



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation externe**

**Section : Arts**

**Option : Arts appliqués**

**Session 2020**

Rapport de jury présenté par : Brigitte FLAMAND

Présidente du jury

## SOMMAIRE

	Pages
Nature des épreuves du concours et programmes des concours 2020	3
Résultats de la session 2020 du concours	3
Présentation générale	4 à 6
A. Épreuves écrites et pratiques 2020	7
Épreuve écrite d'esthétique :	8 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	17 à 20
(Épreuves d'admission annulées par le contexte sanitaire)	

## ÉPREUVES DE L'AGRÉGATION EXTERNE

(Arrêté du 28 décembre 2009 modifié fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation)

Nature des épreuves *	Durée	Coefficient
<b>Épreuves d'admissibilité :</b>		
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

\* Pour chaque épreuve la définition détaillée est donnée en tête du rapport du jury.

Les sujets sont consultables sur <https://www.devenirenseignant.gouv.fr/>

### \*\* Programmes des 2 épreuves pour la session 2020

**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

### À titre d'information, session 2021

**Programmes pour la session 2021** <http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid100820/les-programmes-des-concours-enseignants-second-degre-session-2021.html>

**Épreuve écrite d'esthétique** : Le langage

**Épreuve écrite d'Histoire des Arts et des Techniques** :

Programme 1. : Montrer, exposer, collectionner

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

### RÉSULTATS DE LA SESSION 2020 DU CONCOURS

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

Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation : **200**

Nombre de candidats au concours de l'agrégation externe non éliminés : **97**

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

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés est de **7,63**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de **12,91**

Le premier admissible obtient une moyenne générale de **15,6 sur 20**.

Le dernier admissible obtient une moyenne générale de **11,4 sur 20**.

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

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de **0,5 à 17**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés est de **7,63**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de **12,91**

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur 20 de **11,4**

## PRÉSENTATION GÉNÉRALE

La session 2020 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 des Métiers d'art & du design<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>.

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 bénéficie de manière exceptionnelle de la présence de 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 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 2020, 14 postes ont été offerts au concours. Le nombre des inscrits a baissé, soit 200 et seulement 97 ont composé aux épreuves de l'admissibilité devenues épreuves d'admission<sup>3</sup>, soit un chiffre stable malgré le contexte de crise sanitaire.

### L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :

Nous avons comme toujours une majorité d'inscrits originaires des académies de la région Île-de-France mais la diversité des territoires est également présente.

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

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

Les candidats 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.

2 Cf. Arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation

3 Conformément aux dispositions de l'arrêté du 15 mai 2020 portant adaptation des épreuves des concours externes, concours externes spéciaux, seconds concours internes, seconds concours internes spéciaux et troisièmes concours de recrutement de professeurs des écoles ouverts au titre de l'année 2020 en raison de la crise sanitaire née de l'épidémie de covid-19

### Épreuve écrite d'esthétique

Les notes vont de : 01,00 à 16,50. 46 candidats ont une note égale ou supérieure à 10  
55 candidats ont une note en dessous de la moyenne

Note/20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	TOTAL	Moyenne
Effectif	12	43	31	12	3	101	07,54

Moyenne équivalente à la session précédente  
Moyenne des 14 candidats admis : 10,07

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

Les notes vont de 02 à 17 : 46 candidats ont une note égale ou supérieure à 10  
52 candidats ont une note en dessous de la moyenne

Note/20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	TOTAL	Moyenne
Effectif	3	38	36	16	5	98	08,91

Moyenne en hausse de 1 point  
Moyenne des 14 candidats admis : 12,71.

### Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes vont de 00,50 à 17,00 : 40 candidats ont une note égale ou supérieure à 10  
57 candidats ont une note en dessous de la moyenne

Note/20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	TOTAL	Moyenne
Effectif	21	36	25	11	4	97	07,20

Moyenne en hausse de 1,57  
Moyenne des 14 candidats admis : 13,92

### Notes globales et moyennes pour les admis

Les notes de l'ensemble des épreuves sur 20 vont de 5 à 17

#### Répartition des moyennes par candidats admis

Note / 20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	Total	Moyenne
Effectif	0	0	4	10	0	14	12,91

Nombre de candidats admis : 14  
Moyenne sur 20 des candidats admis : 12,91

La moyenne générale est supérieure à la session précédente  
Ce résultat est très satisfaisant et démontre une solidité globale du niveau du concours.

### QUELQUES OBSERVATIONS D'ORDRE GENERAL SUR LE DEROULEMENT DE LA SESSION 2020 :

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 se sont engagées dans un processus d'intégration du LMD avec une extinction définitive de nos BTS en 2021. À terme, il ne restera plus que 8 DMA pour 55 parcours DNMADE en 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 à nouveau programme pour la série STD2A, 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 afin de consolider la recherche si importante dans ce contexte nouveau de l'enseignement supérieur.

Le profil de 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-cr\u00e9ation que celui de la ma\u00eetrise du geste et de la mati\u00e8re. Parfois m\u00eame, c'est celui-l\u00e0 pr\u00e9cis\u00e9ment qui induit ou oriente le travail de conception-cr\u00e9ation. La hi\u00e9rarchie entre les domaines et les mani\u00e8res de les appr\u00e9hender ne sont plus \u00e0 l'ordre du jour. L'histoire de la cr\u00e9ation et des cat\u00e9gories est en train de se r\u00e9inventer pour le plus grand b\u00e9n\u00e9fice des \u00e9tudiants et des futurs cr\u00e9ateurs concepteurs de demain.

Cette \u00e9volution, nous devons nous en emparer et faire que nos futurs laur\u00e9ats de l'agr\u00e9gation en soient conscients et portent dans l'avenir cette nouvelle identit\u00e9 d'excellence qui s'inscrit dans la continuit\u00e9 de l'histoire des arts appliqu\u00e9s \u00e0 l'industrie. La g\u00e9n\u00e9alogie de nos enseignements fonde la raison d'\u00eatre des \u00e9volutions actuelles et l'avenir \u00e0 construire.

Dans ce contexte de transformation profonde, les candidats sont l\u00e0 pour faire la preuve de la singularit\u00e9 de leur positionnement et de leur r\u00e9flexion. Plus concr\u00e8tement, il s'agit de d\u00e9montrer un sens de l'imagination et de l'inventivit\u00e9 dans sa p\u00e9dagogie dans des projets aux multiples formats et aux multiples finalit\u00e9s.

Cultiver cette agilit\u00e9 intellectuelle et cr\u00e9ative constitue le socle fondamental pour r\u00e9pondre aux exigences de ce concours difficile et exigeant.

Cette session a permis de retenir 14 candidats qui ont fait la d\u00e9monstration d'une mobilit\u00e9 d'esprit et d'une ma\u00eetrise de leur discipline dans des champs sp\u00e9cifiques dans lesquels ils ont su se rendre convaincant.

Les \u00e9preuves en nombre limit\u00e9 du fait de la crise sanitaire ont permis de reconnaitre 14 laur\u00e9ats mais ont priv\u00e9 15 autres de la capacit\u00e9 \u00e0 transformer et d\u00e9montrer leurs qualit\u00e9s.

Nous mesurons la frustration pour eux, mais cet effort doit \u00eatre reconduit pour la session 2021 qui b\u00e9n\u00e9ficie du m\u00eame programme.

J'encourage tous les futurs candidats \u00e0 se lancer dans cette nouvelle agr\u00e9gation design & m\u00e9tiers d'art, qui est aussi une formidable chance de d\u00e9montrer nos sp\u00e9cificit\u00e9s.

Brigitte Flamand,  
Inspectrice g\u00e9n\u00e9rale de l'\u00e9ducation, du sport et de la recherche  
Design & m\u00e9tiers d'art

*A - ÉPREUVES ÉCRITES ET PRATIQUES 2020*

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**

\*\*\*\*\*

Dire et faire

Le sujet proposé cette année à l'épreuve écrite d'esthétique était de type « notionnel » en relation avec le thème du langage figurant au programme de l'agrégation d'arts appliqués pour la deuxième session consécutive. Ce sujet faisant référence à un couple notionnel classique de la philosophie du XXe siècle n'a pourtant que rarement fait l'objet d'un traitement à la fois rigoureux, convaincant et nourri de connaissances maîtrisées.

Les notes s'échelonnent de 1 à 17/20. Sur les 101 candidats ayant composé, 24 obtiennent une note égale ou supérieure à 10. La répartition est équivalente à celle de l'année dernière. Ainsi en est-il de la moyenne de l'épreuve (7,55) qui reste donc basse. Il convient d'expliquer ici pourquoi.

Remarques sur la rédaction et la conception de la dissertation

La première source d'étonnement du jury concerne la présentation souvent bâclée, voire brouillonne d'un grand nombre de copies, la rédaction étant peu soignée dans l'ensemble, parfois même inachevée ou laissant apparaître les titres des parties. Les correcteurs ont ainsi trouvé à plusieurs reprises des schémas interrompant le corps du texte. Si la pratique des cartes mentales ou du dessin font partie du bagage d'un enseignant en design & métiers d'art, ils ne sauraient remplacer l'écriture, *a fortiori* dans une épreuve de philosophie, qui est, rappelons-le, avant tout une épreuve dont le but est l'*expression écrite* d'une pensée.

Le nombre de copies jonchées de fautes d'orthographe – sans compter celles complètement dysorthographiques – ainsi que les approximations nombreuses concernant, en particulier, les références interrogent fortement le degré de familiarité que peuvent avoir réellement les candidats avec les textes et penseurs qu'ils mentionnent. De façon générale, les correcteurs regrettent que la formulation des idées soit trop souvent inexacte, quand elle n'est pas confuse ou franchement erronée. De telles fautes, si elles peuvent être tolérées lorsqu'elles restent exceptionnelles, deviennent rédhibitoires en étant récurrentes dans le cadre d'un concours qui nomme de futurs professeurs agrégés. Ainsi, si les défauts formels ne font pas l'objet d'un barème indépendant, il est somme toute évident qu'ils pèsent négativement sur l'évaluation finale d'une copie.

En outre, un grand nombre de copies semblent tout bonnement ignorer ce qu'est une dissertation de philosophie. Le travail définitionnel et problématique est souvent insuffisant, sinon inexistant et l'argumentation reste faible dans un certain nombre de cas. Le propos de plusieurs candidats se ramène à un ensemble de remarques disparates, décousues, enchaînant les platitudes, poncifs et autres généralités, sans aucune justification ni lien explicite avec le sujet. Certaines copies, à la limite de l'indigence, se laissent même aller à de longs développements sur la vérité, sur l'art, ou la matière, niant ainsi totalement le sujet et offrant aux correcteurs des divagations plus ou moins inspirées (voire franchement inintelligibles ou délirantes). On ne saurait alors trop vivement enjoindre les candidats à une vigilance incessante sur la clarté et la rigueur de leur propos ainsi que sur leur démarche propre, par laquelle ils s'assureront de la juste orientation dans le traitement de la question, démarche essentielle à la construction d'un discours philosophique. Dans le pire des cas, les membres du jury ont constaté la proximité ahurissante d'un vocabulaire incroyablement complexe et pédant et d'une parfaite imprécision du propos. Il convient dès lors de rappeler aux candidats que la subtilité de la pensée philosophique n'équivaut en rien – voire est tout à fait opposée – à la



complexité du discours. Le jury a ainsi fortement pénalisé les discours abscons des candidats qui se prétendaient inspirés, accumulant des tournures tarabiscotées et des envolées lyriques, pour mieux cacher leur impréparation à l'épreuve et leur ignorance de la philosophie, et souvent hélas, des autres domaines. Au contraire, une composition de philosophie cherche à construire une démonstration argumentative claire et rigoureuse dont la sobriété est bien souvent proportionnelle à la rigueur et à la pertinence.

Par ailleurs, il est tout à fait déconseillé d'accumuler les références, de retranscrire vaguement des extraits de cours ou même, comme l'a fait un candidat, de réciter le *Que sais-je ?* sur le design. Trop de candidats s'en tiennent à un bavardage allusif et ne font aucunement montre de connaissances précises et maîtrisées. Au contraire, les copies les plus abouties sélectionnent leurs références (parmi la bibliographie fournie par le jury et/ou tirées de leur culture personnelle) et leur consacrent une analyse patiente, approfondie, démontrant ainsi leur nécessité pour penser le sujet.

En outre, l'une des réserves du jury porte sur les copies particulièrement courtes, se réduisant à seulement quatre pages. Les correcteurs ne peuvent que regretter par exemple qu'une copie s'arrête de façon abrupte après avoir proposé une introduction convaincante. Cette remarque ne signifie pas bien sûr que la quantité est en soi une qualité. Mais il est bien évident qu'un discours n'est convaincant que s'il prend le temps de construire une pensée argumentée rigoureusement et appuyée sur des connaissances détaillées. C'est pourquoi l'effort d'information doit toujours se doubler d'une réflexion personnelle et suivie.

### Remarques sur le traitement du sujet

Lorsque les candidats ne tiennent pas un discours inepte ou hors sujet, ils ont néanmoins tendance à proposer un traitement trop général du sujet, *dire* et *faire* se faisant alors face (dans le cas où le candidat ne privilégie pas une notion au détriment de l'autre) tout au long de la copie, sans que soient pris en compte les différents sens, champs, pouvoirs et limites possibles de chacune des deux notions. Les différents visages du *dire* ont été largement négligés, de même que les différentes modalités du *faire*. C'est alors ici l'occasion de rappeler en quoi consiste le travail conceptuel que la dissertation doit mener. L'analyse définitionnelle ne consiste pas à se doter de façon définitive et dès le début d'une définition unique (et souvent caricaturale) de chaque notion. Il s'agit au contraire de construire plusieurs définitions pour chacun des termes du sujet et de les confronter jusqu'à aboutir à un problème. Cette remarque ne signifie pas, comme nombre de candidats semblent le penser, qu'il faille s'adonner à une sorte de *brainstorming* en énumérant tous azimuts quantité de termes plus ou moins proches sans qu'aucune analyse ne soit menée. Les correcteurs ont ainsi pu lire que *dire* est tout à la fois « parler, énoncer des idées, discourir, s'exprimer, révéler des pensées, déclamer, s'adresser à quelqu'un... » sans que ces termes ne soient eux-mêmes proprement définis ni que leur rapport précis au *dire* ne soit véritablement explicité. De la même manière, la signification de *faire* s'est souvent vue noyée au sein d'une nébuleuse de verbes aussi divers que « réaliser, produire, créer, entreprendre, concrétiser », voire « bouger, développer » ! Au lieu d'une pseudo-typologie faite seulement d'un recensement non rigoureux, il convenait au contraire de se doter d'une typologie conceptuelle, permettant d'interroger par exemple les distinctions entre *dire* et parler d'une part, entre *faire* au sens d'agir et *faire* au sens de fabriquer ou produire d'autre part ; la réflexion sur la traduction anglaise du *faire* pouvait à cet égard se révéler particulièrement utile : *to do, to make, to act, to perform...* Il s'agissait alors de se garder d'affirmer en faisant fi de toute analyse que, par exemple, l'acte de *dire*, comme cela a été dit dans de trop nombreuses copies, appartient nécessairement au domaine de l'immatériel quand l'acte de *faire* relèverait du domaine matériel. Profitons-en ici pour rappeler aux étudiants de design qu'on attend d'eux qu'ils interrogent dans leur parcours le réalisme naïf identifiant le matériel au corporel, au visible et au tangible.

Par une série de raccourcis et de glissements qui corrompent peu à peu le sujet, on est alors souvent passé du *faire*, au corps, à la matière puis à l'objet. De nombreuses copies ont ainsi substitué sans justification le *faire* au produit d'un *faire* compris comme fabrication. Il était malheureusement impossible que cette confusion se fît sans dommages et toute argumentation dérivant vers un exposé sur l'objet, opposé la plupart du temps à l'idée ou à l'intention, a été jugée par les correcteurs décalée et inappropriée.

C'était au contraire en interrogeant les conditions précises du *dire* et du *faire*, en donnant des contenus précis et bien différenciés aux notions de signification, de référence, d'intention, d'effectivité ou d'expression qu'il était possible de bien traiter

le sujet. *Dire* et *faire* parcourent ainsi plusieurs domaines, ne se laissant assigner à aucun d'entre eux exclusivement, domaines entre lesquels il convenait d'assurer des ponts, plutôt que de les dissocier sous peine de disperser artificiellement les notions. Qu'on fasse du *dire* un phénomène linguistique, ou uniquement intellectuel, ou social et on le ramène à une impossible abstraction. Qu'on réduise le *faire* à la fabrication d'objets ou à la création d'œuvres d'art et on l'ampute de ses autres dimensions (existentielle, identitaire, politique...). A cela s'ajoute le statut hybride de ces deux notions, toutes deux renvoyant aussi bien à des pratiques empiriques qu'à des conditions de possibilité (de la pensée, de l'identité, de l'échange, de la société...). Ce statut transcendantal ou structurant n'a pourtant que rarement été souligné et articulé de façon convaincante à l'effectivité des manifestations concrètes, qui elles-mêmes ont souffert d'un manque d'analyse détaillée.

Un travers récurrent a été de restreindre le questionnement au seul champ des arts et/ou du design. Plusieurs copies ramènent ainsi le *dire* à l'expression des intentions du créateur ou à la théorie et le *faire* à l'acte de fabriquer ou de créer ou à la pratique. On peut penser que ce travers est lié à l'intitulé de l'épreuve écrite dite « d'esthétique ». Or si l'esthétique adopte une certaine orientation de la réflexion, elle ne saurait, en tant que champ de la philosophie, circonscrire *a priori* ses interrogations. Un sujet comme « dire et faire » peut certes être interprété de manière pertinente à partir des domaines des arts et du design, mais ces derniers sont très loin de rendre compte de toutes les implications philosophiques du sujet. En tout état de cause, le changement d'appellation de l'épreuve qui passe dès l'année prochaine à celle, beaucoup plus générale, d'épreuve de « philosophie » devrait éliminer, nous l'espérons, toute confusion. Il convient au passage de souligner que les candidats n'ont pas pour autant démontré une érudition particulière en matière de références relevant du domaine des arts et du design, celles-ci se ramenant bien souvent à Vial, Huyghe et Sudjic, sans que la pensée de ces auteurs ne soient réellement présentées ni articulées avec rigueur au sujet. On a pu néanmoins lire des passages intéressants sur la performance (en particulier avec la référence à Marina Abramovic) ou sur l'analyse par Barthes du *bunraku*. De rares copies adoptant le prisme de la création ont reçu de bonnes notes lorsqu'elles ont su le justifier.

Certains candidats sont également tombés dans un autre travers, qui souvent venait se superposer à celui que l'on vient d'évoquer. Ils ont ainsi proposé une articulation chronologique entre les deux notions dont nous reproduisons ici les formulations : *dire* vient-il avant *faire* dans la création ? Le *dire* est-il préalable ou complémentaire au *faire* dans le design ? La formulation d'intentions doit-elle être préalable à l'acte de créer ? On ne pouvait malheureusement s'en tenir là et le sens temporel cantonnait souvent le questionnement à une approche superficielle du *dire* et du *faire* que le sujet invitait justement à dépasser.

Un autre biais récurrent a consisté à créer un déséquilibre entre les deux verbes, au profit du *dire*, le sujet devenant dans le meilleur des cas : « dire, est-ce faire ? » et le *faire* devenant dans le pire des cas une modalité du langage sans aucune justification. Cette réduction du sujet nous semble procéder d'une difficulté à sortir du thème du programme – le langage – sur lequel la préparation de l'épreuve de philosophie s'est (légitimement) focalisée. Il s'agit alors de rappeler aux candidats que l'épreuve de philosophie exige une connaissance des concepts et des références importantes de la philosophie (une certaine compétence donc en matière de « philosophie générale ») et que le travail préparatoire sur le thème du programme ne doit pas conduire à une restriction ou une fermeture du champ de la réflexion. Au contraire, le thème doit être traité comme un véritable terrain de recherche. L'acquisition de la connaissance spécifique d'un domaine ne doit pas avoir pour but d'exposer celle-ci à titre informatif mais bien de la soupeser sans cesse dans un examen critique, de la réexaminer à l'aune de sa pertinence au sein d'une pensée argumentée. On attendait ainsi des candidats qu'ils convoquent, par exemple, Saussure – ce qu'ils n'ont fait que rarement et maladroitement – à la condition expresse qu'ils interrogent sa pensée en fonction des relations entre *dire* et *faire*. La distinction principielle entre la langue, objet d'une science empirique, et la parole, qui relève de la performance psychique et physique, individuelle et contingente, pouvait ainsi leur permettre de justifier un rapprochement entre *dire* et *faire* et montrer ainsi que l'analyse saussurienne renvoie la référentialité du côté de l'usage, et donc potentiellement du *faire*, ce qui permettait d'interroger la signification comme apanage du *dire*.

Ainsi, la focalisation sur le *dire* n'a pas pour autant révélé une maîtrise des concepts de la sémantique, de la linguistique ou de la philosophie du langage. La distinction entre *dire* et parler, rencontrée quelquefois n'a pas été souvent bien développée. Autre exemple : les contraintes et procédures de contrôle du discours dont parle Foucault dans *L'ordre du discours* (figurant pourtant dans la bibliographie de l'épreuve) restent largement ignorées. Enfin, les candidats n'ont que très peu eu recours à la

philosophie du langage. En témoigne l'absence quasi-systématique de la référence à l'ouvrage célèbre de J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, (*How to do things with words*) qu'une année de préparation sur le langage ne pouvait avoir ignoré et auquel le sujet faisait explicitement référence.

Le déséquilibre dans le traitement des deux notions a eu pour conséquence l'absence d'analyse du *faire*, jamais vraiment pensé comme un agir. Soit – et c'est le cas dans la majorité des copies – que le *faire* fût identifié à la fabrication technique ou à la création artistique. Soit, qu'il se trouvât réduit au *dire* comme *faire*, c'est-à-dire aux performatifs et aux actes de langage. De ce fait, le *faire* comme « agir » ou comme « *praxis* » - très présent dans la philosophie contemporaine (chez Sartre par exemple) a été très peu analysé alors qu'il renvoyait à des enjeux moraux et politiques importants pour le sujet (à la question de la liberté, de la responsabilité du dire, etc.).

Lorsque des tentatives de définition et de construction de la réflexion étaient faites, la simplification du travail définitionnel a néanmoins donné lieu à un propos encore trop caricatural, qui revient tantôt à opposer frontalement les deux termes, tantôt à les identifier. Ce sujet coordonnant deux notions a alors souvent favorisé l'adoption d'un plan-type : les candidats commençaient par opposer fortement les deux, avant de s'apercevoir qu'elles présentaient un ensemble de points communs justifiant, pour finir, de les aborder dans une vague relation de complémentarité, voire de les confondre purement et simplement. Il est important de rappeler aux candidats qu'aucune structure argumentative n'est duplicable quel que soit le sujet. Un sujet de dissertation est une invitation à la réflexion et à la création d'un plan qui lui est propre.

Face à un sujet qui propose un tel couple conceptuel, la difficulté est de confronter réellement les deux termes. En ce sens, il est inutile d'attribuer au « et » des intentions cachées (opposition, complémentarité ou identification). Le candidat est au contraire invité à construire différents plans de comparaison entre les deux notions et à comparer ces plans entre eux. Cette remarque nous amène à faire un point sur la problématique. Celle-ci ne se réduit jamais à une question superficielle qui se contente d'interroger les rapports entre *dire* et *faire*. Ainsi un candidat s'interroge de cette manière : « dans quelle mesure dire et faire entretiennent-ils une relation étroite ? » Or, ce questionnement, déjà contenu de façon évidente dans la formulation même du sujet, devient véritablement problématique lorsque son occurrence est justifiée et qu'est montré en quoi la relation entre *dire* et *faire* pose problème pour la pensée. Rappelons ici qu'une problématique philosophique n'est pas une suite désordonnée de questions plus ou moins (in)sensées : le jury a ainsi été grandement choqué de trouver en guise de problématique l'interrogation prosaïque suivante : « quoi dire et quoi faire ? » - qu'il n'a pu interpréter que comme un aveu du désarroi dans lequel se trouvait face au sujet le candidat. Une problématique philosophique n'est pas non plus la simple reprise formelle de l'énoncé du sujet (du type : « dire et faire sont-ils opposés ? »). Elle est bien plutôt la mise en évidence d'un risque de contradiction pour la raison. Pour cela il faut que des thèses rationnelles (c'est-à-dire des propositions argumentées de définitions) soient mises en tension par leur possible exclusion réciproque et que soient exposées précisément pour chacune les raisons qui justifient de n'abandonner aucun des deux partis de l'alternative. La réponse à la problématique ne peut pas être alors simplement empirique, car elle porte sur un lien nécessaire entre les concepts : le problème n'était pas de savoir s'il peut y avoir des cas de *dire* sans *faire* ou de *faire* sans *dire*, d'autant moins si ces cas ne sont « justifiés » que par le recours sentencieux, sans aucune valeur argumentative, à des proverbes (comme « grand diseux, petit faiseur »), comme le font quelques candidats. Ainsi, si de nombreuses copies commencent par souligner à juste titre que *dire* et *faire* sont bien deux verbes d'action, très peu ont souligné les implications évidentes d'un tel constat : que *dire* et *faire* sont bien tous deux des actes, ce qui peut potentiellement poser problème à la pensée si l'on restreint le *dire*, comme le sens commun semble le faire, à un énoncé constatatif relatif au vrai ou au faux (comme « il pleut ») et le *faire* à la réalisation d'une action concrète ou utile (comme chasser du bras un insecte). Or, *dire* à l'instar de *faire* relève d'une intention et a des effets sur le monde, comme on le voit avec l'insulte, la parole consolante ou le discours politique. La difficulté résidait alors dans la question de savoir comment maintenir, à partir de la proximité de ces deux façons d'agir, leur spécificité. Si *dire* et *faire* sont deux actes, n'ont-ils de différents que leurs modalités, leurs outils ? Si *dire*, c'est *faire* avec des mots, les mots n'ajoutent-ils ou ne retranchent-ils rien au *faire* ? Si on fait du *dire* une variété du *faire*, avec des normes pratiques (de bien et de mal) ne risque-t-on pas de perdre la spécificité du *dire* (sa référentialité, son contenu) ? Pourquoi *dire* si on peut dire en faisant et si comme certains candidats l'ont à juste titre proposé (en ayant recours, parfois hélas de façon caricaturale à Nietzsche ou à Bergson), le *dire* crée des ambiguïtés auxquelles le *faire* semble échapper ? Le *faire* est-il lui-même dénué de toute équivocité ? etc.

Si l'idée que *dire* peut être *faire* est revenue à plusieurs reprises, en particulier avec l'exemple de la parole sacramentaire, l'analyse approfondie des actes de langage performatifs (telle qu'elle a été proposée par Austin) n'a jamais été rencontrée. Pour exemple, aucune copie n'a développé l'idée que certaines actions par le *dire* ne sont possibles qu'au sein d'institutions sociales. Dans certains cas (« La séance est ouverte », « Je te promets de venir », etc.), la valeur des actes d'énonciation (de la parole dans son occurrence singulière), et non seulement celle des énoncés, est déterminée par des conventions qui garantissent le « succès » de la formulation, et réciproquement les énoncés ne peuvent être correctement analysés sans que ne soient mentionnées dans la description de leur sens les conditions de leur énonciation. Le maire peut ainsi marier « en vertu des pouvoirs qui lui sont conférés ». En outre, la réflexion des candidats n'a jamais été suffisamment poussée au point de montrer, à l'instar de la démarche d'Austin lui-même dans l'ouvrage déjà cité, qu'en un sens, *dire*, c'est toujours *faire* car c'est toujours au moins accomplir l'acte de *dire*. La dichotomie entre énoncés constatifs et énoncés performatifs se brouille ainsi peu à peu et finit par être remplacée par la trichotomie conceptuelle qui concerne tout énoncé (locutoire, illocutoire, perlocutoire). Il convient dès lors de repenser le *dire* ordinaire, en révélant la dimension pragmatique de toute énonciation : à chaque fois que nous disons quelque chose, nous accomplissons un acte social d'une nature très particulière : un acte de langage (*speech act*). Le *faire* n'est plus une dimension du *dire* sous certaines conditions mais le *faire* est un genre dont le *dire* est l'espèce. Il devient dès lors difficile de dissocier ce qu'on dit du fait qu'on le dise (Ducrot, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, 1972), ou, selon les termes de Benveniste, l'énonciation (qui relève de la sémantique) de l'énoncé (qui relève de la sémiotique). Ainsi, donner un ordre ce n'est pas seulement intimer à quelqu'un de faire quelque chose, c'est tout autant prétendre avoir le pouvoir de lui imposer une obligation. Il était alors possible d'analyser l'implicite ou l'implication (P. Grice, *Studies in the Way of Words*), le bavardage (Heidegger), la conversation d'amoureux, ces « diseurs de rien » (Mounin, *Clefs pour la linguistique*, Seghers, 1968) pour montrer que le fait de dire des choses dépasse toujours le contenu de ce que l'on dit.

La piste sociale et politique s'ouvrait alors aux candidats. Il était par exemple possible de montrer que les sujets sociaux sont inégaux en compétence pratique du *dire*. Lorsqu'un locuteur silencieux fait face à des locuteurs parlants, se jouent des rapports d'intimidation (Bourdieu, *Ce que parler veut dire*). Il était également acceptable, comme l'ont fait certains candidats parfois à bon escient, de développer l'exemple de la novlangue d'Orwell, comme instrument politique. Une autre piste possible aurait consisté à développer, avec Judith Butler, l'idée que le langage humain est traversé de politique et que les effets de genre peuvent se traquer jusque dans nos énoncés. Ceci aurait pu permettre de distinguer – ce qui n'a jamais été fait par les candidats – l'acte performatif de la performativité. Si un *dire* (ou un dit) peut être un énoncé performatif, l'acte de *dire*, à l'instar de l'acte de *faire* relève de la performativité et n'est alors en un sens jamais achevé. Le *dire* peut toujours se redire (Derrida, Foucault) et le *faire* se penser comme un processus jamais véritablement fait (Ingold). On n'a jamais fini de dire ni de faire...

Parallèlement, certaines copies ont su pointer à juste titre que le *faire*, par un rapport peut-être plus direct au réel, peut *dire* et même pallier les déficiences du *dire*. L'évocation du savoir-faire, de l'artisanat (et notamment de William Morris) est revenue à plusieurs reprises mais sans avoir toujours bien été articulée au sujet. Une bonne copie a su pourtant défendre de façon pertinente l'idée selon laquelle l'artisan possède un savoir tacite qui se traduit directement dans le *faire*, qui se « dit » dans ses gestes, plutôt que par des mots. Une autre fait référence avec bonheur au silence des ateliers de l'artisan et à l'exemple du secret autour de la fabrication du Stradivarius développé par Richard Sennett. *Faire* vaut parfois en effet tous les *dire*s du monde. Il aurait été à ce propos possible de convoquer la pédagogie par le *faire* (Bruner, Dewey) ou même de proposer une redéfinition du *faire*, non comme l'imposition d'une forme prédéfinie à une matière mais comme un processus de mise en correspondance (Ingold).

Par ailleurs, l'allusion au *Fablab*, ces nouveaux lieux de conception, de production et de collaboration, rencontrée avec bonheur dans certaines copies, aurait néanmoins mérité une analyse plus attentive et creusée. L'émergence d'un nouveau paradigme du *faire* (*make*) et de ses acteurs (*makers*) (dont le principe pourrait se résumer par le slogan formulé à *Noisebridge*, ce *Hackerspace* de San Francisco : *We do things, we make stuff*) montre bien que le *faire* est également un *dire*, exprimant un désir d'autonomie, voire celui de créer les conditions d'existence de nouvelles communautés politiques.

Quant aux écarts possibles entre *dire* et *faire*, ils ont été presque toujours entrevus sans nécessairement avoir été l'occasion d'approfondir la caractérisation de leur spécificité respective. En particulier, l'idée d'un excès du *faire* sur le *dire* a bien été

posée dans les bonnes copies sans que, pour autant, les raisons et la nature de cet excès aient été analysées de façon pleinement convaincante (ainsi auraient pu être abordées pour ce faire la question du rapport à la matière, la question de la productivité de la figure, de l'image dans son irréductibilité au discours (Lyotard), la question de l'affect, de la pulsion etc.) L'idée inverse d'un excès du *dire* sur le *faire* a été aperçue par les candidats soit comme révélant les déficiences du *dire* (avec l'exemple de la rhétorique ou du mensonge), soit comme la primauté de l'intention ou du concept sur la réalisation des œuvres revendiquée par certains artistes contemporains (tel que Sol LeWitt). Dans les deux cas cependant, la vision du *faire*, pensé tantôt comme échappant à l'équivocité, tantôt comme un simple acte d'exécution, restait naïve et insuffisante.

En outre, rares ont été les travaux qui prenaient toute la mesure de la difficulté posée par ce décalage entre *dire* et *faire*. La question de la cohérence avec soi-même, des dimensions ontologiques et morales de l'identité n'a jamais été véritablement traitée. Les questions de la promesse, de la confiance ou de la constance n'ont pas toujours été aperçues. A cet égard, le critère de l'authenticité a souvent été appliqué au *dire* (promesse vs mensonge ; discours factuel vs fiction ; persuasion vs dialogue...), il ne l'a été que très rarement au *faire* (finalisation vs projet ; réussite vs échec ; imitation vs création). Ce qui semblait opposer *dire* et *faire* les réunit à nouveau : la possibilité d'un bien *faire* et d'un bien *dire*, révélant en creux la fragilité de l'action humaine en général et sa dimension morale.

Peu de copies ont alors réussi à poser la question d'une possible racine commune du *dire* et du *faire*, à la source de leur dynamique et de leur dialectique. En ce sens, peu de copies ont accédé à la question de l'expression - qui pouvait paraître assez centrale pour le sujet. Quelques rares copies ont quand même réussi à articuler le *dire* et le *faire* à partir du désir entendu comme dynamique d'expression et d'extériorisation de soi impliquant indissociablement le *dire* et le *faire*. Mais aucune n'a montré que si l'individu se réalise par ce qu'il dit et fait, *dire* et *faire* par leurs conditions et implications le dépassent presque nécessairement. La remontée aux conditions de possibilité du *dire* et du *faire* aurait en conséquence pu permettre de reconfigurer leurs relations structurantes. Dans la pensée de Levinas, le Dire fondamental est intention de signification. Il ne dit rien et ne s'épuise jamais dans le Dit. Il est l'ouverture à l'autre (permise par sa présence signifiante) qui précède et autorise l'acte langagier (le Dit) et l'éthique elle-même. Il clame la nécessité d'être entendu (cf : l'attitude authentiquement parlante qui consiste en un dire silencieux, en une écoute fondamentale pour Heidegger). Dans la théorie de l'agir communicationnel d'Habermas, les règles de la discussion sont le fondement de toute éthique humaine. Les institutions, l'existence des communs sont ainsi permises par le *dire* en même temps qu'elles le façonnent et le conditionnent en retour. Ainsi, si le *dire* est une espèce dont le genre est le *faire*, il pose néanmoins chez l'humain les conditions de possibilité d'un véritable *faire* ensemble. *A contrario*, l'attentat, acte brut, indicible, qui est, en tant que refus de l'autorité collectivement admise, un *faire* en réalité incapable de *dire* quoi que ce soit.

Pour finir, le jury a néanmoins apprécié les bonnes copies qui en plus d'être claires et rigoureuses dans la construction logique de leur discours, faisaient preuve d'originalité dans leurs références et culture, d'authenticité voire d'engagement dans leur propos. Ces copies étaient capables de sortir d'une approche scolaire du thème du programme (et donc d'une focalisation sur la question du langage) en déployant une analyse du *faire* aussi riche que celle du *dire*, elles prenaient le risque d'entrer dans le sujet au moyen d'une problématique singulière, elles accédaient à une conceptualisation riche et rigoureuse des différentes modalités de la relation dialectique du *dire* et du *faire* et elles proposaient une progression argumentative cohérente capable de parcourir les différents champs d'application du sujet sans le réduire arbitrairement au domaine des arts et du design.

#### Épreuve écrite d'esthétique

Les notes vont de : 01,00 à 16,50. 46 candidats ont une note égale ou supérieure à 10

55 candidats ont une note en dessous de la moyenne

Note/20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	TOTAL	Moyenne
Effectif	12	43	31	12	3	101	07,54

Moyenne équivalente à la session précédente  
Moyenne des 14 candidats admis : 10,07

#### 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**

\*\*\*\*\*

Thème 1 : Montrer, exposer, collectionner

Discutez ce jugement de Sir Leigh Ashton, directeur du Victoria and Albert Museum à Londres en 1949 : « À mon avis, il a été mis beaucoup trop d'insistance sur la manière d'exposer les objets, au détriment des objets eux-mêmes.

Le principe d'un bon musée, c'est que les objets parlent d'eux-mêmes. »

*(Muséums in Modern Life, Londres, The Royal Society of Arts, vol. xcvi, 1949, p. 84).*

### **1. Méthodologie et attentes du jury**

Malgré la publication des rapports très complets des années précédentes qui explicitaient et développaient la méthodologie d'une dissertation, tout comme les attentes du jury, trop peu de candidats ont su les exploiter et les appliquer.

Le jury souhaite donc que les candidat.e.s apprennent à préparer le concours avec la plus grande rigueur intellectuelle, non seulement en s'instruisant sur les thèmes soumis à l'épreuve, mais également sur les enjeux et règles de celle-ci. La forme de réflexion qu'impose l'exercice de la dissertation ne saurait être accessoire : au contraire, elle sert et structure la pensée du candidat en mettant en valeur ses arguments.

Formellement, le jury souhaite lire des copies claires, à la graphie lisible, structurées par des alinéas qui marquent le passage d'un argument à l'autre. Une expression précise et concise, articulée par des connecteurs logiques (d'une part, d'autre part, en outre, de plus, toutefois, néanmoins, cependant, il est vrai, etc...). Soulignons que l'introduction a pour objectif de travailler les concepts proposés par le sujet et de les problématiser : cette étape est nécessaire pour correctement réfléchir le sujet et poser les jalons de la démonstration. La dissertation doit se développer en deux ou trois parties équilibrées qui présentent des arguments sélectionnés pour leur pertinence et leur originalité. Chaque argument doit être illustré d'un ou deux exemples : il est donc important de rappeler que la dissertation n'est ni un déroulé d'exemples juxtaposés, ni une série de remarques non argumentées.

En effet, la dissertation ne saurait être une accumulation de remarques décousues, ou de divagations plus ou moins inspirées. Il s'agit d'envisager toutes les significations possibles du sujet, en questionnant la citation proposée. L'ouverture d'esprit et la capacité des candidat.e.s à raisonner à l'appui de connaissances sont donc une nécessité.

Rappelons une fois encore que ce concours vise à former de futurs enseignants : il est logique que le jury se montre attentif et exigeant au niveau d'expression des candidat.e.s, à leur capacité à démontrer et à dérouler une pensée en s'appuyant sur de solides connaissances, afin de convaincre et sensibiliser par des arguments pertinents. Ces qualités sont celles d'un enseignant. En résumé : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement/Et les mots pour le dire arrivent aisément » (Boileau, *L'Art poétique*).

De façon générale, l'histoire de l'art semble assez mal maîtrisée par les candidat.e.s (notamment pour l'art moderne et même celle du design), amenant à de lourdes approximations. Cette faiblesse ressort particulièrement dans certaines copies où le déséquilibre entre restitution de cours mal assimilés et jugements hâtifs, sans exemple précis ni démonstration, est criant.

Le jury a constaté également une nette préférence des candidat.e.s pour les exemples contemporains, pas toujours bien compris ou souvent survolés. Soulignons qu'un argument appelle un exemple et que celui-ci se doit d'être développé et convaincant.

Cette inclination pour les exemples de présentation d'œuvres contemporaines s'opère par conséquent au détriment des périodes anciennes ; cela reflète probablement le goût actuel des candidat.e.s pour les expositions d'art contemporain tandis que les arts anciens seraient moins appréciés et visités.

D'autre part, l'orthographe alarme les correcteurs, ainsi que les maladresses d'expression (voire une syntaxe catastrophique). Sans oublier des noms d'institutions ou patronymes très approximatifs.

Cette année encore, en dépit de la durée de l'épreuve qui se déroule sur quatre heures, trop de dissertations n'ont pas répondu aux attentes de l'exercice : tantôt malheureusement brèves, tantôt décevantes par rapport à la qualité de leur introduction, nombreuses ont été les copies qui ne se montraient pas à la hauteur du concours. On rappellera ici que toute idée doit être clairement formulée : on pense en particulier aux titres de parties qui ne doivent pas apparaître comme un plan jeté sur un brouillon mais bel et bien intégrés au raisonnement du candidat sous forme de phrase construite.

## 2. Pistes de réflexion autour du sujet

Comme en 2019, les candidat.e.s ont été invités à disserter sur le thème « Montrer, exposer, collectionner ». Si le sujet de l'an passé interrogeait celui de la collection, celui proposé cette année se voulait plus ample en articulant objets (objet unique mais aussi collection) et muséographie. Cette réédition doit attirer l'attention des candidat.e.s sur la richesse d'un tel sujet et ses variations possibles.

Les propos de Sir Leigh Ashton, directeur du Victoria and Albert Museum à Londres, et publiés en 1949 dans *Museums in Modern Life*, posaient avec fermeté les qualités d'un « bon musée » qui, selon lui, laissent « [parler] les objets d'eux-mêmes ». Cette sentence soulevait ainsi la question des qualités reconnues d'un musée et du langage inhérent aux objets, qu'ils soient d'art, de design ou même de simples artefacts ; et, *ispo facto* de la confiance que les conservateurs ou collectionneurs leur accordent en les laissant s'exprimer sans renforts scénographiques, ou au contraire en jouant d'une certaine « manière d'exposer ».

Le jury souhaitait donc que les candidat.e.s soient en mesure de parcourir l'histoire de l'art et des collections depuis l'élaboration des premiers cabinets de curiosités jusqu'aux pratiques artistiques contemporaines qui s'emparent des ressorts du musée et de la collection. Le geste même de la collecte – proprement humain, qui d'une certaine façon relie les surréalistes ou nouveaux réalistes à l'*homo sapiens* – pouvait être intégré au discours et interrogé, au moins en introduction, afin de tracer une filiation et une approche transversale du sujet.

En effet, bien que le sujet fût chronologiquement ancré dans un contexte, celui de l'après-guerre, et émanant d'un représentant d'une discipline précise, celle des arts décoratifs, il invitait les candidat.e.s à analyser avec soin les termes de son énoncé. Le terme d'« objet », au cœur de la problématique, devait bien entendu être considéré sans restriction d'époque ni de style ou même d'usage : en d'autres termes, cet objet qui était à discuter recouvrait tant les objets d'art et d'art décoratif, que les artefacts utilitaires, objets techniques ou de sciences que conservent et/ou présentent les musées et collections privées, à l'image de l'emblématique Victoria and Albert Museum.

Or, le jury a observé une confusion ou un glissement trop rapide de l'objet d'art à l'objet de design sans restitution de ces catégories, ni dialogue entre eux ou encore les institutions qui en sont les gardiennes. Certains candidats ont tenté d'analyser le changement de statut d'objet du quotidien en objet d'art mais rares sont ceux qui ont su décrypter les moyens et les contextes sociétaux qui ont conduit à cette transformation de l'objet utilitaire « désigné » en objet d'art. La citation émanant du directeur du célèbre musée d'art décoratif londonien a été éludée ou trop vite été oubliée.

Le jury attendait donc que la discussion s'appuie sur le contexte de rédaction de la citation et son auteur, tout en sachant ouvrir la réflexion aux temporalités et sans restriction du terme « objet », point d'ancrage du sujet, auquel il fallait accorder une amplitude de sens. Aussi le/la candidat.e devait-il donner le change à l'auteur de la citation, Sir Leigh Ashton, directeur du

Victoria and Albert Museum, et donc se placer dans le champ disciplinaire des arts décoratifs, sans oublier pour autant les pratiques muséales antérieures à cette déclaration ou encore celles qui, depuis, lui ont succédé.

Cette citation à commenter impliquait nécessairement une culture solide du candidat sur la thématique « Montrer, exposer, collectionner », et requérait une aisance certaine pour la discuter de façon transversale et pluridisciplinaire. Les copies qui présentaient des arguments illustrés par des cas variés et précis, convoquant tantôt les collections anciennes et contemporaines, tantôt les dispositifs des musées archéologiques ou ethnographiques, ou encore les démarches plastiques contemporaines qui détournent l'idée de collection ou de présentation muséographique ont donc été valorisées.

Toutefois, si le concept de « white cube » appartient vraisemblablement à toutes les copies et s'avère un incontournable de la question, peu de candidats ont su entrer dans la matière profonde du sujet et déployer un lexique technique approprié : le jury a trop souvent déploré l'absence de notions clés ou de termes liés aux dispositifs muséographiques, tels que « accrochage », « vitrine », « cloche », « socle », « cimaise », « cartel », « éclairage », « hygrométrie », ou encore « mise en scène », « scénographie », « *period room* », « reconstitution », « cabinet de curiosités », « série », « présentation typologique, comparatiste », etc.

Le jury a relevé chez quelques candidat.e.s une aisance à manier l'historiographie et la critique, ainsi qu'une certaine faculté à exploiter l'autre thème du concours « Les arts africains de 1960 à nos jours » créant ainsi des passerelles subtiles. Toutefois, ces copies sont trop rares, et l'on regrette le manque de précision dans la restitution des thèses des grands penseurs du sujet (Baudrillard, Benjamin, Foucault, O'Doherty, Perce, Pomian, Szeemann,...). Le jury a également constaté que les mêmes théoriciens revenaient un peu trop souvent, ce qui conduit à penser qu'une grande part de la bibliographie a été négligée. Notons que le jury apprécie toujours les dissertations qui savent se démarquer par des emprunts à la littérature ou au cinéma. En revanche, les exemples récurrents (comme celui de Marcel Duchamp) finissent par lasser, et d'autant plus lorsqu'ils sont assez mal exposés. Mieux vaut s'abstenir d'un exemple s'il est insuffisamment compris. De même, il est préférable d'éviter les longs passages qui font trop fortement penser à une restitution de cours, sans discernement : en ce sens, les nombreux exemples des expositions universelles auraient dû être présentés de façon concise et intelligemment reliés au propos.

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

Les notes vont de 02 à 17 : 46 candidats ont une note égale ou supérieure à 10

52 candidats ont une note en dessous de la moyenne

Note/20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	TOTAL	Moyenne
Effectif	3	38	36	16	5	98	08.91

Moyenne en hausse de 1 point

Moyenne des 14 candidats admis : 12,71.

#### 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



## 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

BICIMAQUINAS,

Machines-outils auto-construites en milieu rural, à partir de vélos et mécanismes récupérés. Moulin à céréales (haut) et mixeur (bas). Photographie: Maya Peda, Guatemala, 2013

Doc. 2

GRADUATE COLLECTION 2015, Wataru Tominaga, Grand Prix du Jury Première Vision du Festival d'Hyères 2016. Photographie de Wataru Tominaga.

Doc. 3

LEARNING FORMS, Eloïsa Perez, Pochoirs et application Ipad utilisés pour les ateliers « prélettres » en petite section de maternelle, Nancy, 2014 –2015

Doc. 4

BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE CENTRALE DE SEATTLE, Rem Koolhaas et Joshua Prince Ramus, de l'Office for Metropolitan Architecture (OMA) en collaboration avec LMN Architects (cabinet de Seattle), 2004. Diagrammes et graphiques de Bruce Mau, publiés dans l'ouvrage *S,M,L,XL* de Rem Koolhaas et Bruce Mau, New York : The monacelli Press, 1995.

### Contexte de l'épreuve

Cette session est d'abord marquée par l'absence de second tour. Compte tenu du coefficient déterminant de l'épreuve et de son caractère pratique, une attention très particulière a été donnée aux travaux produits afin d'évaluer le niveau de démonstration analytique et graphique des candidats. Par ailleurs, la disparition de cette épreuve à partir de l'an prochain a amené le jury à faire dans ce rapport un bilan élargi dont les futurs candidats pourront se saisir pour la nouvelle épreuve.

Les résultats obtenus cette année sont supérieurs à ceux de l'année précédente avec une moyenne générale de 7,20 contre 5,63 en 2019. Néanmoins, plus de 50% des candidats ont obtenu une note égale ou inférieure à 8 et seulement 4 candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 16. De grandes disparités de niveaux ont été constatées lors de l'évaluation des

dossiers.

### *Rappel sur les enjeux de l'épreuve*

L'épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée présente un certain nombre de difficultés qui nécessitent une préparation rigoureuse et globale. En effet, le cheminement entre un corpus de références et des hypothèses d'application créative dans les champs du design et des métiers d'arts 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 *a 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 les capacités à analyser, mettre en tension, synthétiser, projeter, rendre compte. Trop souvent l'exercice de formulation de problématiques par les candidats s'est soldé par des annonces très vagues et parfois absconses là où le jury attend de la clarté et de la précision.

Le format et la nature de cette épreuve ne permettent ni de traiter de concepts philosophiques trop ambitieux, ni de dissertar ou d'égrener des références historiques dans des formulations parfois complexes comme il a été observé chez certains candidats. Les autres épreuves sont là pour valider ces compétences. Il s'agit plutôt de s'emparer de véritables enjeux de création 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. Si les candidats doivent faire usage de références ouvertes – le jury a apprécié l'amplitude culturelle de certains candidats - ils doivent aussi faire la démonstration de leur inscription dans le champ du design et des métiers d'arts. 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 maîtrise pour démontrer globalement une autre faculté, celle de projeter.

Enfin, le temps conséquent de l'épreuve ne doit pas être pris à la légère. Les douze heures allouées aux candidats doivent être utilisées avec méthode afin de mener à bien les deux étapes déterminées. Le jury a déploré l'hétérogénéité des rendus dont certains ne dépassaient pas les quatre planches. D'autres travaux ont par ailleurs montré une dégradation évidente des contenus et de leur monstration avec parfois des planches finales incompréhensibles. Si l'épreuve requiert une aisance intellectuelle dans le champ du design et des métiers d'arts, celle-ci ne peut s'appliquer sans une endurance physique et mentale. Il ne suffit pas de « pratiquer le design » pour se présenter à une telle épreuve, mais bien de s'exercer à la contrainte spatio-temporelle de celle-ci. Il convient également pour faire face à une telle épreuve d'être stratège. Tout comme l'on soigne particulièrement l'introduction et la conclusion d'une épreuve de dissertation, l'idée de clore par une planche visuellement équilibrée et alerte peut être un choix efficace pour laisser au jury une impression positive. Pour se faire il n'est pas interdit d'ordonner et de réordonner de manière efficiente son travail en vérifiant bien sûr la cohérence d'ensemble. Quoiqu'il en soit le jury a récompensé les candidats qui ont su conduire leur travail sans perdre en qualité du début à la fin.

### *Partir du sujet*

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 relayées par une analyse attentive et précise convoquant les croisements. Le jury déplore que l'analyse des documents soit souvent restreinte à l'identification de signes superficiels conduisant à des notions toutes faites et généralisantes telles que « standardisation », « éco-responsabilité », « up-cycling », « hybridation ». 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 et relevant d'une réflexion engagée sur le positionnement politique, culturel ou encore économique du design. Néanmoins il convient aussi de faire attention à ne pas faire de l'épreuve un territoire où des questionnements trop personnels surgissent sans rapport. De fait, si les références extérieures ont souvent été abondamment apportées par les candidats – nous saluons

l'apport des programmes d'histoire de l'art et des techniques dans cet enrichissement – elles ont aussi servi à panser un manque d'observation des documents du sujet et ont parfois pris le dessus dans la phase d'exploration. On peut en effet regretter que la plasticité même des documents ressorte si peu dans les planches d'analyse. Le jury attend des candidats qu'ils se saisissent des méthodologies analytiques existantes afin de repérer les différents degrés rhétoriques des images proposées (signes linguistiques, visuels, indices contextuels etc.). L'observation doit mener progressivement à la problématisation et non l'inverse afin d'éviter la sur-interprétation.

### *Texte et image*

Le sujet donne pour point de départ l'image et appelle en retour à une réflexion par l'image. Le rapport datant de 2017 introduisait la notion d'« Images de pensée ». 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 ». Si certains candidats ont su user du dessin pour exprimer différents degrés d'informations, le jury déplore des formes d'expressions conventionnelles qui sont encore pour une partie des candidats non maîtrisées. Le déploiement visuel de la pensée doit pousser à l'exploration de toutes les branches culturelles du dessin sans pour autant s'enfermer dans des modes de représentation trop contraignants voire stéréotypés. Le dessin est au service du raisonnement mais ne doit pas tomber dans des représentations formalistes. Il s'agit d'exprimer la complexité d'un raisonnement par les dimensions plastique, expressive, technique et conceptuelle de l'image dessinée. Si le dessin sert et assoit la pensée, il devrait aussi permettre l'apparition des idées dans une véritable dynamique de recherche. De manière plus intuitive ou spontanée en gardant l'exigence d'une communication lisible, l'expression graphique peut devenir un outil pour trouver et/ou approfondir des concepts.

Par ailleurs, la subtilité de l'épreuve repose sur la tension entre une pensée en train de se faire et sa communication immédiate. Si le jury attend des candidats un déploiement dialectique qui se joue de l'équilibre entre texte et image, il ne faut pas pour autant multiplier les mots clefs. La diversité des moyens expressifs va de pair avec des phrases construites, des titres évocateurs ainsi que des notions précises. Si l'usage de cartes heuristiques constitue une étape possible dans l'exposé d'un raisonnement analytique, il convient aux candidats qui en font usage d'en revoir les bases méthodologiques. Trop souvent les termes cartographiés ne sont ni articulés, ni explicités. Le jury n'est pas là pour déchiffrer des messages mais pour évaluer le processus de réflexion et les qualités de synthèse des candidats. Le déroulement du raisonnement doit se faire de manière intelligible, en conscience et à destination des correcteurs. En somme, la meilleure analyse, la plus grande connaissance de référents, la plus conforme des présentations aussi, doit être soutenue par une expression personnelle assurée et construite, aussi bien écrite que graphique.

### *En amont du projet*

Précisons que l'épreuve ne repose pas sur la finalisation d'un projet mais bien sur l'ouverture à des champs d'exploration pour le designer. Il est essentiel de garder le questionnement en vie et en tension, jusqu'au bout. Le jury déplore ainsi l'application souvent toute faite de projets trop aboutis là où l'on attend de la mobilité et de la réactivité face au sujet. Il ne s'agit pas de faire la démonstration de la connaissance d'un terrain mais bien d'ouvrir des possibles dans un environnement inédit et de prendre des risques. Les postures interrogatives et prospectives ont été largement saluées par les membres du jury.

### *Le rôle du designer*

Enfin, le jury regrette l'affirmation peu convaincante de postures critiques dans un grand nombre de copies. Si l'inscription de l'épreuve dans un contexte d'actualité doit amener les candidats à se saisir des problématiques environnementales, culturelles,

sociétales et politiques, il faut éviter l'écueil du bon sentiment et la posture moralisatrice. Cette responsabilité inhérente au métier de designer ne doit pas se constituer en finalité – comme le suggèrent certaines thématiques citées plus haut - mais bien en une condition de réalisation des projets à venir. Le jury attend des candidats un engagement plus pointu et des propositions incarnées par des pratiques radicales où la distance critique et l'humour sont les bienvenus. La prise de risque menée avec intelligence a permis à certains candidats de se démarquer face à un nombre abondant de copies très sages voire formatées.

#### *L'évolution de l'épreuve en guise de conclusion*

La prochaine session rénovée verra, comme nous l'avons écrit ci-dessus, l'épreuve de pensée par le dessin se substituer à celle de l'épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée. Parce que le dessin reste l'objet d'une pratique incontournable commune au design et aux métiers d'art, assumée comme centrale dans l'exercice professionnel et dans la didactique de la discipline, il sera dans cette nouvelle épreuve le point de départ essentiel au service de la conception. Dans notre environnement contemporain fortement numérique, le dessin constitue un atout majeur et une distinction eu égard à d'autres domaines, à la fois garant d'une pensée en mouvement, outil de communication et d'échange, tout en étant objet de plaisir et de plasticité. Parions que cette nouvelle épreuve servira aux candidats à s'emparer du dessin avec la conscience de son rôle essentiel dans l'idéation.

#### Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes vont de 00.50 à 17.00 : 40 candidats ont une note égale ou supérieure à 10

57 candidats ont une note en dessous de la moyenne

Note/20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	TOTAL	Moyenne
Effectif	21	36	25	11	4	97	07,20

*Moyenne en hausse de 1,57*

*Moyenne des 14 candidats admis : 13,92*