenir d'une confusion trop souvent relevée. Son format et sa nature ne permettent ni de traiter de concepts philosophiques trop ambitieux, ni de dissenter ou d'égrener des références historiques dans des formulations parfois complexes qui n'ont pas le temps d'être relues –le jury l'a déploré. Les autres épreuves sont là pour valider ces compétences. Il s'agit également de s'emparer de véritables enjeux de création, mais complémentaires et selon des modalités autres, en convoquant des savoirs dans un langage simple et efficace, soutenu par une expression graphique alerte et adaptée, pour s'engager ensuite dans une investigation. Il semble utile de rappeler que la vocation même de l'épreuve se situe précisément là : évaluer la capacité à investiguer un domaine avec méthode et maîtrises pour démontrer globalement une autre capacité, celle de projeter, de créer.

Enfin, cette épreuve de 12h00 est fatigante et trop de candidats ne parviennent pas à atteindre le maximum possible de 8 formats A3, parfois une ou deux planches seulement sont présentes. Le temps des 12 heures doit donc être découpé pour parvenir à maintenir jusqu'au terme de l'épreuve la vitalité nécessaire. Il est donc indispensable pour réussir jusqu'à la seconde phase, de gérer son énergie sur ce long temps donné. En effet le jury déplore que si une bonne proportion de candidats maîtrise l'analyse et expose des problématiques de design de qualité, la recherche pour beaucoup reste le point fragile par effet d'essoufflement ou d'une mauvaise gestion du temps. L'épuisement sur l'épreuve a été de nombreuses fois observé, et il est recommandé aux futurs candidats de bien considérer qu'une bonne copie est aussi celle qui sait arriver à proposer une recherche créative d'une certaine hauteur de vue, ce qui nécessite qu'on lui accorde encore un espace. La démonstration s'arrête pour de trop nombreux candidats avant la seconde partie de démarche d'investigation, et oblitère donc grandement une évaluation par compétences comme précisé plus haut. Les candidats doivent en effet témoigner d'un cheminement réflexif repérable (le rapport précédent insistait sur ce point également), qui détermine une forme de structure chronologique, par ailleurs inscrite dans les modalités de l'épreuve.

Sur le sujet et sa prise en charge

Le sujet comporte une série de quatre documents à la dimension polysémique même si chacun provient d'un domaine spécifique du design. Les idées premières autour de ce corpus doivent donc être vite relayées par une analyse attentive et précise convoquant les croisements. Le jury déplore que l'effet séduisant de certains documents ait arrêté trop vite la réflexion de certains candidats. La dimension alors superficielle de cette prise en charge, ne peut être satisfaisante pour poser un ancrage solide lors de la synthèse articulant la phase de recherche.

De même ce corpus donnait une certaine gravité et des réponses anecdotiques ont alors pu témoigner d'un manque de discernement sur la teneur générale du sujet. Une trop grande distorsion pose alors question.

La difficulté tient donc dans la capacité à savoir être à la fois proche de ce qui se dégage des qualités inhérentes des références, tout en les questionnant avec acuité pour en extraire des problématiques riches et pertinentes. Il apparaît donc normal de se trouver sans repère pour commencer l'épreuve et d'être dans une dynamique intellectuelle inédite, ce qui peut faire peur parce qu'on ne sait où elle mènera de prime abord. C'est ce courage lié à la confrontation pleine de possibles des références qu'il faut adopter pour éviter de se rabattre trop vite vers des problématiques vaines, trop décontextualisées voire artificielles.

Sur ce point il faut accepter l'idée que rien n'est attendu par le jury qui se tient disponible, ouvert et accepte même les idées *a priori* irrévérencieuses pour peu qu'elles apparaissent comme le fruit d'une dialectique cohérente. Néanmoins il convient aussi de faire attention à ne pas faire de l'épreuve un territoire où des

questionnements trop personnels surgissent sans rapport, car l'expression doit bien être ici tournée vers des problématiques de design et les copies qui ne partent pas des références sont alors hors sujet.

1. Exploration et synthèse

Les documents présentés pouvaient comme à l'habitude, être référencés dans divers champs du Design et des Métiers d'art. Cette année, les domaines pouvaient s'apparenter à la création de mode, du design d'espace, de la communication, du design de produit. Avant de confronter les documents, encore s'agissait-il de les situer de façon individuelle, d'en délimiter les enjeux propres, et d'entreprendre un premier tissage notionnel. Cette diversité de champs d'expression, loin d'en induire des choix, permet de trouver des ancrages parfois plus assurés, mais faut-il rappeler que tout corpus d'images n'est pas là pour induire une réponse univoque ? Différents degrés de croisements peuvent émerger, dès lors qu'ils ne débouchent pas sur des thématiques artificielles, ce dont la phase d'analyse pâtit inévitablement, et que le jury repère rapidement. Si les documents proposés ont été choisis scrupuleusement, il ne faut pas pour autant les considérer comme secrétant une énigme à résoudre, s'évertuer à en chercher un lien préexistant qui les lierait indéfectiblement. Le risque est grand ainsi de rester à la surface des choses et de glisser vers le poncif et le cliché, à tout le moins d'en rester à une thématique-valise, capable de recéler un contenu universel. Bien au contraire, c'est dans les anfractuosités, les signes faibles, les détails qui pointent en chacun, que se jauge cette *finesse d'analyse*.

Une analyse suppose un temps d'appropriation et une planification, avant de se lancer dans un déroulé hasardeux. Il convient de construire une démonstration, donc d'en élaborer préalablement un programme. Si la forme d'une carte heuristique est nécessairement limitative dans le cadre d'une épreuve sans l'apport d'une soutenance orale, et que le jury n'encourage pas, ce procédé peut être favorablement employé pour organiser préalablement une lecture critique, des savoirs, des hypothèses, et les mettre en tension. Cette étape préliminaire tend à esquisser une ou des problématiques, ce qui peut induire jusqu'à une ligne éditoriale ou influencer sur une charte graphique (ou son absence). Ce moment de distanciation et de maturation fait défaut à beaucoup de candidats, visiblement. La diversité des angles d'entrée dans le corpus initial encourageait pourtant cela, en convoquant des références propres dans l'un ou l'autre des domaines. Ce travail préparatoire permet précisément d'éviter un amoncellement de notions ou l'apport de références génériques au fil de l'eau, où les flèches et autres pictogrammes tentent de lier les notions entre elles en complexifiant au contraire la lecture.

Ainsi projetée, l'analyse se doit encore de reposer sur une méthode. Si une forme d'engagement est encouragée, la rigueur scientifique propre aux sciences humaines doit permettre d'éviter des digressions trop générales, tout comme des affirmations péremptoires. On attend des candidats une vision experte de leur champ disciplinaire, en veille des actualités sociétales, technologiques, culturelles. Le vocabulaire employé doit être celui d'un spécialiste, quand l'orthographe des noms propres cités doit être rigoureuse. Cette première partie a montré trop souvent une simplification et un manque d'observation des documents proposés. La nature du support, la datation ou localisation de l'œuvre, sa portée symbolique ou plastique, l'objet même du document, n'ont que trop peu été interrogés.

L'analyse n'a de sens que si elle fait apparaître des problématiques, c'est-à-dire si elle crée du sens, nouveau car issu d'une confrontation. C'est au moment déterminant de la synthèse que l'on peut mesurer la validité de telle ou telle piste de questionnement, et opérer les bons choix pour engager la seconde partie de l'épreuve.

2. Démarche d'investigation

Trois écueils sont à éviter, que l'on peut résumer ainsi : traiter d'une question trop large qui ne trouverait qu'une réponse partielle dans ce temps limité (*provoquer la réanimation des disparus, habiter le monde, un village collaboratif...*), poser une problématique bien cernée et la traiter de façon anecdotique ou passe-partout (*les interfaces numériques comme recours à toutes questions de design, une signalétique-alibi*), développer abusivement un projet jusque dans ses détails techniques, quitte à en oublier le sens profond, soit confondre cette épreuve avec celle du développement de projet de design présent aux épreuves du second groupe (*tous les domaines du design sont concernés ici, mode, produit, communication, mais les « projets » s'apparentent au design d'espace souffrent particulièrement de ces diversions*). Comme le précisait un rapport antérieur (2015), « Le jury ne juge pas un projet, il apprécie les qualités du candidat à déployer une problématique dans le champ du design, avec cohérence et créativité. Il faut garder le questionnement en vie, en tension, jusqu'au bout ».

Le jury a relevé une forme d'homogénéité dans les propositions cette année, trop souvent due à des phases d'analyse succinctes voire superficielles, lorsqu'elles ne sont pas totalement déconnectées des documents proposés pour être rapportées avec une certaine maladresse. Ont été relevés de nombreux questionnements transversaux liés à l'actualité sur les migrants, leur accueil et leur hébergement, ou d'autres plus spécifiquement disciplinaires –et déjà anciens- sur le *co-working*, le développement durable, les *FabLabs*, le *Design Thinking*, sans pour autant en maîtriser les enjeux et parvenir à en trouver des prolongements. Le fort engouement pour les smartphones et leurs applications comme une réponse à toute question de design ne faiblit pas, les hypothèses proposées procédant toutes d'un même modèle économique et technologique sans proposer de réelles avancées. Les meilleures copies se distinguent toutefois par une mobilité réflexive structurée, un fort engagement qui se traduit par un propos argumenté au moyen d'une écriture très personnelle, soutenu par des références pertinentes et singulières, souvent bien loin de ces thématiques du moment.

Se posent ainsi les questions de forme et de méthode, quand un corpus de références se trouve manipulé de telle sorte qu'il en vient par donner lieu à toutes sortes d'exploitations, souvent bien éloignées des notions repérées par les candidats eux-mêmes. Le jury salue certes la préparation sérieuse de certains, produisant des visuels de bonne tenue témoignant d'une méthode de traduction acquise, mais regrette que le fond ne soit pas à la hauteur de la forme. Cette réduction, déjà pressentie lors du passage à la démarche d'investigation, est souvent confirmée dans une investigation passe-partout et qui, de fait, sert mal la démonstration.

¹ Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris, 2011, 128 pages.

² Op.cit.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes sur 20 vont de 0,50 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	38	34	15	8	1	96	05,63

Moyenne des 30 candidats admissibles : **10,30**

Les résultats sont toujours aussi faibles pour cette épreuve. Le jury constate que les candidats font des efforts pour structurer leur démarche, mais malheureusement pour une démonstration argumentative très insuffisante.

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.

Sujets

Sujet 1

« Je pense aux ingénieurs qui voient le monde comme une planche à dessin. Je pense aux paysans qui depuis tant d'années se sont acharnés à faire en sorte que le monde coïncide avec le dessin de la planche. »

Erik Orsenna, L'avenir de l'eau : Petit précis de mondialisation, Éditions Fayard, 2008

Sujet 2

« L'ouvrage doit rester ouvert, "non fini", et laisser un vide pour que l'utilisateur ait la place d'y entrer pour s'en servir, l'enrichir sans jamais le remplir totalement, et le transformer dans le temps. »

Patrick Bouchain, Construire autrement, Édition Actes sud, Arles, 2006.

Sujet 3

« S'il vous plaît... Dessine-moi un mouton... »

Quand le mystère est trop impressionnant, on n'ose pas désobéir. Aussi absurde que cela me semblât à mille milles de tous les endroits habités et en danger de mort, je sortis de ma poche une feuille de papier et un stylographe.

Mais je me rappelai alors que j'avais surtout étudié la géographie, l'histoire, le calcul et la grammaire et je dis au petit bonhomme (avec un peu de mauvaise humeur) que je ne savais pas dessiner. Il me répondit :

- Ça ne fait rien. Dessine moi un mouton.

Comme je n'avais jamais dessiné un mouton je refis, pour lui, l'un des deux seuls dessins dont j'étais capable. Celui du boa fermé. Et je fus stupéfait d'entendre le petit bonhomme me répondre :

- Non ! Non ! Je ne veux pas d'un éléphant dans un boa. Un boa c'est très dangereux, et un éléphant c'est très encombrant. Chez moi c'est tout petit. J'ai besoin d'un mouton. Dessine moi un mouton.

Alors j'ai dessiné.

Il regarda attentivement, puis

- Non ! Celui-là est déjà très malade. Fais-en un autre.

Je dessinai :

Mon ami sourit gentiment, avec indulgence :

- Tu vois bien... Ce n'est pas un mouton, c'est un bélier, il a des cornes...

Je refis donc encore mon dessin :

Mais il fut refusé, comme les précédents :

- Celui-là est trop vieux. Je veux un mouton qui vive longtemps.

Alors, faute de patience, comme j'avais hâte de commencer le démontage de mon moteur, je griffonnai ce dessin-ci.

Et je lançai :

- Ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans.

Mais je fus bien surpris de voir s'illuminer le visage de mon jeune juge :

- C'est tout à fait comme ça que je le voulais !"

Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, Édition Gallimard, 1946.

A. recherche d'une série d'esquisses.

L'épreuve de conception et d'élaboration de projet en arts appliqués tient une place prépondérante dans ce concours, par la convergence des compétences qu'elle sollicite. Savoir analyser, questionner, problématiser, concevoir, formaliser, argumenter et soutenir un projet pour n'en citer que les plus importantes, le candidat est ici placé en situation de faire preuve de sa plus grande polyvalence.

L'incitation créative de cette épreuve est d'ailleurs singulière puisqu'elle se tient au départ éloignée du projet, ne cherchant pas à en donner ni l'échelle, ni les contraintes, ni l'objet : trois citations sont données au choix du candidat qui investit l'une d'entre elles, l'analyse, la met en tension et l'explore dans son champ sémantique et problématique jusqu'à construire un programme de projet. Le choix du sujet initie donc la trajectoire du projet mais ne la détermine pas d'emblée. Tout reste à préciser et à porter par le candidat.

Trois principaux écueils sont observables lors de cette session, dans la conduite du projet :

- **l'investissement de la citation qui s'avère trop fermé pour donner plus d'amplitude aux recherches et mieux nourrir la problématique de projet**
- **la contextualisation souvent artificiellement articulée au projet**
- **la formalisation du projet qui manque d'entrer dans la dimension technique attendue.**

Ce rapport présente point par point ces cas de figure ainsi que d'autres difficultés constatées, entourés de conseils pour mieux préparer cette épreuve clé.

Choix du sujet

Lors de cette session le jury a pu constater une répartition inégale des candidats dans le choix des sujets : sur les 28 candidats présents à l'épreuve, 8 ont choisi le sujet 1, 16 ont choisi le sujet 2 et 4 ont choisi le sujet 3. Une large moitié des candidats a ainsi choisi d'investir la citation de Patrick Bouchain, un choix qui peut s'expliquer sans doute par la dimension rassurante d'un domaine d'investigation plus facilement identifiable, et par un sujet sensible à la démarche de co-conception où l'engagement du designer et du destinataire d'un projet pouvait être questionné. Deux fois moins de candidats ont retenu la citation d'Erik Orsenna interrogeant la figure de l'ingénieur et du paysan dans la relation projective au territoire et à son dessin. Tandis que certains candidats ayant choisi ce sujet ont réussi à mettre en dialogue l'ingénieur et le designer, d'autres les ont trop souvent mis dos à dos. Encore deux fois moins de candidats ont retenu la citation d'Antoine de Saint Exupéry, une citation généreuse dans son large extrait du *Petit prince*, portant l'attention sur les puissances de la fiction et de l'imagination. La longueur de cette citation a-t-elle été un frein pour les candidats ? À moins qu'il ne s'agisse de sa relative indétermination au regard du domaine d'investigation ? Il s'agissait pourtant là d'une belle opportunité d'ouverture sur tous les champs du design et des métiers d'art que bien peu de candidats ont osé saisir.

Prolonger et prendre de la distance avec la citation

Il faut ici rappeler que la citation doit engager de la part du candidat une démarche analytique, où la citation doit être considérée et questionnée dans une perspective d'ouverture réflexive et créative.

Chercher à reconnaître dans une citation un domaine d'investigation qui serait impératif d'investir est précipité et contraire à l'esprit de cette épreuve. À l'image de la citation de Patrick Bouchain très plébiscitée avec laquelle la plupart des candidats ont eu des difficultés pour engager la réflexion comme les hypothèses créatives au-delà du terrain d'expression cher à cet architecte.

Pourtant le jury n'attend du candidat ni qu'il adhère sans réserve au point de vue relayé par chaque citation ni qu'il le prolonge nécessairement mais plutôt qu'il l'investisse et le problématise par une mise en tension des notions qu'il induit. Les sujets 1 et 3 moins ancrés dans un domaine d'investigation particulier ont d'ailleurs permis à des candidats davantage de distance et de construction de leur programme.

À l'égard des citations, le jury propose donc aux candidats de faire davantage un *pas de côté* afin qu'ils mieux prendre position, s'approprier le sujet où les enjeux de design seront à construire.

S'approprier et mettre en questionnement la citation

Cette étape a été dans son ensemble assez bien menée par les candidats, offrant une lecture parfois fructueuse des citations dont celle de Patrick Bouchain, attestant d'une connaissance de sa démarche. L'appropriation n'a cependant pas toujours été au rendez-vous en raison d'une analyse trop fermée et manquant d'engager davantage de questionnements.

Le jury a également relevé quelques écueils en matière d'analyse : la césure ou la scansion des citations a pu par exemple donner lieu à des analyses morcelées par certains candidats, où seuls les mots ou notions clés ressurgissent, c'est le risque d'une analyse fragmentaire inductive de contresens.

Si le découpage de la citation est momentanément nécessaire il faut régulièrement appréhender la citation dans son entièreté au cours de son analyse. La citation d'Erik Orsenna présentait à ce titre une juxtaposition de deux phrases trop souvent séparées et mises en opposition, pourtant cette opposition de l'ingénieur et du paysan n'est pas aussi claire si l'on prend le temps de lire la citation dans son ensemble. Ces deux points de vue méritaient un questionnement nuancé, moins à charge et plus prudent qu'une opposition trop affirmée, ce que les candidats soucieux de lire la citation dans son contexte entre les journées de cette épreuve auraient pu constater. Le candidat est donc davantage invité à considérer la citation dans sa totalité pour mieux la questionner à travers une pluralité de points de vue.

Par ailleurs, l'analyse de la citation resterait infructueuse si elle n'était pas prolongée et mise en parallèle de références permettant d'approfondir une notion, de la nuancer voire de s'en distancier et faire preuve d'une culture étendue. Le nombre et la qualité des références convoquées reste très variable d'un dossier à l'autre, mais sert souvent la conduite de l'analyse créative et sa progression vers les recherches. Les meilleurs dossiers maintiennent d'ailleurs le recours aux références jusque dans l'étape de projet. Plus rarement des références s'imposent au candidat qui en les convoquant ne parvient pas à les dépasser.

Le jury relève aussi une sur-préparation de certains candidats, reprenant les citations des années précédentes et les problématiques que soulevaient ces auteurs. En voulant les joindre aux citations proposées à travers un fil de pensée et un terrain qu'ils connaissaient par cœur, ces candidats ont couru le risque d'une analyse artificielle. Le jury sera davantage réceptif à un propos en train de se construire, sans doute plus humble, plus vrai et plus singulier.

Nourrir la pensée créative par une diversité du langage

Les planches d'analyse produites par les candidats ont pu donner lieu à une diversité lexicale attestant souvent d'un vocabulaire élargi, permettant d'explorer la citation et sa polysémie mais également de structurer la démarche réflexive. Cette richesse lexicale ne peut cependant pas à elle seule faire preuve d'une réflexion à l'œuvre si elle se résume à des notions ou mots clés isolés ou encore à travers une succession de titres attrayants. Le jury a pu constater que cette profusion n'opère pas toujours dans le sens de la démarche créative lorsqu'elle est désarticulée et détachée du fil conducteur de la citation et parfois de la recherche créative elle-même. L'effort de rédaction et d'articulation de la réflexion est donc indispensable au moment de la recherche, sous une forme synthétique bien entendu mais avec suffisamment de questionnements et de rebonds pour faire exister un véritable cheminement créatif. On peut aussi exprimer sa pensée sans être jargonneur et recourir à un champ lexical plus simple mais employé avec rigueur et maîtrise, notamment pour transmettre un questionnement qui induit une problématique car il s'agit bien de se faire comprendre que l'on soit dans la situation du designer ou de l'enseignant.

Investir la dimension graphique dans la tension de la démarche créative

Cette épreuve d'élaboration de projet accorde une place importante à l'expression graphique à toutes les étapes de la démarche; de manière évidente au moment de formaliser le projet mais de manière tout aussi nécessaire dès l'étape d'analyse et d'idéation.

Davantage qu'une valeur illustrative, l'expression graphique tient ici un rôle essentiel de la formalisation de la pensée, dont elle permet une matérialisation sensible, une confrontation à l'espace et au temps du projet, une mise en exergue des rapports de force et des contraintes propres à tout contexte de projet; l'expression graphique peut constituer également comme un outil permettant des processus décisionnels.

Au cours de cette épreuve, penser sans recourir suffisamment au dessin ne peut être que lacunaire et le candidat qui s'y risquerait réduirait d'autant plus les possibilités d'étendre sa réflexion et de la formaliser.

À cet égard, le jury a observé quelques dossiers où apparaît un net déséquilibre du texte et de la part graphique, au détriment de cette dernière et un investissement encore trop partiel des qualités et rôles possibles du dessin. Heureusement ce cas de figure reste rare, la plupart des candidats ayant intégré cette nécessité de recourir à l'expression graphique pour nourrir et activer la réflexion créative puis l'articuler à la recherche parfois de manière remarquable.

À *contrario*, d'autres dossiers ont placé le jury face à une profusion graphique : nuages de mots, fléchage associé à une lecture omnidirectionnelle des planches, surenchère voire concurrence de signes visuels prégnants. Cet étalage graphique parfois généreux peut aussi être un écueil par son manque de lisibilité et les raccourcis qu'il entraîne : le jury n'attend pas dans l'étape de recherche que le candidat lui transmette une image mentale de sa pensée, ni dans son inévitable foisonnement, ni dans sa stricte chronologie. Réduire un schéma de pensée à une carte heuristique par exemple fait courir le risque de ne pas être compris ou de générer des phénomènes d'appauvrissement de la réflexion.

Par ailleurs, ce foisonnement graphique n'aidera pas nécessairement le jury à repérer la logique d'investigation du candidat et ne permettra pas facilement au candidat de se saisir de ses planches lors de la soutenance. La part graphique dans la recherche devrait davantage servir la mise en tension de la pensée qu'illustrer simplement son abondance. Le jury a apprécié les dossiers dont la dimension graphique servait la lisibilité et la compréhension de la démarche.

L'expression graphique a aussi pour rôle de rendre tangible la progression vers le projet au fil des planches, c'est d'ailleurs ce que le jury a pu observer dans une majorité de dossiers. À l'inverse, quelques dossiers moins organisés présentaient des planches semblant isolées de l'ensemble de la réflexion et dont le positionnement au sein du dossier n'avait rien d'évident, comme si ces planches étaient interchangeables dans leur pagination, ce qui s'avère problématique.

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

À l'issue de la première journée d'esquisses, deux journées de développement sont engagées par le candidat. Ce temps du développement a pour but d'engager un projet au delà de ses intentions pour le confronter à sa possible concrétisation, tout en maintenant le projet dans un degré d'ouverture ne le figeant pas dans une réponse.

Le candidat dispose de ses planches déjà produites pour assurer l'articulation de ces étapes du projet.

Il est tout à fait envisageable pour le candidat, avec le recul de la première journée d'esquisses, qu'il ajuste et fasse progresser une problématique de projet ou bien qu'il cerne davantage les enjeux et les contraintes de travail mis à jour. Le candidat peut aussi assurer une synthèse dès le début de cette étape pour faire le bilan de ses intentions créatives et projeter les conditions (techniques, économiques, culturelles) qui permettront le

développement et l'objectivation du projet.

Associer étroitement le contexte à sa démarche

Un des points clé d'articulation entre l'étape de recherche et celle du développement repose sur la contextualisation. Souvent affirmée et repérable dans les dossiers présentés, la contextualisation n'est cependant pas toujours bien saisie par les candidats : on peut distinguer des candidats qui manquent d'ancrer leur proposition dans sa relation à un contexte pris au sens large (un lieu, une culture, un milieu technique, des utilisateurs, un environnement économique) ce qui a pour effet de retarder l'entrée dans l'épaisseur du projet.

À contrario des candidats imposent artificiellement un contexte sans lien évident avec l'appropriation de la citation et l'étape de recherche, comme si le projet avait été pensé en amont de l'épreuve. En aucun cas la contextualisation ne saurait être réduite à une simple mise en situation, le contexte n'est pas l'arrière plan du projet, il en est l'instigateur au même titre que son approche conceptuelle. Parce que le contexte irrigue la problématique de projet et son implémentation, le jury conseille d'aborder cette question dès l'étape de recherche comme ont pu le faire les dossiers les plus convaincants.

Formaliser et concrétiser un projet

À défaut d'aboutir, compte tenu de la durée de l'épreuve, le projet se formalise et s'affirme dans ses choix techniques, son image et ses usages. Or, pour certains candidats cette étape ne semble jamais être atteinte se confondant avec la phase de recherche qui se poursuit sans prendre le temps de poser le projet. Cet écueil est repérable par une faible progression et adaptation de l'expression graphique, qui peut s'avérer trop schématique au delà de la phase d'esquisses.

Le jury a d'ailleurs constaté d'importants écarts entre les candidats, face à la nécessaire concrétisation du projet : là où des candidats semblent se contenter d'aborder l'enveloppe du projet, ses proportions et contours, d'autres parviennent à investir le projet jusque dans ses parties, son interface, sa cinématique voire son cycle d'usage. Dans la plupart des dossiers la dimension technique et la matérialité du projet reste souvent lacunaires, peu maîtrisées voire esquivées. Les vues offrant des coupes, plans d'ensemble, ou autres modes conventionnels de représentation technique n'animent que trop rarement les dossiers, alors qu'il s'agit d'un langage graphique qui peut s'associer avec sensibilité au projet. À l'inverse quelques dossiers ont misé précocement sur la technique comme enjeu central du projet, faisant part de connaissances fines et d'expertise, mais pour le coup dans une approche technicienne trop exclusive. Le jury ne peut que conseiller d'aborder le projet sans en différer l'approche technique et de considérer cette part technique du projet sans étroitesse.

Mesurer l'ambition des propositions

Beaucoup de candidats sensibles aux causes écologiques et sociétales ont cru bon de les investir dans la démarche de projet, portés par les citations de Patrick Bouchain et d'Erick Orsenna notamment, pour mieux ancrer leur démarche dans une actualité. Cette générosité est louable, mais constitue une approche à l'ambition souvent mal mesurée, face au temps imparti et face à une complexité des enjeux soulevés qui peut placer les candidats en défaut d'expertise. Un engagement plus humble peut davantage convaincre et donner lieu à des projets pertinents, souvent mieux maîtrisés.

Par ailleurs, si l'on considère que l'enseignant comme le designer sont à l'écoute de leur temps, cela ne veut pas dire nécessairement qu'il faille s'engager sur des sujets d'actualité brûlante pour lesquelles le candidat manquera très probablement de recul et de distance.

Se situer dans une contemporanéité du projet ne veut pas dire se situer dans une actualité ; "celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel" selon Agamben.

(*Qu'est ce que le contemporain*, Giorgio Agamben, 2008)

Investir le séquençage de l'épreuve

Le séquençage de l'épreuve sur plusieurs journées permet aux candidats de repositionner leur démarche, de l'ouvrir ou de la préciser en amont du développement. Trop peu de candidats semblent y recourir et gardent leur ligne de conduite au risque de se trouver dans l'impasse au moment du développement et d'assécher leur créativité. L'étape de développement ne doit d'ailleurs pas laisser comprendre que le projet se fige dans sa formalisation, il peut à tout moment progresser et garder une marge d'ouverture jusqu'à sa soutenance. Le jury a ainsi apprécié les projets qui savent se diversifier et s'enrichir continuellement sans jamais perdre de vue le fil conducteur de leur pensée créative.

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

La soutenance orale du projet est par essence une épreuve à part entière, qui davantage qu'un simple prolongement du projet lui même, permet au candidat d'en restituer l'instigation, le cheminement et les hypothèses créatives avec distance et esprit de synthèse. Le positionnement d'enseignant y transparait davantage et devrait habiter le candidat à travers les qualités d'échange et de pédagogie attendues au contact du jury. La soutenance se déroule ainsi en deux temps : une prise de parole du candidat durant 10 minutes où ils expose sa démarche et son projet, immédiatement suivie d'un temps de questionnement et d'échange avec le jury durant 20 minutes.

Prendre appui et se détacher de ses notes

Si dans un souci de préparation à l'épreuve, des candidats savent s'entourer d'une note d'appui à l'oral, on peut s'étonner de l'attitude inappropriée de candidats lisant uniquement leur note (si l'on peut parler encore de notes lorsque l'oral paraît rédigé sur de nombreuses pages) durant les 10 premières minutes de leur prise de parole. En plus de constituer un oral figé dans sa lecture, ces candidats se placent à distance du jury et de l'attitude d'ouverture attendue.

Prendre de la distance et envisager les remédiations nécessaires

La semaine qui sépare le temps du projet de celui de la soutenance orale permet au candidat des apports, un approfondissement, voire une possible remédiation de son projet : pour mieux le préciser devant le jury, en corriger les manques, gagner en expertise sur le sujet traité ou contextualiser davantage la proposition. Une remédiation mesurée est donc envisageable au moment de la soutenance : il ne s'agit pas de tourner le dos à son projet ou d'y renoncer mais de faire preuve d'un investissement continu, capable d'enrichir et de faire progresser la démarche de projet. Les candidats se distinguent souvent sur ce point dans leur capacité à se situer par rapport à un projet déjà mené qu'il ne s'agit pas de simplement présenter dans sa finalité ou la chronologie de sa genèse mais qu'il s'agit d'enrichir et d'améliorer, d'envisager dans une ouverture créative encore possible. Le jury a apprécié les candidats qui ont d'emblée su saisir des points de fragilité d'un projet pour l'ajuster et le porter plus loin ou qui ont pu apporter l'expertise manquante permettant de mieux cerner et valider des choix techniques, d'usage ou d'image. Les 10 minutes de prise de parole avant l'échange sont une contrainte qui doit placer le candidat dans un effort de synthèse. Bon nombre de candidats peuvent progresser à ce titre. Trop nombreux sont ceux qui se perdant dans une longue restitution de l'étape d'analyse et retardant l'exposé du projet dans les toutes dernières minutes avant l'échange. Le manque de préparation à cette épreuve est palpable chez certains candidats dont l'oral paraît peu construit et peu conscient du temps et des enjeux propres à cette épreuve.

Se saisir de ses planches

Le candidat dispose de ses planches produites lors de l'épreuve de projet, en début de soutenance, qu'il peut manipuler librement devant le jury pour en faire la présentation. Comment peut-on imaginer ne pas s'en saisir pour porter l'attention du jury sur des points clés du projet ou incarner visuellement le propos de la soutenance à travers la dimension formelle du projet, même dans une situation de remédiation ? On constate pourtant une relation assez pauvre aux planches produites par le candidat lors de sa soutenance : un discours presque détaché de sa production, un étalage peu stratégique du projet dans sa finalité dès le début de la soutenance ou encore une attitude figée du candidat, loin de ses planches et du jury. D'autres candidats ont heureusement cherché à investir leur soutenance par une attitude plus communicante, sachant faire preuve d'une monstration active et parfois didactique du projet à l'appui de leur dossier.

Adopter une attitude dialogique avec le jury

La discussion avec le jury qui suit l'exposé du candidat lui permet d'une part d'éclairer des choix et des engagements créatifs, d'interroger leur viabilité face aux contextes, problématiques ou enjeux investis, mais constitue d'autre part une épreuve d'adaptation au cours de laquelle le candidat réagit au questionnement qui peut porter sur des aspects peu abordés de son projet. L'écueil lors de cette épreuve serait de se situer dans la défensive de sa démarche ou bien d'aller nécessairement dans le sens des questionnements du jury pour ne pas risquer de le contredire. Les sollicitations du jury n'attendent pas une réaction défensive ou consensuelle, mais un véritable engagement du candidat, nuancé et argumenté. Lors de cette discussion les qualités de raisonnement du candidat sont à découvert, il peut donc valoriser sa capacité à se questionner et assimiler les questionnements du jury, plutôt que de chercher à éluder la question et de redéployer son discours.

Des candidats ont ainsi rencontré des difficultés à faire bouger les lignes de leur discours et à saisir les passerelles tendues par les questions du jury pour se risquer à penser à voix haute (ce qui ne veut pas dire s'écouter parler, mais bien dialoguer avec le jury, dans un rapport d'équipe). D'autres candidats se sont, au delà de ces écueils, démarqués dans leur aptitude au dialogue face au questionnement du jury, faisant preuve d'écoute, d'adaptation et d'un échange contributif.

En conclusion, le jury constate lors de cette session une grande hétérogénéité de niveaux, avec des écarts importants dans la maîtrise du projet au moment de sa formalisation et lors de sa soutenance notamment.

Les dossiers ayant su faire preuve d'humilité dans l'approche problématique du projet et qui ont su pour autant déployer une richesse graphique, technique et scénaristique lors de sa résolution, se sont clairement distingués.

Les domaines d'investigation ont manqué de diversité, le jury ne peut qu'encourager à investir les différentes mentions actuellement proposées en DNMADE et DSAA, les métiers d'arts sont par ailleurs faiblement explorés.

Les notes sur 20 vont de 3,5 à 15 ; 12 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	1	11	6	10	0	28	09,41

Moyenne des admis : **11,78**

La moyenne des admis est comparable à celle de l'année dernière, mais il est à noter que certains candidats ont su démontrer de très belles qualités à l'oral qui ont permis de rééquilibrer leur performance globale.

ÉPREUVE DE LEÇON

(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009)

L'épreuve a une durée de préparation de quatre heures et une durée de présentation d'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, mais également une connaissance du monde professionnel visé.

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.

Leçon : conçue à l'intention d'élèves et d'étudiant/e/s des classes terminales et post baccalauréat (DNMADE & DSAA), 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, mais également une connaissance du monde professionnel visé. Une enveloppe tirée au sort par le ou la candidat/e contient deux sujets proposés à partir de documents textuels ou visuels. Le candidat choisit l'un des deux sujets.

Éléments factuels

Cette année, les notes s'échelonnent de 0,5/20 à 18/20, avec une égale répartition entre les sujets « images » (14 personnes) et les sujets « citations » (13 personnes), sans qu'il n'apparaisse de différence de niveau entre ces deux registres. Pour la session 2019, la moyenne générale est de 7,5/20, pour 27 candidat/e/s. Les notes sont donc en recul significatif depuis la précédente session, où la moyenne était de 8,31/20, et ce rapport s'efforcera donc de clarifier certains points pour permettre d'améliorer les futures présentations.

L'exercice du rapport de jury prend toujours le risque de répéter ces prédécesseurs. Nous proposons ici, en quelques points synthétiques, une liste de remarques et de conseils à apprécier en compléments des précédents rapports dont nous recommandons vivement la lecture.

Analyser les documents

Lire et analyser les documents proposés, qu'il s'agisse d'images ou de citations, constitue la base de la proposition pédagogique. Cette première partie de l'oral ne doit pas servir de prétexte à une leçon « plaquée » sur n'importe quelle source. Il importe donc de bien prendre le temps de préciser des éléments basiques propres à toute méthodologie d'analyse de document, qui devront pouvoir être transmis aux étudiant/e/s « sur le terrain ». Qui parle, et depuis quelle position ? À qui s'adresse le document ? À quelle époque et dans quel contexte a-t-il été élaboré ? Ici, l'aide des connaissances disponibles en ligne doit permettre de facilement préciser ces éléments. Suivant le registre de sujet, images ou citation, des éléments d'analyse iconographique (composition, matériaux, etc.) et/ou littéraires peuvent également être mobilisés (dans tous les cas, si plusieurs méthodologies peuvent être utilisées, il est apprécié que les candidat/e/s soient en mesure de les énoncer). Sans cette prise de recul, le risque est de rester à une analyse superficielle, non ancrée, pouvant tomber dans le registre de l'opinion et non de l'argumentation logique. De même, il n'est aucunement attendu que les candidat/e/s adhèrent aux éventuels « propos » des documents proposés : le jury a souvent eu du mal à situer la position des candidat/e/s face à ce qui était relaté des documents, qui ne constituent qu'un point de départ. Discuter les parti-pris et arguments des documents est une étape nécessaire, qui montre le recul critique dont doit faire preuve l'enseignant/e en situation pédagogique.

Articuler l'analyse et la séquence pédagogique

L'analyse, plus ou moins précise en fonction des éléments évoqués ci-dessus, doit ensuite s'articuler de façon logique à la présentation d'une séquence pédagogique. L'équilibre des temps de parole importe : sans bâcler le premier temps d'oral, il importe de laisser place à un déploiement significatif de la proposition de cours. Trop souvent, le jury a regretté le manque d'aller-retour entre l'analyse et la séquence pédagogique, rien n'empêchant de faire des liens et de retisser des arguments entre ces deux temps. Notons une difficulté propre à la plupart des sujets proposés, consistant dans un premier temps à relier la citation ou les images proposées au champ du design, puis, dans un second temps, à les mobiliser comme point de départ d'une séquence de cours. De ce point de vue, trop de problématiques étaient nébuleuses, trop génériques ou mal formulées. Il importe par

exemple de séparer une problématique qui serait propre aux documents – disons, pour faire vite, d'ordre théorique –, d'une problématique d'ordre pédagogique. Cette précision permettra, nous l'espérons, d'éviter des « méta-leçons », à savoir des commentaires de grandes généralités pédagogiques, désincarnées d'un ancrage dans des situations tangibles, si ce n'est plausibles.

Viser le concret

Tout en reconnaissant la difficulté, pour des personnes n'ayant encore jamais enseigné, de se projeter dans des situations de cours, il est toutefois attendu que les séquences pédagogiques fassent place, autant que faire se peut, à des éléments concrets sans lesquels le cours ne peut se tenir. Autrement dit : comment s'y prend-on pour faire apprendre quelque chose ? Parmi les éléments non exhaustifs, mentionnons notamment les objectifs pédagogiques, les prérequis du cours (et, le cas échéant, les moyens d'y remédier), le rétroplanning de séances constituant la séquence, les liens avec les autres cours (pas forcément uniquement ceux propres au champ du design), la disposition de la salle, les travaux demandés, la méthode d'évaluation, le barème de notation, etc. Puisqu'un cours engage nécessairement des dimensions psychologiques, et dès lors mouvantes, il est attendu des candidat/e de formuler des hypothèses, certes précises, mais susceptibles de bouger. Divers scénarios peuvent ainsi être énoncés lors de l'oral, et pas uniquement celui où tout se déroule comme prévu (où tout le monde a compris la consigne et rend un travail d'un niveau honorable...), qui n'arrive que rarement au quotidien ! Le jury a de plus noté, dans de trop nombreux oraux, une peur de la consigne, ou plus précisément une mauvaise compréhension de la notion de consigne. Sans directives, et sans tomber dans une approche autoritaire, la séquence pédagogique ne saurait tenir : l'art de « conduire » un groupe trouve son sens dans la formulation et dans la précision des consignes des enseignant/e/s, qui peuvent tout à fait, dans un second temps, être discutées, réinterprétées voire négociées par les étudiant/e/s. Une consigne n'a pas pour fatalité d'être quelque chose de bloquant ! Autrement, si tout le monde est libre de « faire n'importe quoi », se pose alors le rôle et l'intérêt de l'enseignant/e dans la séquence pédagogique... Autre point : l'apport théorique n'a pas pour unique vocation de précéder le faire. Une séquence pédagogique peut tout à fait débiter, par exemple, par des expérimentations sur des matériaux, et non pas forcément par l'exposé de telle ou telle notion.

À propos des références

S'il est attendu que les candidat/e/s « augmentent » les documents proposés et leur séquence pédagogique de références de divers registres, celles-ci doivent être clairement présentées et énoncées. Globalement, les références sont peu curieuses et généreuses et dénotent à la fois un manque de culture contemporaine et de culture classique (les fondamentaux d'un champ). Il importe, pour ne pas verser dans le *name dropping*, de bien prendre le temps d'expliquer pourquoi telle ou telle référence est choisie, autrement que pour des raisons subjectives de goût, et de motiver son insertion dans une réflexion ou dans une séquence pédagogique. De même, la plupart des candidat/e/s manquent de connaissance sur les pratiques pédagogiques propres au design, tant dans l'Éducation nationale que dans les écoles d'art ou dans les universités, sans même parler de ce qui se fait à l'étranger... Gageons qu'une veille sur ces sujets apporterait grandement à gagner en précision et en originalité sur les propositions de séquence.

Soutenir le discours par des éléments graphiques

Sans que cela ne soit une obligation, un certain nombre de candidat/e/s ont présenté au jury, en appui de leur oral, des éléments graphiques de divers registres : notation de la problématique, *timeline* de la séquence pédagogique, barème, etc. Dans l'ensemble, ces productions ont été appréciées, en tant qu'elles permirent une meilleure compréhension des propos, de même qu'une base pour les questions. Certains candidats ont toutefois passé trop de temps à décrire la *timeline* de la séquence de façons exhaustives, en omettant d'entrer dans le concret d'au moins une des situations pédagogiques proposées. Le dessin en direct (sur *paperboard*) peut également, dans certains cas, servir à éclaircir un propos ou à visualiser une référence.

Le cas des DN MADE

La plupart des candidat/e/s avaient choisi de situer leur leçon dans le nouveau diplôme national des métiers d'art et du design (DN MADE), entré en application récemment, et qui intègre notamment l'ancienne mise à niveau (MANAA) au sein de parcours thématiques, propres à chaque école / formation, et pensés sur trois années. Dans l'ensemble, et bien que nous manquions encore de recul sur ces nouvelles temporalités et offres pédagogiques, les candidat/e/s ont réussi à bien situer leurs leçons géographiquement et pédagogiquement. Nous ne pouvons qu'encourager les prochaines personnes se présentant à cette épreuve à bien relire le référentiel général du DN MADE, de même que les détails des formations correspondant aux ancrages souhaités par les candidat/e/s. Par un étrange effet de tropisme, beaucoup de leçons ont été situées au sein des écoles parisiennes, et plus spécifiquement à l'ESAA Duperré : se pose alors la question de savoir comment une même leçon peut être adaptée dans des établissements et équipes aux spécificités différentes.

Culture numérique

Parmi les nouveautés du DN MADE, le module transversal à tous les champs du design « Outils et langages numériques », également présent dans le nouveau bac STD2A, marque une forte volonté d'inscrire la « culture numérique » – et pas seulement l'apprentissage d'outils et de langages – dans l'apprentissage du design. Celle-ci affectant la quasi totalité des activités humaines, il est attendu que les futur/e/s enseignant/e/s se saisissent de ses enjeux politiques, créatifs, etc. pour mieux préparer les étudiant/e/s à des métiers qui débordent déjà des catégories établies. Sans tomber dans la technophilie aveugle, il est ainsi *a minima* demandé de montrer comment la séquence pédagogique proposée pourrait résonner avec le module « Outils et langages numériques », fût-il animé par une autre personne « fictive ».

Nous remercions l'ensemble des candidat/e/s de la session 2019 pour leurs travaux et leur investissement dans cette épreuve, et souhaitons toute la réussite possible aux inscrit/e/s à la session 2020.

Leçon

Les notes sur 20 vont de 0,50 à 18.00 6 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	7	8	8	2	2	27	07,41

Moyenne des admis : **9,57**

Cette année la moyenne a chuté d'un point en dessous de celle de l'année dernière. Moins de la moitié des candidats a obtenu une moyenne supérieure à 10, ce qui est décevant. Il faut prendre risque et éviter de faire l'exercice d'un copié collé qui a un effet désastreux sur le jury.

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION AVEC LE JURY

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009)

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. (durée : trente minutes maximum ; coefficient 1)

DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE ORALE

Le candidat tire une enveloppe au hasard. Elle 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. 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 et réflexions 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 connaissances sur le domaine, ses capacités à élargir et enrichir le propos.

Nous rappelons que l'épreuve « Entretien sans préparation » demande un vrai travail de ressources conséquent de la part du candidat. Elle nécessite d'avoir pris connaissance des problématiques et enjeux liés aux disciplines et domaines choisis, d'être au fait de l'actualité. Le candidat doit pouvoir situer son propos, montrer qu'il sait replacer son discours dans un contexte actuel, utiliser ces ressources dans le cadre 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 ou pédagogiques antérieures. Il se doit non seulement d'en connaître les œuvres clés, les auteurs, les courants, les enjeux théoriques, les fondements et l'histoire jusque dans ses développements contemporains, mais également d'être capable d'en « sortir » et de démontrer qu'il peut rattacher ses pensées à des problématiques plus larges, montrer qu'il peut anticiper et réinvestir son propos ailleurs. De fait, évoluer dans un domaine spécifique implique une technicité, une aisance avec le vocabulaire d'usage, une connaissance réelle du domaine. Dépasser la simple « apparence » des documents est une condition première de cet exercice. Il serait totalement inopportun de choisir un domaine par défaut, au risque de se fourvoyer 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 doit 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, enfin en tant que technicien. Il se doit de défendre des points de vue : justifier, animer, argumenter, moduler en fonction de l'échange et des remarques formulés en deuxième partie d'entretien. Il est invité à faire partager avec force sa réflexion et son engagement.

Nous rappelons que le jury n'attend ni la récitation d'une leçon apprise par cœur, adaptée coûte que coûte à n'importe quel document, ni l'énonciation de concepts creux et interchangeables empêchant toute construction d'un discours singulier et d'une pensée authentique.

Regarder, analyser

En préambule, 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.

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.

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. Enfin certains documents ne sont pas à proprement parler des reproductions, mais de simples constats, témoignages, mises en évidences de faits ou d'actions. Il convient alors de savoir interpréter son contenu, contextualiser à partir du document, plutôt que de tenter d'analyser formellement.

Une analyse plurielle et croisée

L'analyse se doit de reposer sur une analyse croisée et plurielle des documents. L'entretien a pour vocation de donner du sens à cette rencontre. 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 les 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 fractures. 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.

La tendance amorcée depuis 2015, qui consiste à affirmer des ancrages dans une actualité et des pratiques contemporaines, se poursuit. Elle a pour but d'inciter les candidats à évaluer les limites de leur questionnement au regard de la discipline choisie et des conditions d'existence et de la genèse même des œuvres proposées. Certains documents, volontairement choisis car ne rentrant dans aucune classification, demandent à être davantage analysés, critiqués, « démontés ». Ils invitent à prendre davantage parti de façon argumentée et construite car plus ancrés dans une actualité qu'inscrits dans l'Histoire. Il s'agit pour les candidats d'analyser des pratiques pour lesquelles le recul est encore faible. Comme le rapporte le Jury de Nouvelles Technologies en 2016, l'épreuve « interroge ce nouveau rapport au monde. Elle questionne la place que l'humain se donne au sein du cosmos tout comme les usages présents ou futurs ».

Les sujets en images des précédentes sessions sont téléchargeables sur le site national des Arts-Appliqués : <http://desinetartsappliques.fr/content/agrégation-arts-option-b-arts-appliqués-concours-externe>

ARTS PLASTIQUES

Les sujets proposés cette année avaient pour ambition d'amener les candidats à traiter de grandes problématiques culturelles comme les relations entre art et fiction, les études postcoloniales, la création à l'époque d'internet, la transgression et la question du genre. Dans l'ensemble des cas, le but était de parvenir à saisir les enjeux théoriques et esthétiques des représentations en ouvrant sur des perspectives sociétales et en ne se limitant pas à une approche formelle ou plastique. Il est à noter de manière générale que les développements conceptuels font trop souvent défaut et que l'ensemble des candidats manque de références contemporaines dans les champs philosophique et théorique.

SUJET 1 : ART ET FICTION

Les trois images amenaient à évoquer les relations entre art et fiction. Si la candidate a su montrer des connaissances dans le domaine de l'art moderne et contemporain en citant d'autres exemples, le sujet n'a pu être véritablement approfondi sur un plan théorique. Les références dans le registre de l'art actuel ont semblé également plus fragiles.

SUJET 2 : L'ART À L'HEURE DES ÉTUDES POST COLONIALES

Les trois images donnaient la possibilité de traiter de la création moderne et contemporaine sous le prisme des études post coloniales. Tant sur le plan thématique que sur le plan formel, l'analyse des représentations a permis une véritable prise en charge du sujet. On notera cependant quelques doutes parfois qui auraient mérité d'être effacés au profit d'une plus grande assurance lors de l'énonciation des idées.

SUJET 3 : L'ART POST INTERNET

Les trois images avaient pour but de traiter de l'art à l'ère d'internet, des jeux vidéos et de l'informatique. La candidate a montré une vraie connaissance pour le sujet dont elle s'est dite passionnée. Les enjeux de ces pratiques liées aux nouvelles technologies ont été abordés comme l'appropriation des images et les nouvelles formes de montage. Sur le plan théorique, des références plus contemporaines auraient été utiles.

SUJET 5 : TROUBLE DANS LE GENRE

Les trois images permettaient d'aborder la question du genre. Mais le candidat s'est limité dans un premier temps à une étude formaliste qui est apparue comme une technique peu pertinente pour pouvoir commenter n'importe quelle œuvre – en dehors de toute spécificité visuelle. Une fois le sujet énoncé auprès du candidat, les difficultés à prendre en charge cette problématique sont apparues de manière évidente. Les références peu actuelles et l'absence d'ancrage théorique contemporain ont empêché de réels développements sur cette problématique.

Les sujets en images sont téléchargeables sur le site national des Arts-Appliqués :

<http://designetartsappliques.fr/content/agregation-arts-option-b-arts-appliqués-concours-externe>

sujet n°1

1.1

Philippe Thomas, *Fictionnalisme. Une Pièce à Conviction*, 1985
Livre

1.2

Le Peuple qui manque, *Le Procès de la Fiction*, octobre 2017
Performance

Le Peuple qui manque est une plateforme curatoriale, oeuvrant entre art contemporain et recherche, à l'initiative d'expositions, projets curatoriaux, colloques internationaux, festivals, publications. Le Peuple qui manque est également producteur, éditeur et distributeur de films d'artistes.

1.3

Marcel Broodthaers, *Département des aigles. Section des Figures, L'Aigle de l'Oligocène à nos jours*, 1972
Installation,
Exposition à La Monnaie de Paris, 2015

sujet n°2

2.1

Édouard Manet, *Olympia*, 1863
Huile sur toile - 130,5 x 190 cm
Musée d'Orsay

2.2

Theaster Gates- Vue de l'exposition "Amalgam"
Palais de Tokyo, Paris, 2019

2.3

Nina Chanel, *Always Ready Always There*, 2018
Acrylique et peinture à la bombe sur toile - 305 x 214 cm

sujet n°3

3.1

Jonathan Vinel, *Martin Pleure*, 2017
Court-métrage - 16min, 24s

3.2

Jon Rafman, *9 eyes*
Captation issue de Google Street View le 1er novembre 2013

3.3

Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013
Court-métrage - 13min

sujet n°4

Sujet non sorti.

sujet n°5

5.1
Matthew Barney, *Cremaster 5*, 1997
Photographie de film

5.2
Claude Cahun, *Autoportrait*, 1928
Photographie argentique sur papier

5.3
Ming Wong, *Making Chinatown*, 2012
Installation vidéo

ARCHITECTURE ET PAYSAGE

Dans l'entretien sans préparation en Architecture et Paysage, 12 candidats ont été auditionnés. Les notes attribuées varient de 4/20 à 18/20, avec une moyenne de 10/20.

Objectifs et modalités générales

L'épreuve de l'entretien en Architecture et Paysage s'est déroulée selon des modalités convenues par les membres du jury afin de permettre aux candidats de se saisir du sujet dans les temps courts de cette épreuve (30 minutes au total), après avoir tiré au sort une enveloppe (voir liste des sujets ci-dessous). L'objectif était de juger de la capacité du candidat à s'emparer d'un sujet, le développer, le renseigner par des références personnelles et spécifiques à cette option, d'en faire émerger une vision bien restituée et de conclure par synthèse pouvant ouvrir le sujet.

Pour ce faire, le jury a accueilli les candidats en leur proposant de prendre quelques minutes (3 minutes max) pour observer les images et, le cas échéant, noter par écrit des éléments permettant de structurer cette épreuve orale d'entretien. Cette présentation structurée des images du sujet permet de glisser vers une discussion interactive avec le jury et de terminer par une synthèse. Cette structuration permet de souligner la capacité du candidat à développer un propos, montrer les connexions entre des connaissances et, en fin d'entretien, à synthétiser et identifier les points les plus importants évoqués dans l'épreuve. Le jury a pris le soin de chronométrer l'épreuve afin de garantir l'égalité de traitement des candidats.

Les sujets présentés comportaient au minimum deux images, pour identifier une problématique commune et la construction d'une thématique propre au sujet dans la discussion. Les contenus portaient principalement sur des travaux contemporains mais une partie de ceux-ci était accompagnée d'images/illustration d'autres époques, plus éloignées. Ce rapprochement visait à faciliter le développement d'une présentation fondée non seulement sur l'analyse de l'image mais aussi la compréhension du contexte.

Les sujets portaient sur le sens produit par l'imbrication entre architecture et paysage, la plupart temps en milieu urbain, péri-rural ou rural, en France et à l'étranger. Les thèmes abordés pouvaient par exemple porter sur les aspects patrimoniaux, historiques et géographiques de l'architecture et du paysage, sur des aspects environnementaux et écologiques, sur l'évolution de la construction urbaine et ses impacts (densification, péri-ruralisations), sur des aspects sociétaux touchés par l'architecture et le paysage au regard des enjeux contemporains.

Dans les intentions du jury, cette diversité devait faciliter la possibilité d'élargir le débat et tisser des liens avec le contexte socio-économique, ainsi qu'approfondir les développements techniques inhérents aux sujets ou même leur appréciation théorique et esthétique.

Le jury a analysé de manière globale trois aspects de la prestation : les connaissances sur la discipline Architecture et Paysage ; la méthode du candidat pour préparer et présenter son entretien étayé de références appropriées; la posture et la capacité à transmettre dans cette épreuve « contrainte ».

Connaissances

Au regard des sujets assez variés et contemporains, le jury constate un niveau de connaissances en architecture et paysage assez hétéroclite. Les candidats ayant façonné une culture architecturale et paysagère, savent d'emblée faire appel à des références appropriées qui circonscrivent le sujet et ouvrent un débat constructif, même sans connaître les images présentées dans le sujet choisi; pour d'autres nous avons remarqué un manque de connaissances notable qui engluait le candidat dans une analyse paraphrasée des images, sans

comprendre le sens recherché dans ce parallèle. Une troisième catégorie de candidat présente une bonne culture mais peu en lien avec le sujet.

Certains candidats hésitent à rentrer dans une lecture croisée des images et de ce fait se privent de la possibilité d'étoffer leur exposé et montrer les relations entre les disciplines de la conception et leurs filiations historiques.

Méthode

Les candidats montrent une grande capacité à décrire les images ; certains arrivent aussi à tisser des relations *entre* les images proposées par sujet. Cette *sagacité* leur permet de surmonter la *non connaissance* de l'image présentée et d'arriver à argumenter avec une capacité pédagogique très intéressante. Les autres candidats, sans doute gênés par le fait de ne pas reconnaître les architectures et les projets de paysage proposés, se sont limités à décrire les images et ont eu du mal à construire des problématiques générales permettant d'avoir un discours critique sur la discipline. Malgré les suggestions et les tentatives d'ouvrir la discussion et la complexifier, le jury a constaté la réticence des candidats à replacer les projets dans un contexte social et sociétal et à en faire une lecture critique en soulignant leurs paradoxes.

Posture

Les entretiens se sont déroulés de manière sereine malgré la situation de tension propre à un concours et –d'autant plus- à une épreuve qui laisse peu de temps de préparation. Les candidats ont montré une attitude ouverte et une réelle propension à l'échange. Dans le cours de l'épreuve, cette attitude a permis d'aller au delà du « filet de connaissances » pour présenter un sujet et montrer un plaisir dans l'échange. Aux yeux du jury, cette attitude semble nécessaire pour travailler non seulement avec des sujets de prédilections mais aussi ceux imposés, en se les appropriant et les transformant en un moment de construction du savoir des élèves/étudiants.

Commentaires généraux et recommandations

Le jury constate le sérieux des candidats et le travail de préparation préalable qui leur permet de réagir devant les sujets dans des temps rapides ; tous les candidats montrent une vraie aptitude à la description des images et comprennent l'exercice qui consiste à construire un discours problématisé en tissant des liens entre les illustrations proposées.

Pour les futurs candidats, lors de la préparation de cette épreuve, le jury conseille d'avoir une grande élasticité, pour rebondir et construire/reconstruire la problématique qui émerge (parfois de manière paradoxale) des images. Le jury précise qu'il n'y a pas une résolution par sujet mais plusieurs axes de réflexions à chaque fois ce sont des sujets précis mais ouverts. Leur contextualisation est aussi nécessaire ; en effet, même si les candidats ne (re)connaissent pas un projet, une bonne maîtrise de la discipline permet de trouver les exemples qui fondent un discours argumenté. Lors de la synthèse de l'entretien (les 2-3 dernières minutes), cette capacité à une certaine mobilité intellectuelle pourrait permettre aux candidats de retrouver les points les plus importants de l'épreuve. Enfin le jury apprécie que l'exposé se fasse dans une capacité à transmettre un propos avec plaisir et assurance.

Les sujets en images sont téléchargeables sur le site national des Arts-Appliqués :

<http://designetartsappliques.fr/content/agrégation-arts-option-b-arts-appliqués-concours-externe>

Sujet n°1

1.1

Israël Sylvestre(1621-1691), *Vue du Jardin et Parc du château de Meudon, appartenant à Monseigneur le marquis de Louvois*, 1705

Eau forte, 63 x 83 cm

1.2

Marc Riboud, leoh Ming Pei aux côtés de François Mitterrand sur le chantier de construction du Grand Louvre, Paris, 1988

Source : www.marcriboud.com

1.3

Patrice Astier, Le chantier de la Pyramide, vu du Pavillon de l'Horloge, juin 1987

© Musée du Louvre (fonds EPGL)

Sujet n°2

2.1

Yann Monel (1966) *Tiers paysage*, 2014

Photographie, 90 x 110 cm

2.2

Adolphe Loos, Villa Muller, 1930

2.2.a - Vue du séjour.

© non précisé

2.2.b - Vue du séjour en cours de chantier.
© non précisé

Sujet n°3

3.1

Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891), Parc des Buttes Chaumont, Paris, 1864-67
inauguré en 1867

3.1.a - Plan des courbes de niveaux des Buttes Chaumont, vers 1867.

Dans Adolphe Alphand, Emile Hochereau *Les promenades de Paris*, J. Rothschild, 1867-73

3.1.b - Plan du Parc des Buttes-Chaumont, Paris, France, vers 1867.

Gravure, dans Adolphe Alphand, Emile Hochereau *Les promenades de Paris*, J. Rothschild, 1867-73

3.1.c - *Embellissements de Paris, Transformation des Buttes Chaumont*, 1863.

Gravure, © Bibliothèque historique de la ville de Paris

3.2

Bernard Desmoulin,

Nouvel accueil du musée national du Moyen-âge et des Thermes de Paris, 2018

3.2.a - Galerie d'accès.

© Michel Denancé, 2018

3.2.b - Axonométrie générale.

© Bernard Desmoulin

3.2.c - Vue extérieure.

© Célia Uhdal, 2018

Sujet n°4

4.1

Anne Favret et Patrick Manez, 4 rue Victor Beausse, 1997

Observatoire photographique national du paysage, « Itinéraire n° 9 – ville de Montreuil », Seine-Saint-Denis, 1997

4.2

Renzo Piano, reconstitution de l'atelier de Constantin Brancusi, 1997

4.2.a - vue de détail.

© Florin Glontaru, 2006

4.2.b - vue plongeante.

© hervé Veronese, 1997

4.2.c - vue intérieure.

© RPBW

Sujet n°5

5.1

Christian Dupraz, *Agroforesterie*, 2004

Photographie extraite du livre de Christian Feller, Ghislain De marsily, Christian Mougin, Guénola Pérès, Thierry Winiarski « le sol, une merveille sous nos pieds », éditions Belin pour la Science, 2016

5.2

Transformations Pavillonnaires, exposition au Pavillon de l'Arsenal, Paris, 2018

Huit exemples de projets développés avec iudo, agence qui accompagne des propriétaires dans la revalorisation de leur micro-foncier.

5.2.a - Extrait du communiqué de presse de l'exposition.

© iudo

5.2.b - Emma Saintonge, projet d'habitat intergénérationnel à Arcueil.

Projet en cours, extrait du communiqué de presse de l'exposition.

© Emma Saintonge

Sujet n°6

6.1

La Seine et la Bièvre

Plans extraits du livre de Renaud Gagneux, Jean Anckaert « sur les traces de la Bièvre parisienne - promenades au fil d'une rivière disparue », éditions Parigramme, Paris, 2002

6.1.a - La Seine et la Bièvre à la préhistoire.

6.1.b - La Bièvre morte et la Bièvre vive dans le tissu urbain actuel.

6.2

Édouard Albert, Robert Boileau, Jacques-Henri Labourdette, Tour Croulebarbe, 1960
Paris, 13^{ème} arrdt.

6.2.a - Coupes de principe.

Extrait du mémoire de PFE d'Yvette Wong,

« la tour Croulebarbe, premier gratte-ciel d'habitation ! », 2011

©Yvette Wong, ENSA Marne la Vallée

6.2.b - Vue extérieure, 1961.

issu de l'iconographie de l'exposition « l'invention de la tour européenne », Pavillon de l'arsenal, 2009.

© Pavillon de l'arsenal

Sujet n°7

7.1

Collectif YA+K, *DZO project*, 2011

Project conçu et réalisé au cours des 3 jours du *72HUA (72 Hours Urban Action)*, Bat Yam, Tel Aviv, Israël.

Photographie extraite du livre de Etienne Delprat, YA+K & Nicolas Bascop « Manuel Illustré de bricolage urbain », édition Alternatives, 2016.

7.2

Abbaye Cistercienne du Thoronet, XII^e - XIII^e siècles.

7.2.a - Photographie du Cloître par Lucien Hervé.

Extrait de Lucien Hervé, « *Architecture of Truth* », Ed. Thames & Hudson, Londres, 1956 / George Braziller, New York, 1956. Nouvelle Éd.: Phaidon, Paris-Londres, 2001.

7.2.b - Extrait de Dominique Machabert, « L'amitié, quelques jours avec Alvaro Siza à l'Abbaye du Thoronet », 2007.

Durée : 26mn.

© Maison de l'architecture et de la ville PACA

Sujet n°8

8.1

Juan Herrera, Juan Gomez de Mora, Plaza Mayor, Madrid, 1617-1619.

Reconstruction 1790, après incendie, initiée par Juan de Villanueva, poursuivie par Antonio López Aguado et Custodio Moreno.

Dimensions : 129 x 94 m,

Surface : 12126 m²

8.1.a - 8.1.b - 8.1.c - Plans et coupes extraits du livre « Squares : Urban Spaces in Europe », éditions Sophie Wolfrum

8.2

Theo Deutinger, *Crowd Control*, 2016

Extrait du livre Theo Deutinger, « Handbook of Tyranny », édition Lars Müller Publishers, 2016

Sujet n°9

9.1

Theo Deutinger, *Total Demolition*, 2016

Extrait du livre Theo Deutinger, « Handbook of Tyranny », édition Lars Müller Publishers, 2016

9.2

Démolitions d'ouvrages de l'architecte Minoru Yamasaki (1912-1986).

9.2.a - Grand ensemble de logements sociaux Pruitt Igoes, Saint Louis, Missouri, USA.

Photographie parue en page 9 de l'essai de Charles Jencks *the language of post Modern architecture*, éditions Rizzoli, 1984, et légendée : « L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 Juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près). »

9.2.b - Maquette du World Trade Center, exposée au 911 Museum, New York.
© 911 museum, 2015

Sujet n°10

10.1
Jochen Gerner, *Carnet de dessins ferroviaires*, 2005-08

10.1.a - 10.1.b - 10.1.c - extraits du livre de Jochen Gerner *Grande Vitesse*, éditions l'Association, Paris, 2009

10.2
Georges-Henri Pingusson, *Mémorial des Martyrs de la Déportation*, Paris, Ile de la Cité, 1962

10.2.a - 10.2.b - 10.2.c - photographies in situ

10.2.d - plan d'évacuation (in situ)

Sujet n°11

Sujet non sorti.

Sujet n°12

Sujet non sorti

Sujet n°13

13.1
Peter Cook (studio Archigram) *Plug-in City*, 1963-1964

13.1.a - *Overhead View*, 1963.
Axonométrie.

13.1.b - *Maximum Pressure Area*, 1964.
Section

13.2
Julien Beller, *Centre humanitaire Paris-Nord*, 2017

13.2.a - Vue d'ensemble

13.2.b - Vue intérieure

13.2.c - Vue détail d'une chambre
Photographies : Jean-Baptiste Gurliat (Mairie de Paris)

IMAGE ET COMMUNICATION

Peu de candidats ont présenté cette option cette année pour des résultats contrastés. Les candidats ayant bien préparé l'épreuve ont eu d'excellents résultats. À l'inverse, l'absence de méthodologie a conduit rapidement les candidats dans l'impasse. Aussi, pour bien préparer cette épreuve, il s'agit d'en rappeler les enjeux.

Tout d'abord son déroulement : chaque candidat est invité à tirer au sort une enveloppe dans laquelle se trouve un jeu de documents à partir desquels il doit construire un propos. S'ensuit dans un deuxième temps, un échange avec le jury. L'épreuve est courte, 30 minutes, et séquencée comme suit : le candidat est invité à prendre trois ou quatre minutes pour découvrir les documents, lire attentivement les légendes et prendre éventuellement quelques notes. Il propose ensuite son analyse et développe son argumentaire pendant 15 minutes, puis répond aux questions du jury pendant 15 minutes maximum également. Pour conclure, le jury laisse le mot de la fin au candidat.

Documents :

Les documents sont issus du champ élargi des domaines de l'image et de la communication. De la publicité à la signalétique, en passant par l'édition, la typographie ou l'identité visuelle. L'ensemble de ces

domaines doit être compris par le candidat autant dans leurs dimensions historiques que dans leurs évolutions contemporaines et prospectives, induisant notamment les questionnements technologiques, sociétaux ou culturels qui les animent. Impossible de réduire aujourd'hui l'édition au domaine de l'imprimé, de la même manière qu'on ne peut pas limiter la lecture au seul domaine du livre. Il en est de même pour les disciplines où la forte tendance au décloisonnement rend leur définition ouverte et questionnante. Dans ce sens, les documents présentés aux candidats peuvent être de toutes natures et issus de toutes formes médiatiques.

Néanmoins, chaque jeu de document est conçu de manière plus ou moins thématique afin d'orienter le discours, même si le jeu ne consiste pas à réduire l'articulation des documents à leur point commun, mais aux questions que leur rapprochement soulève.

Les sujets proposés cette année étaient tous très ouverts et ne pouvaient pas laisser les candidats démunis.

Approche méthodologique :

La méthode est laissée à l'appréciation des candidats, et il n'y a pas une seule façon d'approcher l'épreuve. C'est aussi une manière de personnaliser sa performance. La plus évidente est certainement celle qui consiste, dans un premier temps, à identifier chaque document et en extraire les éléments significatifs pour la comprendre. Dans cette perspective, tout doit faire sens, l'œuvre, la légende, la façon dont la production est restituée sur le document (par exemple un objet dynamique peut être représenté par une série d'images clés), la nature de la production, son contexte de création, ses origines, etc. L'identification progressive de chaque document est très significative pour le jury de la façon dont le candidat utilise ses connaissances et ses capacités de déduction pour mettre au jour les points les plus pertinents ou les plus significatifs. Puis dans un second temps, il s'agira d'établir des liens entre les œuvres afin d'en faire émerger des notions, des questionnements, que le candidat pourra nourrir de ses connaissances ou de ses expériences. Il est plus intéressant à ce stade de formuler des hypothèses, d'ouvrir des pistes de réflexion plutôt que de dérouler un discours plaqué. L'articulation des documents entre eux comporte autant d'attendus de la part du jury (qu'il faudra en partie repérer) que d'ouvertures possibles permettant une approche personnelle, voire créative de l'analyse, si elle est amenée avec finesse et sensibilité.

Enjeux :

Ils sont multiples et convergents. Il s'agit pour le candidat dans la première phase de démontrer ses qualités analytiques et déductives, ses capacités à construire spontanément un argumentaire cultivé et convaincant ; et dans la seconde phase de faire preuve de mobilité intellectuelle et d'écoute, mais aussi de conviction et de personnalité. Le tout dans le cadre d'une performance orale claire et posée. Pour parvenir à cela, il faut envisager l'épreuve non pas comme une démonstration de sa culture, mais comme une exploitation intelligente de ses connaissances au service des questions que posent les documents. Dans ce sens, ces derniers sont davantage des points de départ pour construire un propos stimulant, que les objets fermés de la discussion. Ça ne veut pas dire qu'il faut rapidement les éluder, mais qu'il faut en exploiter les aspects utiles pour construire un discours éclairé et ouvert. C'est pourquoi il ne doit pas être un problème pour le candidat de ne pas reconnaître les productions présentées (ou certaines d'entre elles) car il saura au moins en situer le contexte, l'histoire ou les enjeux pour nourrir son discours.

Cette année les candidats ont plutôt fait preuve de méthode et d'une bonne maîtrise du propos. Attention cependant aux références plaquées ou en décalage complet avec le raisonnement. Il s'agit bien d'alimenter une réflexion cohérente. Attention également à ne pas se laisser enfermer dans un développement argumentaire hasardeux. Il est aussi éclairant de faire preuve de présence d'esprit et de se rendre compte qu'on va dans une impasse. C'est le signe d'un candidat, présent, agile intellectuellement, mais aussi d'une prestation vivante et spéculative.

En définitive, le jury espère voir des candidats concentrés et attentifs, mais aussi ouverts d'esprit et à l'écoute, leur permettant de construire un discours convaincant et singulier, prélude à un échange cultivé et stimulant. Certaines performances peuvent faire oublier le cadre du concours, signe d'un propos autonome et personnel.

Les sujets en images sont téléchargeables sur le site national des Arts-Appliqués :

<http://designetartsappliques.fr/content/agrégation-arts-option-b-arts-appliqués-concours-externe>

sujet n°1

1.1

Le Murmure

Typographie créée par Jérémy Landes (Studio Triple), fonderie Velvetyne

Date de création : 2018

1.2

La Parisine

Typographie du métro parisien créée par Jean François Porchez, typofonderie

Date de création : 1996

1.3

Identité graphique du 104 Paris
Graphiste : Experimental Jetset
Date de création : 2008
Institution culturelle qui a ouvert ses portes dans le bâtiment des anciennes pompes funèbres parisiennes situées dans le 19e arrondissement. Usage de la typo Futura créée en 1927 par Paul Renner.

sujet n°2

2.1
Dans la lune,
éditions du livre, 2013
Graphiste : Fanette Mellier

2.2
SHV Think Book
1986-1996, Centennial Album
Graphiste : Irma Boom

sujet n°3

Sujet non sorti.

sujet n°4

4.1
Carte figurative des pertes successives en hommes de l'armée française dans la campagne de Russie 1812-13
Charles Minard, 1869

4.2
Carte du crime de Chicago
Adrian Holovaty, 2005W

4.3
You draw it : what got better or worst during Obama's presidency
Larry Buchanan, Haeyoun Park, Adam Pearce, 2015
(Proposition de traduction : « Dessinez-le : ce qui s'est amélioré ou détérioré pendant la présidence Obama »). Article interactif hébergé sur le site du New York Times. Le site invite l'utilisateur à dessiner ses estimations puis à les comparer avec les chiffres officiels.

sujet n°5

Sujet non sorti.

NOUVELLES TECHNOLOGIES ET CRÉATION

Le niveau général des candidats est inégal cette année et les prestations proposées ont montré différentes méthodes ou façons d'aborder l'épreuve, plus ou moins convaincantes.

Globalement, tous les candidats de cette session ont été attentifs aux documents proposés et ont joué le jeu de l'échange, mettant en jeu une envie de transmission, de partage et de discussion qui a été appréciée. La durée de présentation individuelle dans la première partie de l'entretien a été bien respectée et le temps bien utilisé par la plupart des candidats.

Compte tenu des rapports précédents, nous aimerions rappeler cette année que les présentations doivent être spontanées. Pour cette épreuve, le dévoilement du sujet et l'analyse des documents doit se faire au fil de la pensée, dans un processus d'élaboration personnelle d'une réflexion ouverte. Elles peuvent ainsi donner à entendre le processus de pensée, montrer le cheminement de la réflexion en train de se faire.

À ce titre, les présentations figées dans des méthodologies très voire trop structurées (et annoncées dès l'introduction par le candidat) peuvent parfois empêcher une appréhension sensible des documents. Et le moment de la découverte des documents ne doit en aucun cas consister en une lecture à voix haute des légendes de chaque document.

Cette appréhension sensible et personnelle implique pour les candidats de réagir plus clairement aux documents en prenant en compte leurs natures et leurs contextes. Certains documents peuvent ainsi être issus du champ de l'art contemporain : il faut donc, aussi, accepter que des questions qui intéressent les designers puissent transparaître dans des objets qui ne sont pas strictement issus du champ du design. Certains sujets concernaient des pratiques, des créations, des usages contributifs, qui ne sont pas nécessairement produits et

conçus par des designers. Ils impliquent néanmoins le design, et nos relations aux technologies, telles qu'elles sont vécues, perçues, ressenties.

Quelle que soit l'approche proposée, la réflexion est souvent trop peu développée hors des exemples proposés par le sujet : les candidats doivent faire plus spontanément référence à des références (théoriques ou pratiques) issues de leur culture personnelle, de leurs lectures, de leurs connaissances historiques et philosophiques. Les candidats ne doivent pas attendre que le jury les autorise à discuter d'autres exemples ou concepts que ceux du sujet mais doivent le faire le plus librement possible.

En donnant plus fortement son avis, en se situant personnellement dans le débat ou les enjeux des sujets proposés, les candidats peuvent également affirmer un positionnement critique face aux documents, qui leur permet de les faire dialoguer d'une manière plus singulière. Dans cette perspective, la connaissance de l'actualité culturelle et artistique (expositions, publications) est un plus.

L'objectif de cette épreuve est de soulever toutes les questions ouvertes par les documents avec honnêteté et dans une posture ouverte. Les meilleures prestations sont celles de candidats qui se posent les questions suggérées par les documents en tant que praticiens, designers, citoyens.

Les sujets en images sont téléchargeables sur le site national des Arts-Appliqués :

<http://designetartsappliques.fr/content/agregation-arts-option-b-arts-appliques-concours-externe>

sujet n°1

1.1

Lars Lundstrom, *Äkta människor*, 2013.

Image tirée de la saison 1 diffusée en France par Arte du 4 avril 2013 au 2 mai 2013.

- Titre anglais : *Real Humans*.

- Titre français : *100% Humains*.

Cette série télévisée de science fiction se déroule dans un monde où des robots humains «Hubots» sont commercialisés pour servir d'auxiliaires de vie. Ils ont besoin de se recharger par port USB.

- Réalisateur : Harald Hamrell et Levan Akind.

- Producteurs : Matador Films AB, SVT1, ARTE France.

- Source : <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2012/07/07/real-humans-humain-presque-humain/>

1.2

Bandai, *Tamagotchi*, depuis 1996.

1.2.a - Bandai, Tamagotchi, 1996

Le Tamagotchi (de tamago, "oeuf" en japonais et watch) est un jouet :

son écran noir et blanc figure une créature dont on doit s'occuper afin de la voir grandir.

Source : http://www.diariodeleon.es/noticias/revista/tamagotchi-ya-tiene-15-anos_649400.html

1.2.b - Bandai, Tamagotchi 4U, 2014

Image expliquant la particularité de cette nouvelle version du tamagotchi, lancée au Japon à la fin du mois de septembre 2014. Munie de la NFC (Near Field Communication «Communication dans un champ proche»), elle permet d'échanger avec d'autres tamagotchi, de télécharger des repas, des vêtements, en le posant sur des surfaces capables de communiquer via la NFC, dans différents commerces japonais.

Source : Tamagotchi wikia, <http://tamagotchi.wikia.com/wiki/File:4U.jpg>

sujet n°2

Sujet non sorti.

sujet n°3

3.1

Ryoji Ikeda, *The planck universe [micro]*, 2015

Installation interactive, exposition "Macro | micro", ZKM de Karlsruhe, 21 juin - 9 août 2015.

Résultat de la résidence de l'artiste au CERN (Organisation européenne pour la recherche nucléaire en Suisse) en 2014-2015, l'installation explore la perception humaine au plus petit niveau microscopique ainsi qu'au plus grand niveau d'espace infini au-delà de l'univers observable. Les mondes picturaux, qui ont été agrandis à nos proportions par l'échelle de Planck*, peuvent être perçus sur la projection au sol grand format.

* Les scientifiques utilisent l'échelle de Planck pour décrire les plus petites unités de notre univers, appelées "chaînes". En-deçà d'une échelle de longueur extrêmement petite, ou au-delà d'énergies très grandes, les lois de la relativité seraient modifiées de façon encore inconnue par des effets quantiques.

3.1.a. - Photographie de l'installation exposée au ZKM :

Micro, 3 projecteurs vidéo, ordinateurs, haut-parleurs

- Source : http://www.ryojiikeda.com/project/micro_macro/

Image © Martin Wagenhan

3.1.b - "Ryoji Ikeda : the planck universe [micro]"

- Captation vidéo © Ryoji Ikeda Studio, 2015.

- Source : <https://vimeo.com/134905817>

3.2

Samuel Bianchini avec la collaboration de Pascal Viel (CEA), *Pleureuses*, 2010-2016

Installation

Texte extrait du site Internet de l'artiste : "Des plaques de verre, de taille humaine, posées telles des stèles, laissent s'écouler des gouttes d'eau. [...] Subtilement éclairées, ces plaques de verres reposent sur des miroirs favorisant les jeux de reflets et de regards : elles laissent entrevoir des visages et des corps, des visages de pleureuses à leur surface et aussi d'autres à travers elles ou qui s'y reflètent, ceux des spectateurs."

3.2.a, 3.2.b et 3.2.c - Photographies du projet présenté lors de l'exposition *Pleureuses*, La Crypte, Orsay, novembre 2016.

- Source : site internet de Samuel Bianchini, <http://dispotheque.org/fr/pleureuses> [en ligne]

3.3

Claire Williams, *Wearable antennas* (antennes à porter).

Matériaux utilisés : fil magnétique en cuivre, laine, coton, acrylique. Ce projet associant textile et électronique est inspiré par les premières expériences radio. Les antennes tricotées permettent à l'aide d'une antenne et d'un amplificateur, et grâce à une sortie audio, de faire entendre les données invisibles et inaudibles qui nous entourent (les fréquences électromagnétiques de notre environnement, provenant des lignes électriques, les appareils électroniques, les leds, les néons, les moteurs).

3.3.a. - Exemple d'antenne tricotée.

- Source : <http://www.xxx-clairewilliams-xxx.com/documentations/antennas/>

- Image © Claire Williams.

3.3.b - Image d'archive d'équipement radio portatif permettant de secourir des touristes en montagne, 1924. Présentée sur le site internet de Claire Williams.

- Source : [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_102-](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_102-10989,_Sanit%C3%A4ter_auf_Skiern_mit_Sendestation.jpg)

[10989,_Sanit%C3%A4ter_auf_Skiern_mit_Sendestation.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_102-10989,_Sanit%C3%A4ter_auf_Skiern_mit_Sendestation.jpg)

Image © bundesarchiv. Bild 102-10989.

sujet n°4

Sujet non sorti

sujet n°5

5.1.

Amy Karle, *Regenerative reliquary*, 2016.

Cette sculpture en forme de main mélange structure imprimée en 3D et biotechnologie.

5.1.a - Elle a été conçue à partir d'un scan3D d'une main humaine, qui reproduit la structure poreuse des os grâce à un algorithme utilisé pour les implants médicaux.

5.1.b - La structure de la main a été imprimée en 3D dans un hydrogel de pegda, qui se désintègre avec le temps.

5.1.c - Elle est plongée dans un bioréacteur afin que des cellules souches humaines placées sur cette structure puissent se développer en tissus cellulaires et se minéraliser.

- Source : <https://www.amykarle.com/project/regenerativereliquary/>

- Images © Amy Karle.

5.2

Arch Mission Foundation, *Solar Library*, 2018

La Fondation Arch Mission, fondée en 2015 par Nova Spivack et Nick Slavin grave des données sur des disques de quartz grâce au stockage optique 5D. Les données pourraient rester lisibles pendant 14 milliards d'années, tout en étant insensibles aux rayons cosmiques et à des températures pouvant atteindre jusqu'à 1 000 °C.

5.2.a - La "Solar Library" est la première bibliothèque spatiale permanente et devrait orbiter dans le Système solaire pendant quelques millions d'années. Déposée dans la Tesla d'Elon Musk, la Solar Library a été lancée le 6 février 2018 lors du vol inaugural de la fusée Falcon Heavy. Les premiers livres de cette bibliothèque solaire sont la trilogie *Cycle* de Fondation d'Isaac Asimov. Elle a été gravée sur 5 disques.

5.2.b - Le disque : Arch 00001:000001.

Le procédé de stockage optique 5D mis au point par Peter Kazansky dans le centre de recherche en optoélectronique de l'université de Southampton utilise un laser pour écrire les données en créant de minuscules creux dans du verre de silice à quartz contenant des nanostructures auto-assemblées (nanogratings).

- Sources : <https://www.archmission.org/missions>

<https://medium.com/arch-mission-foundation/arch-missionfoundation-annonce-our-payload-on-spacex-falcon-heavy-c4c9908d5dd1>

- Images © Arch Mission Foundation.

5.3

Voxygen, Voix reconstituée de Louis XIV, 2018

En collaboration entre la société Voxygen, qui crée des voix de synthèse, Make Me Pulse, créateur d'un agent conversationnel et l'agence de publicité BETC pour la série Versailles de Canal+, des scientifiques ont reconstitué la voix du Roi Soleil au moyen de données médicales et historiques.

5.3.a - 5.3.b - Captures de la vidéo de présentation, diffusée sur Twitter le 18 avril 2018.

Les informations accumulées dans les notes médicales, portraits et les descriptions écrites du roi ont aussi permis de déduire la taille, son nez, la forme de ses lèvres, son phrasé. Les données ont été traduites en algorithmes.

5.3.c - 5.3.d - Captures d'écran de tweets et de réponse sonore du roi (Louis XIV @LouisXIV_CANAL)

Cette voix de synthèse grave, nasale, légèrement voilée, fabriquée pour la série télévisée Versailles, a été présentée pour célébrer la diffusion de l'ultime saison de la série sur Twitter. Louis XIV vous répond si vous utilisez le hashtag #AudienceAuRoi.

- Sources : https://twitter.com/LouisXIV_CANAL

sujet n°6

Sujet non sorti.

sujet n°7

7.1.

Kelly Dobson, *Scream Body*, 1998 - 2004

Kelly Dobson, une étudiante du MIT (Massachusetts Institute of Technology), a imaginé et conçu le Scream Body, un dispositif en sac à dos qui "étouffe le cri de son utilisateur pour lui permettre de vocaliser ses émotions, sans perturber ceux qui l'entourent". En plus d'étouffer le cri, le Scream Body l'enregistre, ce qui permet à son propriétaire d'en diffuser le son pour le libérer où et quand il le souhaite.

- Source : <https://www.youtube.com/watch?v=Ta7rN5TeKzw>

- Images © Kelly Dobson : captures d'écran de la vidéo de présentation du projet

7.2.

Porte-clé yoda, *Thingiverse*, 2019

La plateforme Thingiverse est une plateforme participative sur laquelle des plans d'objets en 3D sont disponibles gratuitement et en open source.

- Source : www.thingiverse.com

- Images © Thingiverse : captures d'écran du site

7.3.

Bruno Munari, *Le macchine di Munari*, 1942

7.3.a - *Automatic timer for hard boiling eggs*

Proposition de traduction : *Un minuteur pour des oeufs durs*

7.3.b - *Rain Contraption for making musical hiccups*

Proposition de traduction : *Un bidule de pluie pour faire des hoquets musicaux*

- Images © Éditions Corraini

sujet n°8

8.1.

Unfold et Tim Knapen, *L'artisan électronique*, 2010

Ce scanner modélise des formes qui sont ensuite imprimées en céramique sur une imprimante 3D conçue spécialement pour ce projet. Les designers d'Unfold et Tim Knapen explorent les limites entre l'artisanat, la conception et la fabrication numériques.

- Source : <http://unfold.be/pages/l-artisan-electronique>

- Images © Unfold

8.2.

Laureline Galliot, série *Line & Mass*, Carafe, 2015

La designer Laureline Galliot explore les horizons ouverts par les techniques numériques telles que la tablette tactile, l'animation 3D et l'impression 3D. Elle expérimente la modélisation et la coloration virtuelle en utilisant l'iPad pour reconnecter le processus de conception avec le geste de la main.

8.2.a - Cette carafe fait partie d'une collection d'articles à usage domestique, imprimés en 3D.

8.2.b - Détails du procédé

- Source : <http://www.laurelinegalliot.com/>

- Images © Laureline Galliot

8.3.

Pixtil, *Génératif®*, 2015

8.3.a - Capture d'écran du site Internet de Pixtil

Texte extrait du site Internet de Pixtil :

« Génératif® est un procédé logiciel et créatif. Pixtil conçoit avec et pour ses partenaires des 'matrices graphiques'. Ces matrices permettent de générer une infinité de motifs et de matières tous différents sur une même production. Les motifs obtenus sont ensuite automatiquement traduits en langage machine et envoyés en production sur des chaînes de tissage Jacquard classiques. Génératif®, ce sont des produits certifiés pièce unique, la mise en carte automatique, des motifs paramétrables et personnalisables, une possibilité d'édition infinie et des productions agiles sans surcoût. »

8.3.b - Exemple de matrice

- Source : <http://www.pixtil.fr/>

- Images © Pixtil

sujet n°9

9.1.

Mairie du 17ème arrondissement de Paris, *Signaler un Rat*, 2018

Site internet mobile

Texte extrait du site Internet de la Mairie du 17ème arrondissement : « Contraint de fermer un square, deux crèches et une cour d'école en raison de la présence de rats (le tout signalé depuis des mois aux services sanitaires de la mairie centrale de Paris), Geoffroy Boulard, maire du 17ème arrondissement, a décidé d'aller plus loin. Il a créé avec son équipe le site Internet mobile signalerunrat.paris, sur lequel les habitants peuvent signaler les adresses où ils ont vu des rongeurs et prévenir ainsi en direct les agents municipaux. »

9.1.a - Localisation des rats signalés par les riverains

- Capture d'écran du site intranet

9.1.b - Tweet de la Mairie du 17ème arrondissement, juin 2018

- Source : Twitter

9.1.c - Formulaire pour signaler l'emplacement d'un rat

- Capture d'écran du site intranet

9.1.d - Localisation des interventions suite au signalement de rats

- Capture d'écran du site intranet

- Source : <http://signalerunrat.paris>

- Images © Signalerunrat

9.2.

Fab Lab Barcelona et IAAC, *Smart Citizen Kit*, depuis 2011

Ce projet est développé au Fab Lab Barcelona et à l'Institute for Advanced Architecture of Catalonia. Ce kit permet de créer des cartes sur la qualité de l'air ou le bruit, avec pour objectif de rendre visibles ces données et de trouver des solutions pour améliorer l'environnement.

- Source : <https://smartcitizen.me/>

- Images © Fab Lab IAAC

9.3.

Dunne and Raby (United Micro Kingdoms), *Digitarians*, 2013

Projet de design fiction dans lequel les designers Dunne and Raby imaginent quatre sociétés différentes. Ce sont des zones expérimentales qui ont leur propre mode de gouvernance, économie et style de vie. Les Digitarians sont les membres d'une communauté qui dépend des technologies numériques et qui est décrit comme "totalitariste", dirigé par les lois du marché et les algorithmes. La Digicar est un véhicule

électrique sans conducteur. Son trajet est optimisé et monétisé en fonction de données qui établissent le trajet le plus court et qui réduisent l'impact écologique des déplacements.

- Source : <http://unitedmicrokingdoms.org/digitarians/>

- Images © Dunne and Raby

THÉÂTRE ET SCÉNOGRAPHIE

Nous reprenons dans ce rapport les éléments présents dans les derniers rapports de jury. Cette année, trois candidats admissibles avaient choisi l'option « Théâtre et scénographie » pour l'épreuve d'entretien. L'un d'entre eux ne s'est pas présenté.

La première candidate de cette année a eu du mal à organiser son propos. Cela était d'autant plus dommageable qu'une lecture plus ordonnée, suivie d'une présentation par regroupement typologique et une analyse des documents auraient pu permettre de dégager certaines des lignes de force les plus évidentes du sujet. Malgré quelques intuitions prometteuses, la prestation a plutôt constitué en un enchaînement de concepts généraux – non dénués de sens mais redondants et surtout trop peu ancrés au sujet – sur le phénomène spectaculaire au sens large. Le temps imparti a été correctement employé et l'échange s'est révélé équilibré, toutefois l'impression majeure de maîtrise imparfaite de notions dramaturgiques, pratiques ou historiques n'a pu être renversée, laissant ainsi émerger de possibles difficultés à appliquer ces mêmes notions dans des cas concrets.

La seconde candidate a fait montre d'un brio remarquable, tant dans la maîtrise précise d'éléments théoriques (en nombre plus que suffisant) que dans la facilité à rebondir sur diverses pistes d'interprétation des documents qui ont pu jaillir des considérations nées de ses premières considérations comme des réactions des membres du jury. Une problématique solide a été rapidement dégagée au terme de la rapide et efficace présentation méthodique des photographies et textes contenus dans le sujet. Aussi la discussion a-t-elle pu être menée de manière fructueuse et même inattendue, ce qui a influé à la démonstration de rigueur une agréable sensation d'ouverture à la remise en question.

Nous invitons les futurs candidats à prendre la mesure d'une nécessaire fréquentation du phénomène théâtral, qu'elle soit, amateur ou professionnelle, en tant que spectateur/spectatrice ou en tant que praticien/praticienne. La connaissance intime d'une expression artistique ne s'improvise pas. Il s'agit d'une appréhension au long cours. S'agissant d'un concours, et plus encore d'une épreuve orale, cette fréquentation nécessite qu'elle soit immédiatement perceptible et appréciable par le jury et donc que le propos s'y rapportant soit toujours bien adapté à l'auditoire et aux circonstances d'exposition. En d'autres termes, il est attendu des candidats qu'ils/elles expriment simplement, concrètement, intelligiblement leur vécu du théâtre et de la scénographie, ainsi que les réflexions qui pourraient en découler, ce qui sous-entend une vraie expérience en sus de la préparation spécifique et adéquate au format de l'épreuve.

Par ailleurs, nous incitons bien sûr les futurs candidats à approfondir leur connaissance des ouvrages listés dans la bibliographie proposée, qui donne quelques éléments historiques et contemporains de référence. Au-delà de la bibliographie, la culture personnelle de chaque candidat, en tant qu'elle est constitutive du regard qu'il porte sur les documents proposés, peut être utilisée avec profit. Enfin, il est important et utile de rappeler que l'abondance stérile de références n'est pas réclamée, et que tout renvoi à la littérature critique, philosophique, sociologique ou historique se doit d'être employé à bon escient. Le jury privilégiera toujours une bonne maîtrise de quelques concepts clés en lien avec la fréquentation pratique du phénomène théâtral appliqués à une analyse problématisée des documents, qu'une ostentation stérile, pléthorique, de compte-rendus de lectures (pour érudites qu'elles soient), qui n'aurait pas de sens dans l'exercice du métier d'enseignant.

Nous tenons en outre à préciser, une nouvelle fois, que réussir cette épreuve tient surtout à la capacité du candidat à analyser les images et le discours visuel contenus dans les scénographies présentées ou les images et documents annexes. Bien entendu, la perspective orale de l'épreuve n'est pas anodine et la disposition au rebond dialogique et à la discussion seront également pris en considération. Le jury appréciera toujours un ou une candidate capable de tenir son auditoire à travers un discours structuré, progressif, curieux et captivant.

Cette année, les deux sujets tirés au sort contenaient :

- pour le premier sujet, trois photographies d'un spectacle conçu par une jeune compagnie à partir d'une pièce incontournable du répertoire, un article journalistique s'y rapportant, ainsi que deux logos (celui de la compagnie en question, et celui d'un festival de référence) ;
- pour le second sujet, une série de quatre photographies représentant des figures errantes tirées de spectacles divers de danse et de théâtre, le cliché d'une installation au Grand palais, la représentation d'une figure figée et deux courts textes ;

Pour rappel, en 2018, les sujets contenaient :

- pour le premier sujet, une série de photographies d'un spectacle consacré à des artistes peintres et quelques notes d'intention et précisions sur la production ;
- pour le second sujet, des documents de natures similaires (photographies et textes) ainsi qu'une publicité

d'habitat.

Par ailleurs, en 2017, quatre des cinq sujets présentaient des images annexes de natures très différentes. Nous nous permettons de rappeler succinctement leur contenu :

1. une image publicitaire pour voiles d'ombrage sur mesure en regard de photographies d'un spectacle portant sur la mer Méditerranée ;
- des photographies de mariage, à confronter à des clichés pris lors d'un spectacle musical sous chapiteau ;
- la reproduction d'un mobile de Calder, en complément de photographies d'un spectacle de théâtre dont la scénographie faisait appel à un mobile ;
- des photographies de mode en regard de clichés de marionnettes de rue ;
- l'étude exclusive de plusieurs clichés d'une même représentation d'un spectacle théâtral.

Chacune des photographies est toujours pourvue d'une légende précise. Pour la plupart des sujets, un spectacle spécifique (titre ou production) tient lieu de point de référence pour l'ensemble des documents, raison pour laquelle les informations essentielles concernant la distribution et la production sont précisées. Plus rarement, un court texte critique (note d'intention, présentation), journalistique (article, annonce), historique, technique, commercial ou dramaturgique peut être intégré en sus. Ces documents écrits doivent être assimilés par le candidat en soutien d'une interprétation visuelle de l'ensemble des documents. Le jury tient à renouveler le souhait de voir ces textes intégrés dans l'articulation d'une problématique qui sera, idéalement, proposée au terme de la partie introductive de l'échange.

Concernant les images, il est entendu qu'elles sont toujours une élaboration, face à laquelle on doit adopter un regard critique (nous ne saurions mieux conseiller les candidats qu'en les invitant à prendre toujours de recul). La multiplicité des prises de vue d'une même scène théâtrale, ou en tout cas d'un même événement spectaculaire, doit donc être saisie par le candidat ou la candidate comme une invitation par le jury à envisager une première mise en exergue d'une prise de position artistique générale au sein d'un spectacle vivant, visible donc dans un mouvement temporel que la série de photographie est censée matérialiser. Le jury a, à ce titre, particulièrement apprécié la capacité de mise en parallèle organisée des clichés de l'une des candidates de cette année. D'ailleurs, cela fut également le cas en 2018 et en 2017, et les candidates en question obtinrent toujours une note très encourageante à l'épreuve, ce qui leur permit de se classer très honorablement dans la liste des admis au concours. Ainsi, le nombre de documents – légèrement supérieur à celui proposé habituellement dans les autres épreuves optionnelles d'entretien – doit davantage être considéré comme une incitation à la mise en regard d'un phénomène théâtral dans sa complexité et son temps de représentation, et d'une application pratique, industrielle ou artistique pure qu'elle soit, d'un concept ou d'une idée.

La consigne est claire : « Les futurs candidats présenteront un discours organisé à partir des documents et autour d'une problématique forte, et exposeront des positionnements pratiques et théoriques singuliers qui témoigneront à la fois d'une fréquentation régulière du théâtre ou de la scène, d'une pensée active sur les dynamiques de création (de la conception à l'interprétation), et même d'une éventuelle exploitation pédagogique de certains aspects précis ».

Le jury a, comme au cours des trois dernières années, attendu des candidats qu'ils/elles fissent dialoguer dans leur analyse les divers signes qu'ils/elles avaient sous les yeux. Le constat fut clair, à savoir que ce dialogue était fructueux lorsque les éléments étaient étudiés en détail, laissant par la suite surgir des ponts interprétatifs entre les disciplines et les notions : la scénographie, la lumière, les costumes mais aussi les accessoires, les matériaux, les corps en scène, le son potentiel, les esthétiques majeures, et ce qu'ils peuvent inférer du travail des interprètes ou des conditions de préparation technique et matérielle du spectacle. Tous ces éléments sont liés les uns aux autres. Le spectacle est un tout dont la pensée spatiale (ou scénographie) au sens large constitue une clé de lecture puissante.

À l'inverse, il faut veiller à éviter un simple enchaînement de présentations introductives et paraphrastiques – souvent longues et fastidieuses – de chacun des documents. Aussi le jury invite-t-il les futurs candidats à prendre quelques minutes – 2 à 4 minutes idéalement, 5 minutes lorsqu'il y a beaucoup de documents ou une note d'intention conséquente – avant de prendre la parole afin de bien identifier une possible exploitation transversale de tous les documents. À cet égard, on ne saurait trop recommander à chaque candidat, d'une part, de bien lire *in extenso* l'ensemble du paratexte au cours du temps de préparation (chaque sujet est conçu en prenant en compte du temps moyen pour une lecture complète du matériau proposé), afin d'en dégager des lignes de forces, et, d'autre part, de solliciter des connaissances ou des expériences personnelles multiples et variées : exemples issus d'un parcours de spectateur ; participation à une production de spectacle en qualité de costumier, de scénographe, de dramaturge, d'intervenant ; réflexion pertinente née d'une lecture spécifique... Dans le même ordre d'idées, le jury tient à rappeler la manifestation de l'honnêteté intellectuelle du candidat. En somme, il est nécessairement apprécié des candidats qu'ils puissent efficacement et sincèrement démontrer leur capacité à organiser les signes tout en admettant leurs lacunes dans certains domaines. L'échange étant ouvert à de multiples interprétations des documents, le jury prendra toujours en compte la pertinence du propos avant même d'évaluer son éventuelle variété.

Il est en tout cas judicieux d'imaginer (à titre d'hypothèse) les enjeux théâtraux et le propos esthétique des artistes responsables des scénographies – au sens large du terme – représentées, mais il est bien entendu

que les éléments d'information limités et le choix nécessairement parcellaire d'images font de l'exercice un acte de décryptage incomplet, qui se doit d'être complété par une interprétation personnelle solide et correctement problématisée.

Il est également bien entendu apprécié que le candidat ou la candidate communique un intérêt et un goût pour le spectacle, aussi hétéroclites soient-ils, en tant que spectateur ou d'une autre manière qui permette une réflexion autour de la scénographie et de son rôle au théâtre. À ce titre, rappelons que le jury n'attend en aucun cas des candidats qu'ils aient tout vu (voire même, par exemple, qu'ils aient vu un spectacle récent sélectionné spécifiquement pour un sujet), et ne saurait privilégier tel ou tel type d'approche ou de style de spectacle. En revanche il les évalue sur la ténacité de leur raisonnement. L'important est de bien comprendre la teneur du propos et des contraintes liées au travail théâtral et de la nature de la préparation scénographique et concrète du spectacle en tant qu'art appliqué. Enfin, il sera tout à fait apprécié que les candidats fassent preuve d'originalité dans leur perception de la scénographie dans des termes non spécifiquement visuels, et dans la prise en compte de publics potentiels de plusieurs types (adultes, enfants, porteurs de handicaps, spécialistes ou néophytes, ayant payé leur billet ou non, étrangers, mécènes, voire membres de l'équipe de création).

Éléments de bibliographie:

La bibliographie est donnée à titre indicatif. Elle ne constitue pas une *doxa* incontournable et exhaustive mais fournit quelques pistes générales que tout candidat ayant choisi l'option « Théâtre et scénographie » pourrait, voire devrait, souhaiter aborder et approfondir, pour l'épreuve d'abord et pour l'exercice futur du métier d'enseignant. Les candidats y trouveront des réflexions parfois très personnelles qui pourront leur être profitables pour former leur propre regard.

- Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, éd. L'Age d'homme, 1983 (écrits originaux 1880-1928) (les analyses littéraires ou musicales ne sont pas nécessairement une priorité pour un agrégatif en arts-appliqués, mais, pour celle et ceux qui découvrent tout ou une partie de ces écrits, des réflexions fondamentales peuvent naître au sujet de l'espace scénographique).
- Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS éditions, 1983.
- Chantal Bauer, *Les hauts lieux de la musique en France*, Paris, Bordas (« Le voyage culturel »), 1990.
- Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais, 2006.
- Luc Boucris, Jean-François Dusigne, Romain Fohr, *Scénographie, 40 ans de création*, Paris, Entretemps, 2010.
- Luc Boucris, Marcel Freydefont, Véronique Lemaire, Raymond Sarti, « *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol II – Pratiques et enseignements* », *Revue Études Théâtrales*, n. 54-55, 2015.
- Luc Boucris, Marcel Freydefont, (dir., avec Jean Chollet, Véronique Lemaire & Mahtab Mazlouman), *Scénographes en France (1975-2012)*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, réédition de 2014 (surtout la troisième partie '*le théâtre brut*' et le début de la quatrième partie '*le théâtre immédiat*')
- Peter Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 2005 (surtout la sixième partie '*remplir l'espace vide*').
- Isabelle Barbéris & Martial Poirson, *L'Économie du spectacle vivant*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2013.
- André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours tous les temps et tous les pays*, Paris, Nizet, 2000 (1992).
- Daniel Deshays, *De l'écriture sonore*, Entre-vues, Marseille, 1999.
- Sandrine Dubouilh, *Une architecture pour le théâtre populaire*, Nantes, éditions AS, 2012.
- Romain Fohr, *Du Décor à la scénographie*, Lavérune, L'Entretemps, 2014
- Michael Forsyth, *L'architecte, le musicien et l'auditeur du XVIIIe siècle à nos jours*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987.
- Pierre Gautier, *Traité de scénotechnique*, Paris, Eyrolles, 2012.
- Ernest Gombrich, *Histoire de l'art*, Beaux-livres, Paris, Gallimard, 1997.
- Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Genève, l'Âge d'Homme, 2010.

- Iannis Kokkos, *Le Scénographe et le héron*, éd. Actes Sud 1989, 2002 et 2004.
- Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux, (dir.), *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS Editions, 2016.
- Véronique Lemaire, Daniel Lesage, « *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol I – Processus et paroles de scénographes* », *Revue Études Théâtrales*, n. 53, 2015.
- Marie-Madeleine Mervant-Roux, dir., *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 2004.
- Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Éditions Bréal, 2002.
- *Opéra et mise en scène*, in *L'Avant scène opéra* N°241-269-275-281-287-289.
- Richard Peduzzi, *Là-bas c'est dehors*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer des scènes et des machines de théâtre (1638)*, Lausanne, Ides et Calendes, 1942 (plusieurs rééditions)
- Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Belin, Paris, rééd. 1996; *Lire le théâtre*, Belin, Paris, rééd. 1996.
- *Revue AS*, Actualité de la scénographie, AS éditions.

Les sujets en images sont téléchargeables sur le site national des Arts-Appliqués :
<http://designetartsappliques.fr/content/agrégation-arts-option-b-arts-appliqués-concours-externe>

sujet n°1

1.1

Maguy Marin, *May B*, 1981
 Danse.

1.1.a - Reprise au Théâtre de la Ville, 2019

Chorégraphie : Maguy Marin / Lumières : Alexandre Beneteaud / Costumes : Louise Marin /
 Musique : Franz Schubert, Gilles De Binche, Gavin Bryars / Avec : Ulises Alvarez, Kais Chouibi,
 Laura Frigato, Françoise Leick, Louise Mariotte, Cathy Polo, Agnès Potié, Rolando Rocha, Ennio
 Sammarco, Marcelo Sepulveda.

« Avec son chœur archaïque de personnages argileux, voyageurs intemporels d'une errance infinie, *May B* est un fragment d'humanité. Une eau-forte avec laquelle, en 1981, Maguy Marin congédiait la formation qu'elle avait reçue au sein de l'école Mudra : " Chez Maurice Béjart, le corps était magnifié. La jeunesse, la virtuosité, tout était éclatant. Je me demandais ce qu'on faisait des autres corps, ceux qui sont entravés, empêtrés, ces corps malhabiles qui tiennent debout quand même. " La lecture de Samuel Beckett a inspiré à Maguy Marin ces " vies fissurées " que glorifie une forme unique de burlesque poignant. À la création, l'accueil fut réservé, tant cette esthétique bousculait les codes en vigueur. Près de 40 ans et 755 représentations plus tard, *May B* reste un chef-d'oeuvre, dont la diffusion n'a cessé de bouleverser de nouveaux spectateurs. »

Jean-Marc Adolphe, site internet du Théâtre de la Ville

1.1.b - David Mambouch, *Maguy Marin: l'urgence d'agir*, 2018. Photogramme du film.

1.1.c - Maguy marin, *May B*. Festival international de Hammamet. Photographie du spectacle.

1.1.d - Maguy Marin, *May B*. Paris Quartiers d'été. Photographie du spectacle.

1.2

En attendant Godot, mise en scène de Luc Bondy, 1999.
 Texte de Samuel Beckett

1.3

Tadeusz Kantor, « Les Gens Errants »

« Je tombe sur un modèle inhabituel : les Gens Errants. Dans un voyage incessant, sans but ni domicile, façonnés par leur folie et leur passion d'empaqueter leur corps dans des manteaux, dans des couvertures

ou dans des bâches, plongés dans l'anatomie compliquée du vêtement, dans les secrets des paquets, des sacs, des baluchons, des lanières, des ficelles, protégeant profondément leur corps du soleil, de la pluie et du froid... Ces "modèles" (bien avant, en observant les clochards, ceux de Paris et de Cracovie à qui j'ai donné le nom de "gens incompréhensibles pour les autres", non pas en raison de leur apparence « pittoresque » mais pour leur "philosophie" humaine autonome) m'ont conduit à créer toute une série de personnages, de tableaux et de happenings. »

Tadeusz Kantor, Métamorphoses. Textes sur les années 1938-1974, textes réunis par Krzysztof Plesniarowicz, Cracovie, centre de documentation sur Tadeusz Kantor, 2000, p. 360, traduction sur le site crikoteka.pl, revue et corrigée par Pierre Daubigny.

1.4

Tadeusz Kantor, Edgar *Walpor*, *l'homme aux valises*, 1967
Mannequin réalisé pour la mise en scène de *La Poule d'eau* de Witkiewicz par Tadeusz Kantor (1967).
Métal et tissu.

1.5

Christian Boltanski, *Personnes*, Nef du Grand Palais, Paris, 2010
installation éphémère in situ.

sujet n°2

Sujet non sorti.

sujet n°3

Sujet non sorti.

sujet n°4

4.1

Laureline Le Bris-Cep, Gabriel Tur, Jean-Baptiste Tur, *Non C'est Pas Ça !* (Treplev variation), 2016

Librement inspiré de *La Mouette* d'Anton Tchekhov
Mise en scène : Collectif le Grand Cerf Bleu
Durée 1h15

Production, diffusion : Léa Serror (Copilote)
Production : Collectif Le Grand Cerf Bleu, Théâtre de Vanves
Coproducteur : Sortie Ouest
Avec le soutien du Théâtre Paris-Villette, du Jeune Théâtre National, de la Comédie Française, de Théâtre Ouvert et du Centquatre-Paris
Lumières et régie générale : Xavier Duthu
Son et musique : Raphaël Barani, Jean Thévenin, Fabien Croguennec, Gabriel Tur
Regard scénographique : Jean-Baptiste Née
Assistanat à la mise en scène : Juliette Prier
Traduction : Marina Voznyuk
Avec : Laureline Le Bris-Cep, Gabriel Tur, Jean-Baptiste Tur, Coco Felgeirolles

4.1.a - Article de presse

La Mouette de Tchekhov demeure sans cesse montée, revisitée, réinventée. Première des trois versions de la pièce à l'affiche du Théâtre de Vanves cette saison, la très libre adaptation qu'en font Laureline Le Bris-Cep, Gabriel et Jean-Baptiste Tur à la fois metteurs en scène et comédiens du jeune collectif Le Grand Cerf Bleu est aussi drôle que cruelle et touchante. Plus qu'une adaptation, ses signataires parlent d'une " digression ", d'une " variation " dans laquelle le spectateur informé retrouvera ses repaires mais dont l'intérêt premier est de voir se tisser des liens, des échos, proches ou lointains, entre le texte sublime de Tchekhov et les aspirations contrariées d'une troupe d'acteurs d'aujourd'hui vouée à l'échec car tragiquement orpheline d'un metteur en scène suicidaire et de collègues déserteurs.

Dans une mise en abyme intéressante, le trio détonnant insuffle une ironie mordante, un gout plaisant du saccage, une fièvre musicale, une poésie et une mélancolie tendres sûrement inspirés du théâtre de Vincent Macaigne. Moins arrogants mais tout aussi sincères que Treplev dont la volonté est d'inventer des formes nouvelles quitte à recevoir le mépris moqueur de ses aînés et voir mise à mal sa représentation, les acteurs font naître sans lourdeur ni politesse un théâtre représentatif de leur temps et de ce qu'ils sont.

Comme chez Tchekhov, ils parlent, beaucoup, philosophent, un peu, pour tenter de rompre l'impossible solitude et l'inertie quotidienne. Atablés à une table-valise bancale, ils disent la

précarité comme la nécessité d'un acte de création qui se confronte nécessairement à une prise de risque et à l'échec.

Devant une tonnelle en bâche blanche et des ballons gonflables installés comme pour une fête qui n'aura pas lieu, les tourments des personnages tchekhoviens, leurs rêves comme leurs désillusions, entrent habilement en correspondance avec les états d'âme des trois êtres tels qu'ils se présentent à nous et qui sont eux aussi des mouettes.

Christophe Candoni, NON C'EST PAS ÇA !,
un éloge réussi du ratage d'après La Mouette, sceneweb.fr, 18/10/2010
<http://www.sceneweb.fr/non-cest-pas-ca-treplev-variation-librement-inspire-de-la-mouette-danton-tchekhov/>

4.1.b - 4.1.c - 4.1.d - Photographies du spectacle.
Festival *La Mousson d'été*, Pont-à-Mousson, 2017

4.1.e - logo du festival Impatience 2018

4.1.f - Logo du Collectif Le Grand Cerf Bleu

Entretien sans préparation avec le jury

Les notes sur 20 vont de 03 à 18. 13 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	1	9	8	5	4	27	10,59

Moyenne des admis : **11,28**

La moyenne globale confirme une baisse des résultats encore cette année. Le jury s'étonne encore des difficultés des candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Il est à regretter que le coefficient de cette épreuve n'engage pas davantage les candidats à démontrer leurs qualités personnelles et surtout à répondre, puis dans le meilleur des cas, à dialoguer avec le jury. Cette épreuve est probablement la plus ouverte de ce concours et il serait bon de s'en saisir pleinement.

ANNEXES

PROGRAMME 2020

Épreuve écrite d'esthétique

Le langage

Bibliographie indicative :

1) Auteurs :

Aristote, *Poétique*, le Livre de Poche, 1990.
Barthes, Roland, *Mythologies*, Points Seuil, 2014.
Baudrillard, Jean, *Le Système des objets*, TEL Gallimard, 1978.
Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Editions de Minuit, 1969.
Derrida, Jacques, *Les Arts de l'espace. Ecrits et interventions sur l'architecture*, La Différence, 2015.
Focillon, Henri, *Vie des formes*, PUF « Quadrige », 2013.
Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971.
Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Fayard, 2011.
Hegel, Georg WF, *Esthétique*, Le Livre de Poche, 1997.
Heidegger, Martin, « L'Origine de l'œuvre d'art », in: *Chemins qui ne mènent nulle part*, TEL Gallimard, 1986.
Kandinsky, Vassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Folio Essais, 1988.
Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Folio Essais, 1998.
Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la parole*, 1. « Technique et langage » et 2. « La mémoire et les rythmes », Albin Michel, 1964 et 1965.
Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, « Linguistique et anthropologie », Pocket, « Agora », 2003
Merleau-Ponty, Maurice, « Le Doute de Cézanne » in : *Sens et non-sens*, Gallimard, coll. « Idées », 1996.
Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Folio Essais, 2014.
Platon, *Phèdre*, Garnier-Flammarion, 2006.
Wittgenstein, Ludwig, *Leçons et conversations*, Folio Essais, 1992.

2) Repères :

Genette, Gérard (dir.), *Esthétique et poétique*, Points Essais, 1992.
Greimas, A.J., Courtés, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Supérieur, 1993.
Mounin, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, 1970.

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

Thème 1. Montrer, exposer, collectionner

I. Bibliographie indicative :

Arts décoratifs, arts appliqués et design

AGEORGES Sylvain. *Sur les traces des Expositions universelles. Paris 1855-1937*, Paris, Editions Parigramme, 2006.
BERTON Aurélie, SCHWARTZ Ulrich et LIST Claudia, *Designing exhibitions : a compendium for architects, designers and museum professionals*, Basel/Boston, Birkhäuser Verlag, 2006.

BRUNHAMMER Yvonne, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992.

DERNIE David. *Exhibition design*, Londres, Laurence King Publishing, 2006.

Exposer le design, Saint-Etienne, Cité du design Editions, Publications de l'Université de Saint-Etienne (numéro spécial de la revue *Azimuts, revue de design* n°32), 2009.

Formes industrielles, 1re exposition internationale, Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1963.

FROISSART Rossella, « Controverses sur l'aménagement d'un musée des arts décoratifs à Paris au XIXe siècle », *Histoire de l'Art*, n°16, 1991, p. 55-63.

FROISSART Rossella, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 83-90.

FROISSART Rossella, « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux ateliers des faubourgs : le musée d'Art industriel de la Ville de Paris », *La Revue de l'Art*, n°116, 1997, p. 95-105.

HAINARD Jacques et KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie, 1984.

HUGHES Philip, *Scénographie d'exposition*, Paris, Eyrolles, 2010.

KLEIN Larry, *Exhibits : planning and design*, New York, Madison square press, 1987.

KOSSMANN Hermann et JONG Mark de, *Engaging spaces : exhibition design explored*, Amsterdam, Frame, 2010.

KRAMER Sibylle, *Exhibition design*, Karlsruhe, Braun, 2014.

NICOLIN Paola, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, éd. Macerata, QuotLibet, 2011.

L'Objet du design : 99 objets pour un siècle, Paris, Paris design, 1999.

PEREC Georges, *Penser-classer*, Paris, Seuil, 2003 [première édition : Paris, Hachette, 1985].

Qu'est-ce que le design ?, Paris, Centre de création industrielle, 1969.

ROLLAND-VILLEMOT Bénédicte, « Unités écologiques, « period rooms » : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique », *In Situ* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 13 juillet 2016, consulté le 14 juin 2017.

SOMPAIRAC Arnaud, *Scénographies d'exposition : six perspectives critiques*, Genève, Métis Presses, VuesDensembleEssais, 2016.

Design graphique

BALGIU Alexandru, BROGOWSKI Leszek, COTTENCIN Jocelyn... [et al.], *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, Rennes, EESAB site de Rennes, FRAC Bretagne, 2015.

IMBERT Clémence, « Un dispositif dans le dispositif. Les expositions de design graphique contemporain », *Marges*, 20 | 2015, 86-99.

Mode et textile

EVANS Caroline, *The Mechanical Smiles, Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900 – 1929*, Londres / New Haven, Yale University Press, 2013.

MARCHETTI Lucas (dir.), *Penser la mode par l'exposition*, Genève, HEAD, 2016.

SAILLARD Olivier, *Histoire idéale de la mode contemporaine : les plus beaux défilés de 1971 à nos jours*, Paris, Textuel, 2009.

ZAZZO Anne (dir.), *Showtime. Le défilé de mode*, Paris, Paris Musées, 2006.

Arts plastiques

ALTSHULER Bruce, *From Salon to Biennial – Exhibitions that Made Arts History – Volume I : 1863-1959*, New York, Phaidon, 2008.

L' Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle, trad. de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, éd. du Regard, 1998.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

CAILLET Elisabeth et PERRET Catherine (dir.), *L'art Contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DAVALLO Jean, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1986.

GLICENSTEIN Jérôme. *L'art une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

- GROYS Boris. « On the Curatorship », in *Art Power*, Cambridge, The MIT Press, 2008.
- HEINRICH Nathalie, *Harald Szeemann : un cas singulier : entretien*, Paris, L'Echoppe, 1995.
- HASKELL, Francis, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1999.
- JEUDY Henri-Pierre (dir.). *Exposer, exhiber*, Paris, éd. La Villette, 1995.
- KOSSMANN Herman, MULDER Suzanne, OUDSTEN Frank den, *Narrative spaces : on the art of exhibiting*, Rotterdam, 010 Publishers, 2012.
- O'DOHERTY Brian, *White cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, JRP Ringier, Maison rouge, 2008.
- OBRIST Hans Ulrich, *A brief history of curating*, Zurich/Dijon, Jrp Ringier/presses du réel, 2008.
- PETY, Dominique, *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.
- PETY, Dominique, *Poétique de la collection au XIXe siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris, Gallimard, 1987.
- POMIAN, Krzysztof, *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*. Paris, EHESS, 1992.
- SZEEMANN Harald, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.
- WATSON, Janell, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust. The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Informations en ligne

- <http://www.vam.ac.uk/page/a/archive-of-art-and-design/>
- http://cnum.cnam.fr/expo_virtuelle/expositions_universelles/1798_1900/
- <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/dossiers-thematiques/les-arts-decoratifs-depuis-1864-1171/>
- <https://arachne.hypotheses.org/tag/decor-3d>

Thème 2. Les arts africains de 1960 à nos jours

Bibliographie indicative :

- ADAMS, Robert Lee Jr.. *Rewriting the African diaspora in Latin America and the Caribbean : beyond disciplinary and national boundaries*. London, New York, Routledge, 2013.
- *Africa remix : l'art contemporain d'un continent*, Paris, Centre Pompidou, 2005.
- *Africanus : But is it Art? 1ère biennale de Johannesburg*, Johannesburg, Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council, Thorold's Africana Books, 1995.
- AHLUWALIA, Pal et NURSEY-BRAY, Paul, éd. *Post-colonialism : culture and identity in Africa*, Commack, Nova Science Publishers, 1997.
- AHLUWALIA, Pal, *Politics and post-colonial theory : african inflections*. London, New York, Routledge, 2001.
- AJAYI, J.F. Ade, « La politique de Réparation dans le contexte de la mondialisation », *Cahiers d'études africaines*, 2004, n°173-174, p. 41-43.
- ALTBACH, Philip G. et HASSAN, Salah (éd.), *The muse of modernity : essays on culture as development in Africa*, Trenton, Africa World Press, 1996.
- AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la friche : essai sur l'art africain contemporain*. Paris, Flammarion, 2005.
- AMSELLE, Jean-Loup, « La globalisation, "grand partage" ou mauvais cadrage ? », *L'Homme*, 2000, n°156, p. 207-226.
- APPADURAI, **Arjun**, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2015.
- ARMES, Roy, *Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage*, Paris, Éd. ATM, Éd. Karthala, 2008.
- *Art et mondialisation, anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

- ATKINSON, Brenda et BREITZ, Candice (éd.), *Grey areas : representation, identity, and politics in contemporary South African art*, Johannesburg, Chalkham Hill Press, 1999.
- BACQUART, Jean-Baptiste, *L'art tribal d'Afrique noire*, Paris, Assouline, 1998.
- BARBER, K. « Popular Arts in Africa », *Africa Studies Review*, 1988, vol. 30, n°3, p. 1-78.
- BERGALA, Alain, *Cinéma d'Afrique*, Chasseneuil-du-Poitou, CNDP, 2001.
- BIKO, Steve, *Conscience noire. Écrits d'Afrique du sud, 1969-1977*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.
- *Black South Africa contemporary graphics*, Brooklyn Museum and Brooklyn Public Library, Brooklyn Museum, 1976.
- BOCOLA, Sandro (dir.), *Sièges africains, Paris, Réunion des musées nationaux*, 1994.
- *Bogolan et arts graphiques du Mali*, Paris, ADEIAO, 1990.
- BONNAVAL, Jacques (dir.), « Design et diversité », *Azimuts*, n° 11, 1996.
- BOULBINA, Seloua Luste, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (art, littérature, philosophie)*, Paris, Les Presses du Réel, 2018.
- BOYCE DAVIES, Carole, GADSBY, Meredith et PETERSON, Charles, *Decolonizing the academy : African diaspora studies*, Trenton, Africa World Press, 2003.
- BOYER, Alain-Michel, *Comment regarder les arts d'Afrique*, [Vanves], Hazan, 2017.
- CABAN, Geoffrey, *World graphic design*, London, Merrell, 2004.
- *Chefs-d'œuvre d'Afrique dans les collections du Musée Dapper*, Paris, Musée Dapper, 2015.
- COOMBES, Annie, *History after apartheid: visual culture and public memory in a democratic South Africa*, Wits University Press, Johannesburg, 2004.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine (dir.), *L'Afrique des routes*, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2017
- *Dakar : un laboratoire de l'art contemporain ?*, Apt, Fondation Blachère, 2015.
- *Design en Afrique, s'asseoir, se coucher et rêver*, Paris, éd. Musée Dapper, 2013.
- *Design made in Africa*, Paris, Jean-Michel Place/AFAA, 2004.
- DIOP, Carole (dir.), *Afrikadaa : Afro Design and Contemporary Art*, n° 1, février 2011.
- DÖRING, Tobias (éd.), *African cultures, visual arts, and the museum : sights/sites of creativity and conflict*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.
- ENWEZOR, Okwui, *Contemporary african art since 1980*, Diamini, 2009.
- FAGG, William, *Afrique. Cent tribus-Cent chefs d'oeuvre*, Paris, Congrès pour la liberté de la culture, 1964.
- FANON, Frantz, *Pour la révolution africaine : écrits politiques*. Paris : François Maspero, 1964.
- *Gendered visions : the art of contemporary African women artists*, Trenton, Africa World Press, 1997.
- GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice, *L'Afrique est à la mode*, Paris, Assouline, 2005.
- GODEAU, Vincent, *La photographie africaine contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2015.
- GROSFILLEY, Anne, *L'Afrique des textiles*, Aix-en-Provence, Édisud, 2004.
- JOUBERT, Hélène, *L'art africain*, Paris, Éd. Scala, 2006.
- *Kinshasa chroniques*, Montreuil, Éditions de l'œil, Sète, MIAM, Musée international des arts modestes, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2019.
- KRIES, Mateo (Ed), *Making Africa: a continent of contemporary design*, Vitra Design Museum, 2015.
- LASSIBILLE, Mahalia, « "La danse africaine", une catégorie à déconstruire : Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines*, 2004, n°175, p. 681-690.
- LECLERC, Gérard, *Anthropologie et colonialisme : essai sur l'histoire de l'africanisme*, Paris, Fayard, 1972.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934.
- LELIEVRE, Samuel (dir.), *Cinéma africain, une oasis dans le désert ?*, CinémAction n° 106, 1° trim. 2003.
- MBEMBE, Joseph Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
- MENDY-ONGOUNDOU, Renée, *Élégances africaines : tissus traditionnels et mode contemporaine*, Paris, Éd. Alternatives, 2002.
- MEYER, Laure, *Objets africains, vie quotidienne, rites, arts de cour*, Paris, Ed. Pierre Terrail, 1994.
- MUDIMBE, Valentin Y., *The invention of Africa. philosophy and the order of knowledge*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988
- MIRZOEFF, Nicholas (éd.), *Diaspora and visual culture : representing Africans and Jews*, London, New York, Routledge, 2000.

- OGUIBE, Olu, Enwezor, Okwui, *Reading the contemporary : African art from theory to the marketplace*, Cambridge, The MIT press, 2000.
- OKEKE-AGULU, Chika, *Postcolonial modernism : art and decolonization in twentieth-century Nigeria*, Durham, Duke University Press, 2015.
- PAGE, Suzanne, MAGNIN, André et all., *Les Initiés : Un choix d'œuvres (1989-2009) dans la collection d'art contemporain africain de Jean Pigozzi*, Paris, Dilecta, 2017.
- RABINE, Leslie W., *The global circulation of African fashion*, Oxford, Berg, 2002.
- RAHMANI, Zahia et SARAZIN, Jean-Yves (dir.), *Made in Algeria*, Paris et Marseille, Hazan et MUCEM, 2016.
- SHARP BASKETT, Mallory, « All the world's futures: globalization of contemporary african art at the 2015 Venice biennale », *Journal of African Art History and Visual Culture*, juillet 2016, p. 28-42.
- *Spirit of Africa : Southern Africa by design*, Gimhae-si, Clayarch Gimhae museum, 2007.
- TAPIWA, Matsinde, *Contemporary design Africa*, Londres, Thames & Hudson, 2015.
- *The Color line : les artistes africains-américains et la ségrégation*, Issy-les-Moulineaux : "Beaux-arts" éditions, 2016.
- TROWELL, Margaret, *African design: an illustrated survey of traditional craftwork*, Mineola, Dover, 2003.