



**Concours de recrutement du second degré**

**Rapport de jury**

---

## **AGREGATION EXTERNE D'ARTS OPTION B**

### **ARTS APPLIQUES**

**Session 2017**

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

## **SOMMAIRE**

	Pages
Nature des épreuves du concours & programmes des concours 2016	3
Résultats de la session 2017 du concours	4
Présentation générale	5 à 8
A. Épreuves d'admissibilité 2017	9
Épreuve écrite d'esthétique :	10 à 15
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques :	16 à 20
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée :	
Définition de l'épreuve & rapport du jury	22 à 23
B. Épreuves d'admission 2017	25
Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués :	25 à 30
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Leçon :	31 à 38
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Entretien sans préparation avec le jury :	39 à 63
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
<b>Annexes :</b>	64 à 68
Bibliographie, session 2017	
Bibliographie, session 2018	

**ÉPREUVES DE L'AGRÉGATION EXTERNE**

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

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
<b>Épreuves d'admission :</b>		
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.education.gouv.fr/siac2>

**\*\* Programmes de ces 2 épreuves pour la session 2017**

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

**Épreuve écrite d'esthétique** : La technique

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

Programme 1. : La ruine

Programme 2. : La fiction - mises en récit, mythes et utopies dans le champ des arts appliqués et du design

**À titre d'information, session 2018**

**Programmes pour la session 2018** <http://www.education.gouv.fr/siac2>.

**Épreuve écrite d'esthétique** : La technique

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

Programme 1. : La ruine

Programme 2. : Montrer, exposer, collectionner

## **RÉSULTATS DE LA SESSION 2016 DU CONCOURS**

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

Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation : **300**

### **Admissibilité :**

Nombre de candidats au concours de l'agrégation externe non éliminés\* : **153**

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe : **35**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés\* est de **7,02**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de **10,53**

Le premier admissible obtient une moyenne générale de **14,40 sur 20**.

Le dernier admissible obtient une moyenne générale de **8,03 sur 20**.

### **Admission :**

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe non éliminés : **35**

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

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de **6,56 à 15,13**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés\* est de **10,10**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de **12,02**

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur **20 de 10,03**

## **PRÉSENTATION GÉNÉRALE**

Les remarques et recommandations relatives à la session 2017 sont présentées dans ce rapport : données statistiques, sujets et rapports des épreuves d'admissibilité et d'admission. Le concours externe a pour finalité de recruter au plus haut niveau des enseignants qui interviendront dans des voies de formations technologiques allant du baccalauréat sciences & technologies du design et des arts appliqués (STD2A), jusqu'au Diplôme supérieurs d'arts appliqués (DSAA) spécialité Design. Précisons que ce diplôme le plus élevé dans l'architecture de la filière conduit à une insertion professionnelle au niveau 1 du répertoire national de certification professionnelle (RNCP) dans les différents domaines du design et des métiers d'art et permet une inscription de droit au concours de l'agrégation.

Les secteurs qui nous intéressent offrent une grande diversité, et qui plus est, ils évoluent constamment ce qui nécessite pour les candidats une attention à l'actualité, mais également d'avoir de solides connaissances historiques. Les champs qui sont à questionner sont polymorphes et souvent polysémiques. Il s'agit donc de bien se situer pour clarifier son positionnement car celui-ci détermine pour une grande part la pertinence et la valeur du candidat. Nous rappelons que les candidats sont invités à se saisir des questionnements épistémologiques des champs du design et des métiers d'art, mais également d'interroger leurs évolutions qui questionnent autrement les limites entre l'industrie, l'artisanat, l'ingénierie et la recherche. Le candidat doit comprendre les problématiques qui constituent les leviers de l'innovation d'ordre social, économique ou politique. Ce regard engagé fonde la place qu'occupent les industries créatives aujourd'hui et donc l'investissement potentiel d'un professeur ou d'un professionnel dans sa propre pratique.

Fait remarquable, cette agrégation sollicite la présence de professionnels du design et des métiers d'art dans les jurys, des personnalités connues et parfois de renommée internationale dont les exigences permettent de nourrir une réflexion partagée entre le monde académique et le monde professionnel. Cette articulation est nécessaire 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. Je tiens à le rappeler car cela s'incarne aussi dans les sujets, les questions, les échanges, les analyses, les commentaires au travers des exigences vérifiées et validées par une communauté qui doit se reconnaître dans un niveau d'excellence incontestable.

### LES CANDIDATS, LES INSCRITS ET LES PRÉSENTS :

Lors de cette session 2017, 15 postes ont été offerts au concours. Le nombre des inscrits est resté stable, soit 300 mais seulement 153 ont composé les épreuves de l'admissibilité. Cette forte pression s'explique par un plus grand nombre de candidats formés au niveau master, auquel s'ajoute toujours une solide préparation organisée par Paris I Sorbonne qui vient s'ajouter aux lauréats de l'ENS Cachan.

### L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :

Cette année on a le double d'inscrits originaires des académies de Paris / Île-de-France (107). Les académies de Marseille et de Nice présentent 17 candidats, Lyon (9) et plus nouveau Toulouse (10), Besançon (6), Limoges (5) Grenoble (4). Ce sont de très bons signes. Plus traditionnellement, les académies de Strasbourg (4), Nantes (2) Amiens (2), Rennes (5), etc. continuent à maintenir une présence régulière.

Les admis restent cependant majoritairement franciliens, mais cette année plusieurs réussites extérieures que l'on encourage.

### 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 trois garçons sur 15 sont lauréats au concours.

### LES ÂGES :

Les candidats présents sont nés entre 1956 et 1994.

LES DIPLÔMES :

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

Les admissibles comme les admis sont des étudiants de l'ENS Cachan, des professeurs titulaires certifiés ou PLP, et quelques candidats des écoles d'art que j'encourage personnellement à se présenter à ce concours.

L'ACTIVITÉ :

Étudiants de l'ENS Cachan et agents titulaires de l'Éducation nationale, et plus inhabituel 54 sont issus de professions libérales. La préparation à Paris I Sorbonne (titulaires ou contractuels) a une belle réussite au concours, tout comme celle de l'ENS qui maintient son haut niveau de performance.

### Les résultats, la répartition des notes.

LES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ :

#### Épreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 1,5 à 16. 33 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	17	78	43	21	2	160	7,64

Moyenne des candidats admissibles : 10,54

Globalement, la moyenne reste quasiment égale à de celle de l'année dernière, néanmoins les notes faibles restent encore trop nombreuses. La majorité des admissibles a une note supérieure à 10.

Ces résultats confirment la nécessité d'une préparation qui est une condition préalable pour répondre aux exigences de l'exercice de la dissertation philosophique.

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

Les notes sur 20 vont de 1 à 16. 38 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	18	42	59	15	3	158	6,67

Moyenne des candidats admissibles : 10,24

La moyenne cette année est plus faible de presque un point. Le sujet était difficile, mais cela n'explique pas cette baisse qui dénote un manque d'adaptabilité des candidats lorsque la performance nécessite un niveau d'exigence plus élevé.

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

Les notes sur 20 vont de 1 à 17. 19 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	22	61	34	9	2	153	6,60

Moyenne des candidats admissibles : 10,18

Cette année les résultats à cette épreuve difficile montre une meilleure réussite. S'agit-il d'une meilleure compréhension des enjeux suite à des recommandations plus explicites du rapport 2016. 11 candidats obtiennent une note supérieure à 12. Ces résultats restent fragiles, mais laissent à penser qu'il est possible d'améliorer les performances et même lorsque le sujet est difficile, ce qui était le cas cette année.

#### Notes globales pour l'admissibilité en général

Les notes sur 20 vont de 0,5 à 14,4 ; 18 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	90	44	6	0	153	7,02

**Nombre de candidats admissibles : 35**

**Moyenne sur 20 des candidats admissibles : 10,53**

Les résultats sont légèrement en baisse pour l'admissibilité. Nous avons trop de moyennes en dessous de 8 pour cette session qui démontre un vrai clivage de performance pour l'admissibilité. Il semble que les bons candidats font immédiatement la différence tandis qu'une centaine d'entre eux sont en difficulté des premières épreuves.

LES ÉPREUVES D'ADMISSION :

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

Les notes sur 20 vont de 5,5 à 17. 21 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	7	20	7	1	35	10,45

Moyenne des admis : 12,08

La moyenne des admis est peu inférieure cette année, mais globalement sur 35 candidats, les 2/3 ont obtenu une note au dessus de la moyenne.

### Entretien sans préparation avec le jury

Les notes vont de 5 à 18 sur 20. 22 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	5	11	11	3	35	11,28

Moyenne des admis : 14

La moyenne globale est très supérieure cette année, mais le jury s'étonne encore des difficultés des candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Sur les 22 admis, 2/3 obtiennent une note au dessus de 10. 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 5 à 19. 22 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	8	9	5	9	4	35	8,31

Moyenne des admis : 14

La moyenne des admis pour cette épreuve est quant à elle de 2 points au dessus de celle de l'année dernière. Les deux tiers des candidats ont obtenu une moyenne supérieure à 10, ce qui est une assez jolie performance.

### Notes globales pour les épreuves d'admission

Les notes sur 20 vont de 5,2 à 15,6. 15 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	10	18	7	0	35	9,89

Moyenne des admis : 12,29

Les résultats de l'admission sont assez stables et permettent à nouveau de rattraper ceux de l'admissibilité. Le niveau des admis est par contre plus élevés d'un point ce qui est très satisfaisant dans un contexte général de morosité pour la grande majorité des concours. De toute évidence, les arts appliqués démontrent un continuum de formation qui permet aux candidats de se présenter dans des conditions favorables.

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

Les notes sur 20 vont de 6,56 à 15,13. 15 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	3	25	7	0	35	10,10

**Nombre de candidats admis : 15**

Moyenne sur 20 des candidats admis : 12,02

La moyenne générale est d'un point supérieur à celle de l'année dernière. Ce résultat est très satisfaisant et démontre une solidité globale du niveau du concours.

Quelques observations d'ordre général sur le déroulement de la session 2017.

Cette session 2017 de l'agrégation ARTS option arts appliqués est traversée par des transformations qui relèvent autant de l'évolution de la discipline et des champs de la création associés allant du design aux métiers d'art avec de multiples spécialités connexes, mais également par la perspective de l'évolution de l'architecture de la filière post-baccalauréat à l'horizon 2018.

Les travaux de réforme en cours et la réouverture de l'agrégation interne fermée depuis 10 ans créent une dynamique nouvelle et un investissement remarquable des candidats.

Le contexte se trouve donc modifié puisque nous avons que 15 postes à l'agrégation externe pour 22 l'année dernière qui était un chiffre exceptionnel. J'ai souhaité en effet qu'un équilibre puisse avoir lieu entre ces deux agrégations d'une part l'interne et d'autre part l'externe afin de permettre à de nombreux professeurs titulaires de prétendre à ce concours dans des conditions plus équitables. Je rappelle que seuls l'ENS Cachan et Paris 1 préparent en France à ce concours.

Ainsi notre ministère a entendu la requête et a permis que six postes à l'agrégation interne soient ouverts pour cette session et pourvus dans d'excellentes conditions, ce dont je me réjouis.

Cette simultanéité des deux agrégations va se maintenir et je m'en réjouis. Elle est motivante et nécessaire à la communauté.

Si un concours fixe les enjeux d'une discipline, et c'est bien normal, nous nous interrogeons sur la nécessité de faire évoluer les contenus et les objectifs. A cet égard, les remarques des professionnels nous sont très précieuses car elles permettent l'évitement de l'entre soi qui risque toujours d'amoinrir la pertinence des compétences visées.

Je demande au futurs candidats d'être soucieux de ne pas seulement chercher à convaincre dans l'évidence des réponses, mais d'aller rechercher le pourquoi et le sens à donner à sa propre réflexion dans le contexte élargi des milieux de la création. Cet objectif est le garant d'un engagement personnel et du discernement nécessaire que requière l'exercice d'un enseignement raisonné et maîtrisé.

Si la dimension pédagogique est inhérente à chacun pour communiquer des informations de manière structurée, il s'agit également de s'interroger sur la didactique et les modes opératoires qu'il faut privilégier pour notre champ disciplinaire.

Cette question interroge toutes les épreuves et pas seulement la leçon. Un bon enseignant, tout comme un bon designer, démontre des qualités d'attention à l'autre. Une empathie nécessaire pour écouter, comprendre, s'adapter à toutes les situations et répondre avec pertinence à la problématique, aux questionnements, aux interrogations du jury.

Cette agilité intellectuelle est encore plus importante qu'un savoir trop figé fait de certitudes ou de lieux communs. Notre époque porte tout un chacun à se situer dans un contexte et à l'enrichir avec ses qualités intellectuelles mais surtout humaines. Les performances démontrées par ce concours sont individuelles, néanmoins celles attendues dans ces divers contextes professionnels sont collectives. La capacité à construire ensemble, à travailler en équipe est déterminante pour un designer mais également pour un professeur qui intervient dans les domaines du design et des métiers d'art.

Ces qualités traversent toutes les épreuves sans pour autant être évaluées dans un format d'épreuve qui le permettrait. Il s'agit donc pour le jury de déceler ces profils qui feront la différence.

Cette session a permis de retenir 15 candidats différents mais tous engagés dans une pratique et un positionnement dans les champs du design et des métiers d'art qui ont su convaincre le jury. Les déceptions et les échecs ne doivent pas être un frein mais au contraire être une stimulation essentielle. Il faut tenter à nouveau cette expérience, car cette performance grandit et confirme la qualité d'un enseignant.

Brigitte Flamand,  
Inspectrice générale de l'éducation nationale  
Design & métiers d'art

**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 :**

### **L'oubli de la main**

Le sujet proposé cette année au concours était, comme l'an dernier, un sujet de type « notionnel » et, pour la deuxième année consécutive, il portait sur le thème de la technique qui figure au programme de l'agrégation d'arts appliqués depuis la session 2016.

Sur les 161 candidats ayant composé, une trentaine dépasse la moyenne et seules quelques copies furent jugées excellentes. Comme chaque année, l'écart des notes est important - de 1 à 16 pour la présente session - et l'essentiel des copies se situe entre 4 et 8. La moyenne de l'épreuve est de 7,62 : quasiment identique à celle de l'an dernier, elle témoigne du fait que beaucoup de candidats ont encore une compréhension insuffisante des attentes spécifiques de la composition d'esthétique et de la préparation qu'elle requiert.

Aussi ne nous semble-t-il pas inutile, pour commencer, de revenir sur les attentes du jury tant du point de vue de la composition écrite elle-même que du point de vue de la préparation de cette épreuve qui porte sur un programme notionnel accompagné d'une bibliographie et renouvelé tous les 3 ans. De nombreux candidats n'ont pas la chance de pouvoir profiter d'une préparation universitaire à l'agrégation d'arts appliqués et leur effort pour préparer seuls ce concours difficile est suffisamment méritoire pour que ce rapport débute par le rappel d'un certain nombre de consignes et de conseils utiles aux agrégatifs.

### **Conseils de méthode**

Le défaut de méthode le plus courant qui a été constaté dans de trop nombreuses copies, cette année comme les années précédentes, est lié à l'absence d'analyse conceptuelle et de problématisation du sujet. Rappelons tout d'abord que les candidats doivent se préparer à traiter aussi bien des sujets « notionnels » que des sujets formulés sous forme de question, en ayant à l'esprit que, dans les deux cas, ce sont les mêmes exigences de définition, de conceptualisation et de problématisation que doit mettre en œuvre l'introduction de la composition. A ce titre, la difficulté des sujets « notionnels » est plus apparente que réelle. L'absence de question dans la formulation de ces sujets a en effet le mérite de faire apparaître clairement la nécessité impérative, pour le candidat, de procéder à une analyse conceptuelle précise de la notion, de façon à élaborer ensuite une problématique rigoureuse à partir de ce travail préalable. A l'inverse, et comme l'ont montré les rapports de jury précédents (voir à ce sujet les rapports de jury 2012, 2013, 2014 et 2015), l'apparente facilité d'un sujet formulé sous forme de question réside dans le fait qu'il peut donner la fausse impression qu'un travail de problématisation n'est pas nécessaire. Or, la question du sujet n'est pas encore un problème et le rôle de l'introduction d'une composition d'esthétique est précisément d'élaborer une problématique - c'est-à-dire une interrogation philosophique propre - à partir de cet intitulé.

S'agissant de la présentation d'une copie d'agrégation, le jury déplore chez bon nombre de candidats une méconnaissance des règles élémentaires en ce domaine - méconnaissance qui conduit souvent à invalider une copie qui peut présenter par ailleurs certaines analyses pertinentes. Dans la mesure où le concours vise à former et sélectionner de futurs professeurs, rappelons d'abord que la maîtrise de la langue française et la correction de l'expression écrite constituent des exigences impératives de l'épreuve. Cette année encore, trop de copies présentaient de nombreuses fautes d'orthographe quand il ne s'agissait pas d'incorrections syntaxiques rendant inintelligible telle ou telle partie d'un raisonnement. A ce titre, ce n'est pas seulement l'expression qui a souvent posé problème, mais c'est aussi la lisibilité de certaines copies. Une copie d'agrégation doit présenter une écriture très soignée et les étapes de sa progression argumentative doivent être clairement lisibles dans les espacements qu'elle ménage d'une part, entre l'introduction et le développement, le développement et la conclusion, et, d'autre part, entre les parties de son développement (des transitions précises doivent être rédigées entre chaque partie et, à l'intérieur d'une partie, un changement de paragraphe doit toujours être motivé par le passage d'une étape argumentative à une autre). L'ignorance de ces règles élémentaires de présentation a ainsi conduit trop de candidats à proposer un paragraphe unique ou, à l'inverse, une succession rhapsodique de paragraphes en lieu et place d'une composition clairement structurée.

Dans ces remarques préalables de méthode, nous souhaiterions enfin revenir sur la préparation du programme thématique qui accompagne la composition d'esthétique. Il va de soi que les copies les plus faibles

sont celles qui ne s'appuient sur aucune référence philosophique et sur aucune référence en matière d'art ou d'arts appliqués et de design. Mais au-delà de la franche désinvolture quant à la préparation du programme dont témoignent certaines copies, le jury déplore chaque année deux écueils beaucoup plus constants et d'autant plus regrettables qu'ils s'observent chez des candidats qui ont manifestement travaillé de façon sérieuse à la préparation de l'épreuve. Ces deux écueils sont, d'une part, celui d'un défilé historique de doctrines philosophiques sur le thème du programme et, d'autre part, celui d'un catalogue d'exemples. Rappelons à ce sujet quelques conseils qui pourraient aider les candidats à mieux se préparer au programme thématique de l'épreuve.

Dans une composition d'esthétique, la référence à une thèse philosophique ou à un exemple artistique ne peut se contenter d'être allusive, mais elle n'a d'intérêt que si elle fait l'objet d'une analyse très précise et détaillée, en relation avec le problème du sujet. Un simple résumé de doctrine ou la mention d'un artiste ou d'un « designer » entre parenthèses ne sont d'aucune utilité eu égard au traitement argumentatif du sujet et ils sont donc à proscrire. A l'inverse, on attend des candidats qu'ils prêtent une attention toute particulière à la rigueur des articulations logiques qu'ils établissent entre le problème philosophique qu'ils s'efforcent de traiter et les références en matière de philosophie, d'art ou de design qu'ils mobilisent à cet effet. L'essentiel, à cet égard, est sans doute de comprendre, qu'on ne peut jamais traiter un sujet en se contentant de « plaquer » sur lui un certain nombre d'exposés de doctrines ou de « topoi » concernant une série d'exemples choisis à l'avance. Les bonnes copies sont toujours celles qui témoignent d'un véritable effort d'invention : cet effort d'invention, accompli le jour même de l'épreuve au contact de l'intitulé du sujet, doit porter aussi bien sur la nouvelle interprétation des références philosophiques que requiert le déploiement d'une problématique authentique que sur l'analyse originale d'exemples artistiques lus à la lumière du sujet. En ce sens, c'est donc bien à un réel effort d'imagination étayé sur une culture philosophique et artistique maîtrisée que sont conviés les candidats le jour de l'épreuve.

### **Analyse conceptuelle du sujet**

Le sujet proposé cette année à la réflexion des candidats était : « L'oubli de la main ». Faute d'une analyse conceptuelle assez patiente, rigoureuse et précise, le défaut le plus souvent observé dans le traitement du sujet a consisté à méconnaître la complexité de cette expression (c'est-à-dire d'abord la multiplicité de ses interprétations possibles) ainsi que la diversité de ses champs d'application (qu'il s'agisse du domaine de l'art, de celui de la technique ou de celui des arts appliqués et du design). On a ainsi assisté, dans la majorité des copies à une réduction arbitraire du sujet à une interprétation unique - réduction généralement associée à une restriction arbitraire du sujet à un seul domaine d'application (certaines copies traitant exclusivement de l'art, d'autres se référant seulement aux modalités de l'oubli de la main dans le design, d'autres enfin limitant leur analyse à la question des mutations de la technique à l'âge du numérique). Pour éviter un tel écueil, il aurait fallu, d'une part, consacrer une analyse rigoureuse au concept d'oubli – trop souvent considéré comme allant de soi – et, d'autre part, élucider les significations complexes de la notion de « main ». Dans cette perspective, il paraissait indispensable de distinguer dès le départ le sens littéral précis de la notion de « main » de ses sens métaphoriques multiples. Entendue en son sens littéral, la « main » désigne en effet cette partie du corps humain située à l'extrémité des membres supérieurs de l'homme : composée de cinq doigts et d'un pouce opposable, elle constitue le principal organe de la préhension et du toucher. Mais lorsqu'elle est prise en un sens métaphorique ou symbolique, elle peut renvoyer aussi bien à la main comme métonymie du corps humain par opposition à l'esprit ou à l'intelligence humaine, qu'à la main comme symbole de la technique ou du geste technique lui-même. Au-delà de cette distinction préalable, l'équivocité du groupe nominal « l'oubli de la main » tenait en outre au fait qu'il pouvait exprimer à la fois un effet passivement subi : on constaterait, à la manière d'un fait, que l'organe de la main se trouve oublié (que ce soit au profit des machines ou plus largement au profit de nouveaux dispositifs techniques) ; et un effet induit au contraire par l'activité même de la main : parce que le propre de la main serait de médiatiser le geste technique, elle s'oublierait elle-même ou se ferait oublier dans son activité technique.

Si l'on veut bien - avec Aristote (*Parties des animaux*) mais aussi avec J.-L. Nancy (*Le Toucher*) - faire du toucher lui-même non seulement l'origine mais aussi la destination de tous les sens, il était enfin possible de considérer la main comme un lieu privilégié mais non exclusif de la sensibilité tactile et peut-être même de toute sensibilité. Dans ce contexte, ce n'est pas seulement comme gestualité technique mais aussi et surtout comme gestualité sensible que la main pouvait être pensée. Lorsque Diderot se refuse, d'un côté, à réduire l'art de la peinture et de la sculpture à la seule affirmation d'une « manière », mais qu'il s'émerveille d'un autre côté de la « magie du faire » d'un Chardin, c'est précisément la réunion de cette gestualité technique et de cette gestualité sensible dans un « sublime technique » qui fait l'objet de toutes ses interrogations. Le jury déplore à cet égard qu'aucun candidat ne se soit intéressé à la main ainsi comprise.

Il va de soi que cette analyse sémantique de la notion de « main » devait se prolonger par un examen rigoureux du concept d'oubli. Or, rares sont les candidats qui ont su distinguer clairement deux sens bien différents de l'oubli. Si d'un côté, on peut en effet parler d'un « oubli » conçu comme effacement, perte ou disparition irréversibles, de l'autre, il est évident qu'il existe aussi ce que Paul Ricœur, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, appelle un « oubli de réserve » - c'est-à-dire un oubli réversible qui, loin de signifier – dans le contexte d'énonciation du sujet de cette année - une disparition de la main renverrait au contraire à une forme de présence latente de la main. Dans ce dernier sens, on pouvait en effet faire l'hypothèse selon laquelle la condition même de l'efficacité du geste manuel tient précisément à ce que l'on pourrait appeler un « oubli de réserve de la main » – l'organe s'effaçant alors au profit du geste ou de l'outil qu'il manie. Si le sujet invitait donc à examiner à la fois l'hypothèse d'un oubli de la main par effacement d'une certaine mémoire du geste manuel et celle d'un oubli de la main conçu comme présence latente de la main, il est clair que c'est moins l'absence de la main que les modalités de son effacement qu'il s'agissait de questionner. A ce titre, il n'était pas inutile de rappeler que c'est précisément dans la mesure où cet effacement de la main n'est jamais total qu'il est possible de poser la question du sujet.

Une analyse de ces deux sens du concept d'oubli devait en outre conduire à souligner le caractère fondamentalement involontaire (voire inconscient dans certains contextes) de l'oubli. De ce point de vue, s'il était possible - comme l'ont fait certaines copies de façon tout à fait pertinente -, de parler d'un « oubli volontaire »,

c'était à la condition de prendre la mesure du caractère paradoxal de cette expression, et à condition aussi d'insister sur le caractère expérimental et problématique de la recherche consciente de l'oubli telle qu'elle se manifeste au 20<sup>ème</sup> siècle dans certaines démarches artistiques bien spécifiques.

Au-delà des axes de réflexion précédemment mentionnés, il y a enfin un dernier sens de la notion d'oubli qui méritait d'être analysé. Il existe en effet une forme d'oubli résultant de l'absence d'attention portée à quelque chose : soit par négligence (l'absence d'attention est alors un manquement au souci qu'on aurait dû avoir pour cette chose), soit par volonté de ne pas prendre en compte ce qu'on considère comme inessentiel, inférieur, voire carrément digne de mépris. Dans le cadre du sujet, on peut penser bien sûr à la manière dont toute une tradition philosophique (qu'on fera remonter, pour simplifier, à Platon et plus largement aux présupposés de la pensée grecque bien mis au jour par les travaux de Jean-Pierre Vernant) a jeté un discrédit durable sur les activités manuelles au nom d'une hiérarchie entre l'intelligence et la main qui ramène la matérialité de l'activité manuelle à un reste d'animalité en l'homme, tandis qu'elle considère l'activité de l'intelligence comme ce par quoi l'homme ressemble le plus au divin. De fait, cette tradition n'a cessé de dévaloriser la main et le travail manuel, et ses conséquences s'observent aussi bien dans la distinction médiévale entre arts libéraux et arts mécaniques (arts reposant précisément sur les mouvements du corps et de la main), que dans les distinctions entre art libéral et art mercantile (ou mercenaire), arts esthétiques et arts mécaniques que Kant développe aux paragraphes 43 et 44 de la *Critique de la faculté de juger*. Sur 161 copies, le jury a été étonné de constater que seule une dizaine de copies (généralement de qualité) a su traiter de cet impact de la tradition philosophique sur l'oubli de la main.

### **Problématisation**

Face à la complexité et la richesse de sens de l'énoncé du sujet, toute la difficulté était alors de parvenir à une problématique claire et rigoureuse, susceptible d'articuler dans une progression argumentative cohérente la multiplicité des enjeux du sujet. Dans beaucoup de copies, l'écueil le plus courant a justement consisté à contourner cette difficulté. Trop de candidats ont considéré que l'idée d'un oubli de la main renvoyait exclusivement à un fait historique – celui de l'avènement d'un mode de production industriel – et qu'il suffisait de procéder à des analyses descriptives de cette mutation ou de faire le grand récit de ce passage d'un mode de production artisanal fondé sur l'outil et l'habileté manuelle à un mode de production industriel fondé sur le développement illimité des machines et de la mécanisation du geste technique. Or, s'il ne s'agit pas ici de nier cette dimension historique évidente du sujet, l'écueil à éviter consistait précisément à se réfugier dans la narration rassurante d'une évolution historique bien connue. Aussi bien, le rôle d'une problématique rigoureuse du sujet était de conduire les candidats à s'interroger, d'un point de vue réflexif et critique, sur le sens et la portée de cette évolution historique.

De ce point de vue, la majorité des copies qui ont fait l'effort de problématiser le sujet ont tenté de mettre en lumière une tension dans l'interprétation et l'évaluation de cette évolution historique qui nous conduit à un oubli de la main : tension entre, d'une part, un oubli de la main vécu ou caractérisé comme aliénation et déshumanisation et, d'autre part, un oubli de la main conçu comme libération à l'égard de la main et plus largement comme libération à l'égard du corps et des limites qu'il impose à notre activité. Dans cette dernière hypothèse, ce sont les réflexions contemporaines sur le « transhumanisme » que les candidats ont le plus souvent mobilisées. Plusieurs copies ont ainsi analysé les perspectives d'un dépassement de l'humain et d'une libération progressive de notre condition corporelle finie que les innovations génétiques et numériques (actuelles et à venir) seraient censées rendre possible. De manière plus classique, le développement de la première hypothèse a consisté à montrer que l'avènement d'un mode de production mécanisé conduisait à une perte aliénante de cette expression de soi que permet le geste technique manuel en tant qu'il mobilise les capacités à la fois intellectuelles et physiques de l'artisan. Les candidats se sont le plus souvent référés ici au mouvement des *Arts and Crafts* et à William Morris dans sa défense des arts décoratifs et de la figure de l'artiste-artisan, à Marx dans sa critique de la scission entre travail manuel et travail intellectuel induite par le machinisme, à Benjamin dans son analyse de l'art à l'âge de sa reproductibilité technique ou encore aux thèses de Bernard Stiegler montrant comment le procès de « transindividuation » (c'est-à-dire le procès d'individuation comme association et concours dialogique) est aujourd'hui court-circuité par la séparation des fonctions de production et de consommation résultant des effets de l'industrie des services.

Pour légitime qu'elle soit, cette approche du sujet – qui a pu donner lieu à quelques copies convenables – n'en restait pas moins trop limitée. Les meilleures copies sont celles qui sont parvenues à se hisser à une problématique plus englobante et capable aussi de dépasser une simple dénonciation critique de l'oubli de la main comme résultante négative de l'irruption d'un mode de production mécanique et automatisé. Une telle problématique a consisté en général à opérer une distinction féconde entre un oubli de la main pensé comme un processus d'effacement et de perte consécutif à la généralisation d'un mode de production mécanique et un oubli relatif de la main pensé au contraire comme un déplacement de l'usage de la main – c'est-à-dire comme un investissement constamment réinventé et renouvelé de la main dans l'univers en mutation continue des machines. Avec des fortunes diverses, une dizaine de candidats se sont efforcés de montrer qu'on pouvait, avec Gilbert Simondon (*Du mode d'existence des objets techniques*), penser toute l'évolution technique comme une intégration/délégation – faite de déplacements et de condensations et orientée vers toujours plus de concrétude – de toutes les formes de technicité qui se sont succédées dans l'histoire de l'humanité. Dans cette perspective simondonienne, si les machines ne sont jamais que « du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent », cela signifie que, même dans les « machines complètes » (c'est-à-dire dans les machines qui fonctionnent de manière autonome aussi bien dans leur alimentation que dans leur information), le geste de la main n'est pas oublié, mais qu'il est seulement « déplacé », dans le sens d'une « concrétisation technique » toujours croissante.

Dans le prolongement de cette approche, les bonnes copies ont su ainsi interroger les enjeux du sujet liés au statut de médiation de la main. A ce titre, on pouvait précisément rechercher les raisons de l'effacement relatif de la main – c'est-à-dire, en d'autres termes, de son oubli relatif comme « présence latente » - dans ce statut médiateur de la main. C'est peut-être parce qu'il est à la fois cause et effet de la technique que l'organe de la main tend à s'effacer sans jamais disparaître pour autant. D'un côté, en effet, la main paraît être la cause de la

technique en ce qu'elle est la médiation corporelle indispensable à toute action technique ; mais, de l'autre, elle semble aussi l'effet de la technique en ce qu'elle est, de façon spectaculaire, l'objet d'une technicisation du corps. Comme nous l'apprend la notion de « techniques du corps » élaborée par Marcel Mauss, tout porte à penser que la technique, avant et afin de porter sur le monde, porte d'abord sur le corps. En ce sens, on pouvait souligner que l'oubli de la main est à l'évidence plus vieux que l'oubli par déplacement et intégration dans un dispositif mécanique complexe que nous venons d'évoquer précédemment. Pour être spectaculaire, l'effacement de la médiation de la main dans la production technique effectuée au moyen de machines, n'en est pas moins précédé par un oubli plus ancien de la main comme médiation entre le corps et l'outil qui le prolonge.

### Développement

C'est ici que le jury a regretté de ne pas rencontrer de copie capable d'explorer jusqu'au bout les conséquences de cette dernière analyse, faute, sans doute d'une problématisation assez radicale et assez profonde du sujet en introduction. Car il aurait été possible, dès le départ, d'opposer plus radicalement deux sens de l'oubli de la main. L'un, comme oubli structurel lié au statut de médiation de la main et à la technicisation du corps qui l'accompagne ; l'autre, comme oubli historiquement situé, lié à cet événement que représente l'émergence d'un mode de production mécanique - depuis les premières machines-outils jusqu'au développement plus récents des technologies numériques.

Un tel point de départ aurait permis aux candidats de ne pas se laisser enfermer dans une approche exclusivement historique du sujet, en prenant, dès la problématisation du sujet, la plus grande distance critique possible à l'égard de cette lecture historique. A partir de là, il était certes possible et même souhaitable, dans un premier moment, de prendre d'abord la mesure de cette dimension historique ou événementielle de l'oubli de la main. Mais encore fallait-il le faire en déployant une véritable argumentation philosophique, c'est-à-dire en évitant cet écueil que représentait - comme nous l'avons déjà souligné - la rédaction d'un grand récit concernant le passage d'un mode de production artisanale à un mode de production industriel. Pour ce faire, il était nécessaire non seulement de prendre un premier recul critique à l'égard de cette évolution historique en mobilisant des références philosophiques concernant l'analyse et l'évaluation de cette évolution (Morris, Marx, Benjamin, Heidegger, Arendt, Mumford, Stiegler, etc.), mais aussi de tenter, autant que faire ce peu, de s'interroger sur les raisons profondes qui, au-delà de la dimension événementielle de l'avènement du machinisme, inscrivent cette rupture dans la continuité d'une tradition philosophique dominante, qui n'a cessé d'affirmer son désamour à l'égard du corps et sa dévalorisation corrélative des activités inférieures de la main par opposition aux activités supérieures de l'esprit. Nous avons déjà évoqué ce qui fait la continuité de cette tradition de Platon à Kant, mais il aurait été intéressant ici de s'appuyer sur des analyses contemporaines - comme celle de Jacques Rancière (notamment dans *Le Partage du sensible*) - qui procèdent à l'inverse à une dénonciation critique des présupposés de cette tradition dominante.

Prenant appui sur cette approche historique préliminaire du sujet, il aurait été alors possible, dans un second moment, de nuancer et de dépasser cette première approche exclusivement historique, en prenant en considération l'idée d'un oubli structurel de la main intrinsèquement lié au statut de médiation technique de la main. Déjà, dans *Les Parties des animaux* Aristote insistait sur ce statut de la main comme organe-outil (« organon ») capable de tout saisir et de tout tenir et, dans le *Traité de l'âme*, il établissait une analogie entre la main comme « instrument d'instruments » et l'âme comme « forme des formes ». A ce titre, *L'Eloge de la main* d'Henri Focillon nous livrait de riches analyses de cette main médiatrice et le jury a été étonné de ne trouver que de rares références à ce texte pourtant centré sur les enjeux du sujet. Pour Focillon, en effet, on peut bien dire que la « main domestiquée » de l'artiste et de l'artisan se fait oublier dans le geste technique, mais c'est pour mieux fusionner avec l'activité technique qu'elle exerce avec habileté. Loin de disparaître la main habite, comme son âme, le geste technique. En ce sens, s'il est un oubli structurel de la main, c'est d'abord celui qui résulte de l'habitude engendrée par le renouvellement et le perfectionnement incessants de l'activité manuelle. Pour reprendre ici la belle expression de Ravaisson (*De l'habitude*), cet oubli de l'habitude manuelle n'est alors que le « retour de la liberté à la nature ».

Dans le prolongement de cette analyse, il était dès lors logique de réinterroger l'idée, peut-être hâtive, d'une rupture historique radicale entre l'ordre manuel et l'ordre mécanique. En suivant Simondon, on pouvait donc examiner l'idée d'un oubli - non par négation mais par déplacement de la main - c'est-à-dire l'idée d'une délégation des compétences gestuelles de la main à des formes plus « concrètes » du développement technique. Plusieurs bonnes copies se sont également appuyées ici sur une référence bienvenue à Leroi-Gourhan (*Le Geste et la parole II*). En caractérisant l'homme comme un vivant qui, dès l'origine, produit de l'artificiel, Leroi-Gourhan inscrit la machine dans le comportement technique de l'homme et replace à son tour ce comportement technique dans un processus général d'extériorisation des fonctions pratiques de l'organisme humain. La machine n'est donc pas à penser comme une perte ou une suppression de la main mais comme une extériorisation de celle-ci et, au-delà d'elle, de l'organisme entier de l'homme. L'outil n'est ainsi que le point de départ d'une extériorisation qui concerne d'abord la main comme organe de l'opération technique pour s'étendre ensuite à la force motrice elle-même et enfin au cerveau moteur lui-même.

Dans un troisième et dernier moment, il était alors possible de s'interroger sur les conséquences et les enjeux de ce « déplacement » ou de cette « extériorisation » de la main, pour examiner enfin l'idée-limite d'un oubli de la main conçu cette fois comme « dépassement » et non comme simple déplacement inscrit dans la continuité d'un processus anthropologique initié dès la préhistoire. Encore fallait-il souligner le caractère seulement hypothétique, prospectif ou utopiste de l'idée d'une libération totale à l'égard de la main : autant le déplacement de la main résultant du développement des machines opère d'ores déjà des transformations profondes de notre rapport au monde, autant l'idée d'un dépassement définitif de la main par un oubli radical de notre culture manuelle reste une hypothèse de pensée.

S'agissant du déplacement du geste de la main dans des machines toujours plus complexes, on pouvait conjecturer qu'il conduit à une intellectualisation croissante de notre rapport au monde qui a pour corrélat un appauvrissement progressif de notre sensibilité tactile ou de ce que Focillon appelait précisément notre « flair tactile » en matière de production artisanale et de création artistique. De fait, ce n'est pas seulement un rapport

sensitif au monde, mais aussi un rapport affectif et imaginatif au monde que véhicule la main. Ce rapport de participation et de communion, Focillon le résume bien dans la métaphore de l'amitié. De même qu'il y a une amitié entre la main et l'outil qui symbolise bien une certaine conception du geste créateur comme union vivante de la technicité et de la sensibilité, il y a aussi une amitié qui exprime l'ouverture du geste technique à l'altérité de la matière, et peut-être même au-delà, une amitié qui dit l'ouverture du geste créateur à l'altérité de l'autre au sens de Lévinas (« Je ne vois pas de différence, écrivait Paul Celan à Hans Bender, entre une poignée de main et un poème »). C'est donc la mémoire de cette culture affective et sensible de la main qui pourrait bien être altérée par l'extériorisation de la mémoire du geste manuel induite par le développement des « machines complètes ». Comme plusieurs copies l'ont souligné de façon tout à fait pertinente, en s'appuyant sur la reprise de la notion de « pharmakon » proposée par Bernard Stiegler – à partir de Platon et Derrida - : toute technologie est par essence « pharmakon » - c'est-à-dire à la fois remède et poison – et le destin de la main à l'âge des machines est frappé de cette même duplicité.

Ainsi se rejouerait sur la scène des sens, le primat de l'esprit sur la main qui domine l'essentiel de la tradition philosophique. Car le primat platonicien des activités intellectuelles sur les activités manuelles s'est toujours accompagné d'un primat de la vision sur le toucher contre lequel, seuls quelques philosophes – de Maine de Biran à Ravaisson, de Bergson à Merleau-Ponty ou de Lévinas à Jean-Luc Nancy – ont tenté de lutter.

Dans un tel contexte, le déplacement de la main dans des dispositifs machiniques complexes pouvait donc être interprété à la fois comme une réduction des usages potentiels de la main et comme un appauvrissement de notre sensibilité tactile et de « l'imagination matérielle » (au sens bachelardien du terme) dont elle est le siège. Avec l'excroissance de l'usage du pouce au détriment de l'usage de la main entière (analysée de façon enthousiaste par Michel Serres dans *Petite Poucette*), on serait ainsi passé progressivement – pour paraphraser Schelling - d'un « polythéisme de l'imagination » à un « monothéisme de la raison », ou encore d'un « dieu en cinq personnes » (Focillon) à un dieu en une seule personne. Ce faisant, c'est l'hégémonie croissante du sens synthétique du voir sur le sens analytique du toucher qui nous menacerait d'une victoire définitive de la surface sur la profondeur. Comme le fait remarquer Leroi-Gourhan qui s'inquiète de cette « régression de la main » : si, dans une société mécanisée, l'homme de chair et d'os apparaît de plus en plus comme un « véritable fossile vivant », il n'en demeure pas moins que « ne rien savoir faire de ses dix doigts » équivaut à manquer d'une partie de sa pensée « philogénétiqument humaine ». Or, ce qui se joue dans cette régression des dispositifs sensori-moteurs liés à l'usage de la main, c'est un certain rapport de l'homme au monde naturel ainsi qu'une certaine liaison entre le langage et ce que l'anthropologue appelle « l'image esthétique de la réalité ».

A partir de ces analyses, on pouvait ainsi s'interroger plus précisément sur les conséquences esthétiques et artistiques de ce recul de la main sur le geste créateur et examiner les positionnements très divers qu'adoptent les artistes et les designers vis-à-vis des perspectives de cet effacement ou de cette libération de la main. En partant des analyses que le philosophe Edmund Burke consacre aux catégories esthétiques du beau et du sublime (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*), on aurait pu se demander si l'oubli croissant de la main n'était pas responsable d'un changement radical de paradigme esthétique. Alors que le beau relève avant tout, selon Burke, d'une esthétique de la caresse qui repose sur l'agrément tactile du lisse, du doux et du moelleux, il se pourrait que l'effacement de la main nous ait conduit à substituer à cette esthétique du beau une esthétique du sublime comme esthétique du choc, de la résistance et de la tension reposant sur le plaisir ambivalent du « délice ». On serait ainsi passé d'une esthétique tactile centrée sur l'humanité et la communicabilité du beau à une esthétique de l'inhumain (Jean-François Lyotard : *L'inhumain*), c'est-à-dire aussi à une esthétique de l'intouchable et de « l'imprésentable » caractéristique d'une bonne partie des « avant-gardes ».

On pouvait alors prolonger ces remarques par une exploration des différentes démarches créatrices qui, du 19<sup>ème</sup> au 21<sup>ème</sup> siècles, ont tenté de se libérer – de façon cette fois délibérée - d'une certaine culture de la main. Qu'il s'agisse du « fini - non fini » chez Manet ou du « dripping » chez Pollock, il est clair que toute une partie de la peinture moderne et contemporaine s'est constituée dans un certain refus de la technique artistique comme manifestation d'une maîtrise et d'un contrôle de la main sur la création. La critique de la rigidité de l'académisme, comme celle de la virtuosité vaine du maniérisme, consiste ici à dénoncer cet appauvrissement de la spontanéité créatrice de l'artiste à laquelle conduit la domestication technique de la main. Comme le montre bien l'exemple de Pollock (analysé de façon pertinente par plusieurs candidats), le paradoxe de cette critique de la maîtrise de la main, c'est qu'elle correspond en fait à la dénonciation d'une maîtrise plus dissimulée qui est celle de l'esprit sur le corps. Si on peut interpréter le « dripping » et le « all over » de Pollock comme une démarche visant à produire un certain oubli de la main, c'est donc à condition de préciser que cet oubli se fait au profit d'une présence plus grande du corps de l'artiste et de la matière picturale, et au détriment du contrôle de l'esprit sur la création et la forme. Dans un tout autre contexte (aussi évoqué par quelques bonnes copies) – qu'il s'agisse des sculptures de cire de Tomas Libertiny ou des sculptures mi-végétales, mi-humaines de Giuseppe Penone - ce n'est pas une disparition de la main qui est visée, mais plutôt une limitation de la main, afin de laisser place à une interaction féconde et équilibrée entre la main et la puissance formatrice de la nature.

Au-delà de ces exemples, il était enfin possible et même souhaitable, comme l'ont fait avec bonheur certaines copies, de réfléchir sur l'impact du développement des machines et de l'avènement d'un mode de production industriel sur la création dans son rapport à la main. Là encore, il était bon de rappeler au préalable que l'industrialisation et la mécanisation de la production n'équivalent jamais à une disparition totale de la main et qu'elles coexistent aussi avec la persistance de certaines pratiques manuelles, notamment dans l'artisanat de luxe qui se flatte de faire toute sa place à la main (dans cette perspective, quelques copies ont su exposer précisément les procédés de fabrication des célèbres foulards *Hermès*). De même, il aurait été judicieux de montrer que les moyens mécaniques complexes qu'utilise un art comme le cinéma, loin de rejeter la main dans l'oubli peuvent au contraire conduire à sa redécouverte, comme c'est le cas par exemple dans le cinéma de Robert Bresson. Comme le montrent avec éloquence les analyses des « tactisignes » de Bresson développées par Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*, l'image de la main est au cœur de l'œuvre de Bresson, car ce sont

précisément les mains – dans leur valeur tactile – qui assurent la connexion entre la multiplicité des « petits morceaux » qui constituent l'espace cinématographique bressonien. Dans le même esprit, deux ou trois copies ont enfin évoqué le projet d'une « architecture haptique » qui favorise l'interaction sensible de l'utilisateur avec son environnement (Juhani Pallasmaa, *Hapticity and time : notes on fragile architecture*).

Ce préalable posé, il était alors possible de tenter d'évaluer l'impact des modes de productions industriels sur la création moderne et contemporaine. Comme l'ont fait de nombreuses copies, on pouvait bien sûr évoquer les ready-made de Duchamp (alors que la main s'efface devant la banalité du produit industriel exposé, elle laisse néanmoins ironiquement sa trace sous la forme d'une signature) ou encore le recours d'Andy Warhol à la sérigraphie et à des modes de production mécanisés. Dans une perspective différente, on aurait pu se référer aussi à l'art conceptuel de Joseph Kosuth, dans la mesure où il manifeste une volonté délibérée d'intellectualiser l'art qui s'accompagne d'un effacement de la sensibilité de la main au profit du concept. Ainsi, son œuvre la plus connue - *One and three chairs* – implique trois mises à distances simultanées de la main, puisqu'elle expose une chaise en bois produite industriellement, une photographie de cette chaise et une reproduction mécanique agrandie d'une définition du mot « chaise » tirée d'un dictionnaire de langue anglaise. Quelques copies ont su insister avec raison sur d'autres dimensions de l'oubli de la main dans l'art contemporain. Le « land art » de Michael Heizer – qu'il s'agisse de *Double Negative* ou de *City* – a été évoqué afin de souligner la singularité d'une démarche artistique qui mobilise des moyens techniques colossaux pour produire des œuvres dont le gigantisme paraît exclure délibérément toute référence à l'activité manuelle de l'homme. Au-delà de ces exemples, certaines copies ont su enfin analyser de façon pertinente l'incidence des nouvelles technologies numériques sur la création contemporaine et la relégation de la main à laquelle elles conduisent chez bon nombre d'artistes et de designers. On a pu évoquer ainsi les sièges réalisés au moyen de l'imprimante 3D par la designer Lilian van Dall qui, dans son projet *Biomimicry*, s'inspire de la structure complexe des cellules végétales pour inventer de nouvelles textures et de nouvelles formes. De même, plusieurs copies ont analysé avec bonheur le vase # 44 de François Brument, c'est-à-dire cette série de 11 vases produits à partir d'un programme informatique combinant l'analyse sonore et la modélisation 3D. Dans ce dernier exemple, les inflexions de la voix remplacent les manipulations de la main et les performances conjuguées de l'informatique et de l'imprimante 3D paraissent concrétiser le rêve d'une création libérée de la main qui s'annonçait déjà dans le mythe d'Amphion.

Au terme de ce rapport, il nous semble important de rappeler que les directions de pensée ainsi que les exemples que nous venons d'évoquer ne sont que des pistes possibles pour le traitement du sujet. Pour un même sujet, de nombreuses problématiques sont possibles et pertinentes, dès lors qu'elles partent d'une analyse précise et rigoureuse de l'intitulé du sujet et qu'elles déploient ensuite une progression argumentative méthodique et cohérente. Aussi, le jury tient à rappeler aux candidats que la réussite à cette épreuve est à leur portée et qu'elle tient essentiellement à deux conditions qui ont été observées dans les bonnes copies, à savoir : une préparation sérieuse du thème du programme tout au long de l'année et le déploiement d'une véritable audace imaginative le jour de l'épreuve.

#### Épreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 1,5 à 16. 33 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	17	78	43	21	2	160	7,64

Moyenne des candidats admissibles : 10, 54

Globalement, la moyenne reste quasiment égale à de celle de l'année dernière, néanmoins les notes faibles restent encore trop nombreuses. La majorité des admissibles a une note supérieure à 10.

Ces résultats confirment la nécessité d'une préparation qui est condition préalable pour répondre aux exigences de l'exercice de la dissertation philosophique.

## 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<sup>e</sup> siècle*, l'autre une période antérieure.

(durée : quatre heures ; coefficient 1)

### Sujet

« Du vestige dans le design »

#### 1. Observations générales

Le programme d'épreuve d'histoire de l'art et des techniques comporte deux thématiques distinctes, portant sur les époques anciennes et récentes dans le domaine des arts appliqués, de l'art et du design. Ces thématiques changent tous les trois ans et le choix de porter l'épreuve sur l'un ou l'autre des programmes est aléatoire. Faire l'impasse sur l'un des thèmes ayant été choisi l'année précédente n'est pas une bonne stratégie pour préparer l'épreuve, tout comme il est recommandé aux candidats de veiller à bien cerner la thématique de l'épreuve, afin d'éviter le hors-sujet. Le jury rappelle que les programmes et la bibliographie proposent un cadre général de préparation à l'épreuve, qui ne peuvent suffire à sa réussite. Le succès de l'épreuve implique une imprégnation des enjeux du programme tout au long de l'année, ce qui nécessite un investissement personnel du candidat, notamment la fréquentation d'expositions, foires et autres lieux d'observation des œuvres et des acteurs. Le jury est sensible aux qualités d'analyse et de réflexion des candidats, aux points de vue critiques et à la curiosité personnelle qui s'appuient sur une maîtrise des savoirs historiques.

Le sujet « Du vestige dans le design » a conduit les candidats à porter leur réflexion sur la première thématique consacrée à « La ruine ». L'impression générale qui ressort des corrections est un niveau médiocre, avec un nombre restreint de bons candidats, une majorité de candidats qui a traité la question de manière scolaire, sans prendre en compte la diversité des enjeux, et une autre majorité qui ne maîtrise pas l'exercice de la dissertation. Le jury a principalement valorisé les candidats qui ont su manier une réflexion cohérente et sensible, en s'appuyant sur des exemples artistiques et théoriques maîtrisés.

Le jury tient enfin à rappeler que le rapport est un outil élémentaire pour tout candidat souhaitant passer et réussir l'épreuve d'histoire de l'art et des techniques. Ce rapport indique les attendus de l'épreuve, les méthodes à employer et les écueils à éviter, à l'issue de la correction des épreuves. Le jury note à ce propos que certains problèmes soulevés dans les précédents rapports ont mieux été pris en compte par les candidats, notamment celui de l'expression (orthographe et grammaire). Les rapports des années précédentes constituent une source incontournable dans la réussite de l'épreuve, aussi est-il vivement conseillé aux candidats de s'y plonger lors de la préparation des épreuves.

#### 2. Considérations méthodologiques et difficultés des candidats

La dissertation d'histoire de l'art et des techniques est un exercice académique qui implique une réflexion cohérente portant sur les enjeux passés et présents de la discipline. Elle implique une argumentation articulée, des développements rigoureux et une connaissance à la fois sensible et maîtrisée des œuvres, des acteurs, des théories et des périodes analysés. L'ensemble de ces paramètres doit permettre au jury d'évaluer si le candidat pourra transmettre ces savoirs et savoir-faire auprès des élèves. Le concours d'agrégation conduit, faut-il le rappeler, à l'enseignement. L'absence d'ancrage historique, le manque de maîtrise des œuvres et des théories, les problèmes d'articulation logique et d'expression constituent une série de freins évidents à la bonne transmission des disciplines artistiques et à la capacité des futurs enseignants à transmettre des savoirs auprès des prochaines générations.

#### Le déroulé d'une dissertation

Il est nécessaire, au vu du nombre important de copies ayant dérogé aux règles élémentaires, de rappeler les fondamentaux de l'exercice. Composée d'une introduction, d'un développement en deux ou trois parties et d'une conclusion, la dissertation s'articule autour d'une problématique qu'il s'agit de poser clairement et qui doit, dans sa forme à l'interrogative, impliquer les questions que pose le sujet et annoncer déjà les pistes de réflexion que le candidat souhaite proposer.

La lisibilité d'une copie est un point cardinal dans la bonne compréhension du sujet : il faut veiller à bien faire ressortir les termes clés ; à détacher les paragraphes, quitte à proposer des intitulés de parties, sans forcément les numéroter ; à soigner les transitions entre les parties ; à finir sa dissertation avec une conclusion

qui reprend les bilans des parties, sans en faire une copie mot à mot, et qui annonce un prolongement du sujet, et non un autre aspect du sujet qui aurait pu être traité.

La problématique a trop souvent été mal posée : trop de copies ont repris le sujet tel quel à l'interrogative, trop de copies ont posé une série de questions sans déterminer laquelle devait être la problématique principale, trop de copies ont enfin considéré une problématique très large, à laquelle aucune réponse n'a été trouvée ou à laquelle d'autres questions se sont substituées au fil de l'argumentation. Une problématique claire, incisive et bien construite doit constituer le fil rouge de l'argumentation et être maintenue du début à la fin de la dissertation.

L'introduction a posé de nombreux problèmes pour les candidats. Le jury tient à rappeler les règles de base des attendus d'une introduction : une accroche dans le sujet qui peut passer par différents effets rhétoriques, sans être trop oiseuse (citation, événement précis, exemple particulier) ; une définition du sujet et de ses termes ; une délimitation du sujet et de ses enjeux (d'un point de vue chronologique, thématique, géographique et disciplinaire pour le sujet de cette année) ; une problématique clairement posée ; une annonce du plan en deux ou trois parties, là aussi clairement posée, tout en évitant les formules convenues parfois lourdes à la lecture. De nombreuses copies se sont empêtrées dans une introduction à rallonge, ce qui témoigne du fait que les candidats ont semblé désarçonnés par le sujet. Dans l'introduction, ont ainsi été constatés trop d'analyses approfondies des œuvres, réservées au développement, trop de résumés historiques ou de définitions de type dictionnaire, concernant les termes « design » et « vestige », trop d'introductions réduites à l'inverse. S'il a été demandé, dans les précédents rapports, une définition des termes du sujet, il ne s'agit pas d'en proposer une version définitive, mais bien d'en discuter les acceptions et ce, tout au long de la réflexion.

Les développements doivent être progressifs et témoigner d'une unité dans les parties et dans les paragraphes des parties. L'adoption d'un plan chrono-thématique est vivement recommandée (mais pas obligatoire), car il permet d'ancrer historiquement le sujet et de bien différencier les parties. La règle fondamentale est qu'un paragraphe correspond à une idée, étayée par une argumentation et des exemples choisis, sans que ceux-ci ne soient de simples illustrations du propos. À nouveau, la même série d'écueils doit être versée à ce rapport : trop de parties ont été constituées à partir d'une « enfilade » d'exemples souvent sans correspondance, sans structuration dans les paragraphes et sans lien avec l'idée de la partie, trop de parties n'étaient pas reliées à une idée forte et devenaient interchangeable, trop de parties ont été traitées de manière asymétrique (une première grande partie et deux parties plus restreintes). Il faut veiller à la bonne structuration de l'argumentation dans l'équilibre des parties et surtout, aux transitions et à la résolution progressive de la problématique.

La conclusion doit répondre à la question posée en introduction, à partir du bilan de l'ensemble des parties. De nombreux candidats ont semblé devoir revenir aux termes employés dans l'introduction pour justifier de leur argumentation, alors même que le développement les avait souvent conduits ailleurs. Il en est ressorti une impression de décalage qui témoigne, à nouveau, d'un manque de rigueur dans l'argumentation.

### **L'analyse des œuvres**

La difficulté dans l'étude des œuvres tient aux multiples méthodes et points de vue que contient cet exercice dans l'exercice de la dissertation. Ce rapport ne peut revenir sur certaines règles fondamentales, simplement mentionner les écueils à éviter et les attendus du jury. Il faut rappeler que les exemples qui permettent d'appuyer l'argumentation ne doivent pas être de simples éléments d'illustration, ni être accumulés comme une liste (« *less is more* » serait un adage à appliquer pour de nombreux candidats), encore moins faire étalage des connaissances, sans être en rapport avec le sujet et la problématique posée.

Avant d'être étudiée, une œuvre doit être correctement introduite dans la dissertation. S'il est d'usage de donner le prénom et le nom de l'auteur, le nom de l'œuvre (soulignée) et la date de création (la décennie peut suffire), aucune copie n'a répondu à cette exigence. Le jury le regrette amèrement, mais réitère néanmoins cette exigence qui offre des gages de qualité au concours de l'agrégation en arts appliqués. Inutile de rappeler que d'autres concours de la fonction publique portant sur les épreuves d'histoire de l'art invitent les candidats à renseigner les matériaux et la localisation des œuvres. Le jury ne demande pas au candidat de le faire. D'autre part, l'introduction de l'exemple étudié doit être immédiatement suivie d'une remise en contexte de l'œuvre et de son auteur. Le manque effarant d'ancrage historique, artistique et théorique de la part des candidats s'est fait ressentir dans l'ensemble des copies. Les erreurs innombrables de datation, quand date il y avait, ont été très préjudiciables.

Une fois correctement introduite, une œuvre doit être analysée, afin de répondre au sujet et aux diverses approches que l'œuvre induit : étude des matériaux, des techniques, des processus de création, de l'exposition et du champ de visibilité de l'œuvre, de sa réception critique, des usages ultérieurs et des théories qu'elle sous-tend. Très peu de candidats ont interrogé plusieurs paramètres à la fois et ont donné l'impression d'une lecture fermée, univoque, voire formatée de l'œuvre, souvent le fruit de savoirs plaqués et mal digérés.

Il est à noter deux écueils majeurs dans l'approche des œuvres. Le premier écueil concerne le choix d'exemples similaires d'une copie à l'autre, pour plus de la moitié des copies. Nul soupçon de fraude de la part du jury ! Il faut simplement constater que la préparation collective invite les candidats à se concentrer sur une certaine histoire des arts appliqués et du design très pertinente, mais qui a tendance à appauvrir le propos lorsqu'elle est répétée à l'envi. Le second écueil concerne l'impression générale de confusion entre les pratiques artistiques. La thématique annuelle permet le croisement des disciplines, mais le sujet de cette année se concentrait sur le design. La richesse de la discipline et les diverses acceptions du design engagent les candidats à considérer différentes pratiques comme l'architecture, le design mobilier, graphique ou urbain, les arts plastiques, la mode, etc. Mettre ces pratiques sur un même niveau de lecture est problématique. Considérer une œuvre sans rappeler le champ artistique dans lequel elle s'inscrit conduit souvent à des contresens et des erreurs. Ne pas engager de réflexion technique, industrielle ou commerciale reste un écueil majeur dans la plupart des analyses, qui restent souvent trop formelles et univoques.

### **La théorie et ses usages**

L'importante bibliographie qui accompagne la thématique sert de base aux candidats pour explorer les différents aspects du sujet. Les théories et les concepts historiques sont aussi importants que les œuvres à analyser. Le manque de maîtrise de ces textes s'est cruellement fait ressentir et peu de candidats ont su dialoguer avec eux. L'impression de savoirs plaqués a prédominé et souvent, l'articulation avec l'argumentaire était décousue, voire inexistante. Il convient à nouveau de souligner quelques attendus dans le maniement de la théorie.

Tout comme l'introduction d'une œuvre, celle d'un théoricien, qu'il soit historien, écrivain, philosophe, designer, doit suivre quelques règles évidentes : le jury ne demande pas de date de naissance et de mort de l'auteur, tout au moins un rappel de la période historique et artistique dans laquelle il s'inscrit, rappel qui doit être pertinent au regard du sujet traité et de la problématique exposée. Il en va de même quant à la présentation de l'ouvrage ou du catalogue d'exposition (titre souligné), de l'article ou du nom de l'exposition (entre guillemets dans la copie) et des dates afférentes (la décennie peut suffire).

Une fois présentée, la théorie doit être analysée toujours en lien avec l'argumentaire. Trop de théories se sont vues plaquées sans raison et sans lien avec la problématique, souvent par souci du décor ! Il est attendu que la candidat dialogue avec les réflexions convoquées et ce, avec une distance critique, un point de vue nuancé et de manière approfondie. Si la pensée d'un théoricien peut être évoquée dans différents contextes, il convient de ne pas en extrapoler le sens ou de faire s'évanouir la pensée dans des contextes trop différents. De même, il convient de savoir relier avec justesse ces théories aux œuvres analysées. Il est aussi demandé au candidat de faire usage des mots de l'auteur par le recours à la citation, mais de veiller à ne pas la plaquer sans en discuter les fondements et la richesse de son sens.

La maîtrise de l'historiographie, qui émane d'un travail approfondi de la bibliographie, fait partie des attendus de l'épreuve. Cette dimension a été totalement éludée par les candidats qui prennent l'histoire des arts appliqués et du design pour argent comptant, sans rappeler les multiples ramifications venues d'autres disciplines, les divergences de points de vue, dès lors que l'on se situe dans le champ historique, technique, philosophique ou industriel du design. La prise en compte de cette complexité implique enfin que le candidat prenne position, non de manière tranchée et vindicative, mais argumentée et avec sensibilité. La difficulté de penser la pratique artistique nécessite une finesse d'analyse qui conduit à une pensée visuelle et créative. Les rares candidats qui ont témoigné d'une singularité dans l'approche des œuvres et des textes ont vu leur copie valorisée.

### **Le douloureux problème de l'expression**

Il va de soi qu'une copie émaillée de fautes d'orthographe, de problèmes de syntaxe et de grammaire ne peut bénéficier d'une appréciation favorable dans le cadre de l'agrégation. Outre les recommandations d'usage citées précédemment, le jury rappelle que plus des deux tiers des copies contiennent des problèmes évidents d'expression. Les erreurs sur les noms propres et les fautes d'orthographe doivent faire l'objet d'un commentaire somme toute rapide. Les mêmes fautes réapparaissent d'une année sur l'autre : Bauhaus et non Bahaus, les Arts & Crafts et non Krafts, Marcel Duchamp sans S à la fin, différents prénoms accordés à Johann Joachim Winckelmann, Hussein Chalayan orthographié de différentes manières, etc. Quant aux fautes d'orthographe, outre les erreurs d'inattention sur les accords de genre et de nombre, la confusion s'est retrouvée de nombreuses fois entre les termes voir et voire, legs et lègue, rebus et rebut. Un dernier élément à noter : les candidats doivent faire attention au style télégraphique, notamment l'usage du signe « égal », à la place certainement des deux points.

### **3. Le sujet et les pistes de développement**

Le sujet « Du vestige dans le design » fait appel à la diversité des réflexions consacrées au thème de la ruine, tant d'un point de vue chronologique qu'artistique et théorique. Il nécessite une définition des termes et des champs que le candidat doit traiter avec nuance et conviction.

#### **L'analyse du sujet**

Le « vestige » est proche de la « ruine », mais n'en est pas le synonyme. Savoir en rappeler la définition étymologique constitue un gage de sérieux. Du latin *vestigium*, désigne une trace de pied et se rapporte à l'empreinte laissée par l'homme ou l'animal. Il ne contient pas forcément le caractère destructeur et la perte qu'implique la ruine, ni le processus d'effondrement, de catastrophe et de dépérissement. Le terme de vestige reste plus vague et rappelle la chose disparue ou détruite, sans forcément induire son processus de détérioration. Le vestige peut aussi désigner un groupe d'hommes, une société ou un élément plus abstrait. L'article défini contracté « du » souligne ainsi le caractère contradictoire, voire spéculaire que peut contenir l'association entre le vestige et le design. L'identification de cette contradiction a fait la différence entre les copies. L'une des définitions du design ne concerne-t-elle pas justement la vocation industrielle qui transforme un projet en objet, le regard porté vers la nouveauté, les besoins d'une société et les solutions apportées par les différents acteurs du design au problème du présent, et non ce qui reste du passé, des vestiges obsolètes ? Le paradoxe une fois établi, il s'agissait d'interpréter le rapport du design au temps et aux multiples dialogues à engager avec les périodes historiques.

#### **Les pistes de développement possibles**

##### **- Le vestige du passé**

Les sources historiques du design constituent un développement important qui a souvent été éludé par les candidats. Revenir à la naissance de l'art industriel au XVIII<sup>e</sup> siècle et à sa poursuite le siècle suivant, avec les productions artisanales et industrielles, lors notamment des expositions universelles, permet d'interroger le rapport complexe du design aux vestiges du passé. L'exemple des peintures d'Hubert Robert est fréquemment revenu dans les copies et son rôle dans la conception nostalgique et romantique du vestige architectural est indéniable. Il s'agissait en effet de rappeler la fascination exercée à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour les vestiges de l'Antiquité gréco-romaine (à spécifier, car il existe d'autres civilisations durant l'Antiquité), et d'en

énoncer les raisons politiques et artistiques. Peu ont fait mention par exemple de la participation de Robert à la construction d'une laiterie pour Marie-Antoinette à Rambouillet, avec le projet de fauteuils étrusques exécutés par Jacob, qui fait écho aux décors intérieurs et aux jardins. De même aurait-il été pertinent de rappeler le rôle de Josiah Wedgwood dans l'introduction de motifs et de matériaux évoquant les vestiges antiques sur porcelaine, alliée à la production en série de pièces souvent détachées, qui permettait une diffusion commerciale élargie.

Le regard vers un certain passé en dit long sur certaines formes de fascination qu'il s'agissait d'interroger. L'époque troubadour en France, tout comme le style préraphaélite en Angleterre témoignent, dans la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une nostalgie pour des formes et des productions de l'époque médiévale où le vestige n'est plus une simple forme construite, mais bien une valeur abstraite. Les sources du design initiées par le mouvement Arts & Crafts s'appuient sur le vestige du passé dans le but de créer les outils de demain. Contester la domination de la machine et la standardisation de la laideur passe par le retour à la trace de l'homme et au métier artisanal. Ces sources ont été signalées dans la majorité des cas, mais peu de candidats ont investi les enjeux industriels, tout comme le rôle notable de production de bibelots et autres objets manufacturés renvoyant à la fois une image du vestige (les statues antiques en plâtre ou en bronze fabriquées en série) et de la culture matérielle (comme dans les photographies d'Eugène Atget). Le rôle de la production technique et des structures de fabrication, des lieux de vente et des magasins de nouveauté, des statuts controversés de l'artisan, de l'ingénieur et de l'industriel devait être interrogé à l'aune de ce regard complexe sur le passé et ses vestiges.

La contradiction inhérente au sujet invitait les candidats à faire dialoguer les médiums, non à placer toutes les pratiques sur un même niveau de lecture. Les candidats se sont souvent appuyés sur l'architecture bâtie (Wang Shu), postindustrielle (Bernd et Hilla Becher), trop peu sur l'architecture intérieure, encore moins sur ses relations avec le mobilier. Les spécificités techniques et économiques du design ont peu été commentées, en particulier le rôle de la rationalisation et de la standardisation prôné par le Deutscher Werkbund ou le Bauhaus, permettant au designer d'imposer sa trace, tout en l'industrialisant. Si le design moderne a été fondé pour certains sur l'abandon du passé (d'Adolf Loos à Le Corbusier), d'autres ont prôné sa destruction (d'Asger Jorn à Roberto Venturi). L'ancrage historique est ici fondamental, afin de distinguer l'utopie moderne, en rupture avec l'éclectisme, et la vision post-moderne, en contradiction avec la modernité. La relecture des vestiges du passé est cyclique, mais le sens n'est pas le même. Ces distinctions doivent permettre de nuancer notamment une forme de « nominalisme » du design (le design fait ceci ou cela) : le design n'est pas un corps agissant, les praticiens et leurs œuvres peuvent l'être.

#### - Le vestige de l'histoire

Les jeux de citation, d'appropriation et d'emprunt témoignent d'un rapport décomplexé au passé et tiennent lieu de vestige de l'histoire. La plupart des candidats se sont focalisés sur une kyrielle d'exemples issue du design mobilier, des projets de l'entreprise néerlandaise Droog Design à la *Louis Ghost* de Philippe Starck et aux matériaux utilisés par Ron Arad. Il ne s'agit pas uniquement d'imiter le passé pour asseoir une certaine fonction d'ostentation et de légitimité, mais bien de dialoguer avec le passé, afin de le commenter, de le parodier et de lui rendre hommage. Le vestige constitue une forme de socle commun à une société occidentale, que le designer se plaît à critiquer. Attaquer le standard, rejeter la forme « nouveau riche », faire disparaître les icônes du passé : telles sont les diverses réflexions attendues, que les candidats se devaient de convoquer en s'appuyant aussi sur des textes fondamentaux en histoire du design (d'Ettore Sottsass à Andrea Branzi et Tomas Maldonado, pour ne citer que les designers).

Le rapport avec l'Antiquité gréco-romaine est symptomatique à ces vestiges de l'histoire. À titre d'exemple, quatre projets ont fréquemment été convoqués, sans que les candidats n'en distinguent souvent les nuances historiques, artistiques et idéologiques. Le projet fasciste *Welthauptstadt Germania* d'Albert Speer pour Hitler dialogue avec l'architecture et l'urbanisme de Paris et Vienne, tout en magnifiant la rigueur classique, mais ne saurait rendre compte véritablement du vestige. À l'inverse, la *Piazza d'Italia* à la Nouvelle-Orléans par Charles Moore s'inscrit dans un dialogue citationnel avec des fragments d'antiques, afin d'en dévitaliser tout caractère idéal. Il en va de même du détournement du chapiteau ionique devenu icône de l'histoire en architecture, avec la chaise *Capitello* de Studio 65, en 1971. Il en est tout autre de la reprise du visage de la Méduse pour le logo de la marque italienne Versace.

Une autre piste de réflexion, très peu envisagée par les candidats, concerne le rapport du design à son exposition et sa conservation muséale. L'historiographie du design est très riche en enseignement et permet d'éviter de figer les objets dans leur récit historique. Les mentions fréquentes des textes fondateurs d'Alois Riegl et de Françoise Choay sur la préservation des œuvres du passé doivent être accompagnées d'une réflexion sur le processus de patrimonialisation du design au musée et dans les collections privées. L'action du Centre de création industrielle au Centre Pompidou a transformé le design en possible vestige de nos sociétés de l'économie du savoir. De nouveaux usages ont émergé et méritaient d'être interrogés, en particulier le rapport à la fonction, à la préservation des objets du quotidien et aux histoires matérielles qui s'y inscrivent. Ce processus va de pair avec la démocratisation du design qui passe par les fac-similés de pièces célèbres, comme les chaises DSW des Eames, considérés comme un ersatz de vestige du design.

#### - Les vestiges du temps

Jouer avec les effets du temps constitue une dernière piste que de nombreux candidats ont explorée, trop souvent de manière dispersée. La question du vintage, traitée à de nombreuses reprises, méritait d'être nuancée, car les candidats ont omis de spécifier les enjeux inhérents aux changements de goût (que dire par exemple du *revival* Art nouveau dans les années 1960 en terme de réflexion esthétique et de réhabilitation de vestiges historiques). Revenir au passé ne sous-entend pas forcément d'interroger le vestige. De même, projeter une image du futur à partir des vestiges du passé nécessite de comprendre les enjeux de ce passé pour interpréter le sens de cet avenir fantasmé.

La question connexe du recyclage méritait là aussi d'être précisément traitée, pour ne pas être considérée comme hors-sujet. L'usage du bois (avec Alvar Aalto) et de matériaux recyclables témoigne d'un

changement important dans la production du design, en combinant un retour à l'artisanat et à la tradition, et en impliquant des enjeux environnementaux. Les différents savoir-faire réinvestis ces derniers temps, en particulier le rôle de l'artisanat d'art trop peu interrogé par les candidats, se situent dans la question de la trace de plus en plus incarnée que tente d'imposer le designer sur son objet. Le vestige s'inscrit dès lors dans une temporalité à maîtriser, qui permet de redonner une seconde vie aux objets (5.5 Designstudio), voire d'éliminer toute présence matérielle. Le champ de la mode vestimentaire se retrouve à certains égards dans ces problématiques, notamment le collectif Andrea Crews ou le créateur chypriote Hussein Chalayan. Le jury rappelle qu'il est toujours bon de contextualiser ces types de pratiques et de rappeler leurs contraintes d'existence. Confondre la haute couture et le prêt-à-porter, la présentation du défilé, la création prototypique de la silhouette photographiée pour la presse et du vêtement vendu en boutique peut conduire à des contresens. Considérer par exemple la forme du corset, réinvestie au début des années 1980 par Jean-Paul Gaultier, comme un vestige de la garde-robe féminine, serait faire l'impasse sur un dessous en constante évolution, du bustier au soutien-gorge, et dont la portée féministe reste à interroger.

Ces pistes de réflexions ne sauraient épuiser la question du vestige dans le design, simplement rappeler au candidat que seule une pensée du design bien maîtrisée pourra être réinvestie par les générations futures, à l'instar des vestiges du passé. Le jury indique en outre que la dissertation n'exige pas de nombre de pages minimum, mais une pensée articulée et nourrie que deux ou trois pages sauraient difficilement contenir. Une nouvelle thématique remplacera celle consacrée aux « Mises en récit, mythes et utopies dans le champ des arts appliqués et du design » à partir de la session 2017. Le jury espère que l'engagement des candidats sera encore plus soutenu dans la préparation de ces prochaines épreuves d'histoire de l'art et des techniques.

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

Les notes sur 20 vont de 1 à 16. 38 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	18	42	59	15	3	158	6,67

Moyenne des candidats admissibles : 10,24

La moyenne cette année est plus faible de presque un point. Le sujet était difficile, mais cela n'explique pas cette baisse qui dénote un manque d'adaptabilité des candidats lorsque la performance nécessite un niveau d'exigence plus élevé.

## 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'appropriier 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

1 - Pierre FAUCHEUX, première de couverture du catalogue *L'Ecart absolu XIe Exposition Internationale du Surréalisme*, galerie d'art L'œil, décembre 1965.  
Edition originale, format 31x24n In-4°, 30p., broché, couverture illustrée de portraits harmoniques de Charles Fourier.

2 - Philippe MORILLON, papier peint à motifs, 2015.  
Matériaux : papier intissé, impression numérique

3 - Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU), National Housing Agency & Office of War Information, *Exposition des Techniques américaines de l'habitation et de l'urbanisme*, Grand Palais, Paris 14 juin – 21 juillet 1946.  
Phototèque de la direction de la Communication du ministère du Logement et de l'égalité de Territoires (MLET)

4 - Benjamin GRAINDORGE, en collaboration avec A. van den Bossche/Duende Studio, *Floating garden*, système aquaponique, 2009.  
Matériaux : plastique injecté, verre. Dimensions de la vasuque : L. 45 x l. 35 x H. 42 cm  
Prototypes édités en série limitée de 10 exemplaires, réalisés à la demande par prototypage rapide (impression 3D). Chaque exemplaire est unique dans son dessin.  
Commercialisation grande série en version plastique et céramique.  
Prototype acquis en 2010 par le CNAP (Centre National des Arts Plastiques).

Nous proposons de penser ce rapport de jury selon des entrées permettant d'envisager différents points sur lesquels les candidats pourront s'appuyer. Cette épreuve est complexe dans ses attentes car elle met en relation les moyens de l'analyse conceptuelle et la traduction d'une pensée par les moyens du dessin. C'est pour l'envisager plus sereinement que ces conseils sont prodigués au candidat.

### Compréhension de la demande

Le sujet proposait des prises sur les différents champs du design.

La variété des documents et la diversité d'interprétation selon plusieurs niveaux d'analyse offraient des possibilités de création de sens ouvertes pour les candidats. Cette amplitude de choix a pu surprendre certains candidats ; il nous semble qu'elle permettait pourtant de saisir non pas un aspect ou une problématique mais plutôt une multiplicité à articuler.

En effet, dans cette épreuve, l'enjeu n'est pas de formuler une *bonne* et *unique* réponse ; au contraire le sujet est à considérer comme une *stimulation* : le sujet posé n'est pas là pour fermer le champ des possibles. Ce qui est apprécié chez le candidat, c'est sa capacité à s'appropriier les documents pour construire une démarche.

### Analyser et définir

Il est extrêmement important de prendre le temps de définir les termes et thèmes qui sont amenés par l'analyse, de façon à inscrire sa démarche dans une construction, une mise en tension des savoirs et des références qui seule peut faire émerger des points d'analyse ; chaque point soulevé est matière à réflexion.

Le jury conseille de prendre le temps de spécifier chaque étape de la construction de la réflexion afin d'éviter l'accumulation sous forme de liste de notions.  
Il est important de faire sens.

En effet, l'analyse doit permettre de faire émerger des problématiques.

Car, si l'enjeu de la première étape d'analyse est bien de prendre le temps du décryptage des documents, le but est de faire émerger du sens dans la confrontation. Les meilleures copies que le jury a pu lire étaient à la fois très construites dans l'organisation du propos et d'une réelle intensité dans les croisements de documents, dans la culture convoquée et dans la précision du déroulement d'une pensée.

### Mettre en tension et connecter

Le candidat est attendu sur sa capacité à faire émerger des tensions qui questionnent le champ du design et/ou des métiers d'art. Cela ne peut se faire sans convoquer une solide culture des domaines des arts appliqués. Le jury a parfois été étonné du trop peu de vigilance quant aux enjeux contemporains de la création ; il est essentiel de nourrir sa propre réflexion de celle des créateurs du champ du design et des métiers d'art.

Il ne s'agit pourtant pas d'égrener des références ; citer ne permet pas de donner à comprendre le fil d'une pensée. Le jury est en effet sensible à une présentation de ces références, un approfondissement qui va permettre aux candidats de dérouler leur pensée sur des fondements solides et avec une plus grande clarté.

Cela pose la question des choix que le candidat doit faire pour argumenter son propos.

De trop nombreuses copies sont un flot d'informations sans articulation, qui nuit à la lisibilité du propos.

### Partager et communiquer

De fait, le jury a valorisé les copies qui font l'effort de la clarté.

On en arrive ici à la question de la communication d'un cheminement de pensée ; un dossier qui organise et hiérarchise graphiquement les idées est remarqué par le jury.

Il est essentiel d'avoir compris qu'un des enjeux de cette épreuve est d'exprimer des « images de pensée », c'est à dire d'articuler une pensée par les moyens de l'écrit et du dessin. Le jury invite les futurs candidats à travailler l'écriture graphique de leur propos, c'est à dire les moyens textuels et visuels qui sont mis au service d'une démonstration visuelle ; et non pas une reproduction stérile des documents.

Il nous semble important de rappeler que le candidat, pour répondre avec davantage de précision et de pertinence, doit se préparer pour maîtriser plusieurs niveaux plastiques afin de hiérarchiser les niveaux d'analyse (poétiques, techniques, fonctionnels).

Ces questions de communication du sens et de présentation d'une réflexion permettent d'envisager le lecteur de la copie car elles incluent l'idée d'un récepteur dans la communication visuelle du sens que le candidat souhaite faire émerger dans ses planches. En effet, dans cette épreuve particulièrement, le sens et sa forme sont intimement liés, que l'on se place au moment de l'analyse-confrontation des documents, à celui de la synthèse des idées qui va permettre une investigation dans les champs du projet d'arts appliqués ou bien encore dans ce dernier moment de proposition visuelle et programmatique. Concept et traduction graphique y sont absolument imbriqués.

### Converger

Selon nous, plusieurs écueils sont à éviter dans la proposition d'hypothèses d'investigation : d'abord celui d'une parodie du design qui va vers des solutions artificielles à des faux problèmes, vers le gadget en somme. Ensuite, à l'autre extrême, il ne faut pas comprendre cette partie comme un projet absolument verrouillé, fermé car envisagé dans tous ses détails techniques.

Les problématiques abordées doivent permettre d'envisager une diversité de propositions et de questionnements créatifs qui peuvent se déployer.

Il s'agit dans cette épreuve de démontrer comment les postulats identifiés sont fertiles pour la création et comment c'est avant tout l'articulation des problématiques qui permet d'interroger la matière du dessin (comme vecteur de projets en design et métiers d'art).

Ici, nous aimerions insister sur l'importance de témoigner d'une véritable appétence pour le questionnement et la recherche en mouvement afin d'éviter le projet arrêté, "bien ficelé" mais sans perspective réelle. Un appétit et une vivacité du candidat qui ne doit pas s'arrêter d'analyser, partager, confronter, alimenter, se positionner, revendiquer. Au-delà de la partie analytique de l'épreuve, c'est lorsque la pensée continue de se remettre en question, poursuit son travail de confrontation à des références, des contextes réels que ce second moment d'investigation prend tout son sens.

### Préparation à l'épreuve

Le jury a senti des candidats parfois déstabilisé car n'ayant aucune méthode d'approche de l'épreuve et se trouvant comme démunis car étrangers à la logique de réflexion requise. En effet, cette épreuve ne peut

s'improviser ; au contraire, il est important et souhaitable de bien envisager sa préparation sur les différents champs abordés dans ce rapport (compréhension de la demande, définition des termes et confrontation à une culture solide pour une bonne problématisation en vue de communiquer une trajectoire riche de pensée), cela afin d'être le plus disponible possible et faire preuve de réactivité face aux documents proposés.

Être capable d'analyser, de définir son approche des documents, de faire converger des problématiques, d'articuler des questionnements pour converger vers un positionnement affirmé et qui reste ouvert dans sa partie investigation.

L'ensemble étant communiqué avec le plus de clarté possible.

L'épreuve deviendra alors le moment de construction d'une démarche, ouverte et foisonnante.

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

Les notes sur 20 vont de 1 à 17. 19 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		
<b>Effectifs</b>	<b>22</b>	<b>61</b>	<b>34</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>Total</b>	<b>Moyenne</b>
						<b>153</b>	<b>6,60</b>

Moyenne des candidats admissibles : 10,18

Cette année les résultats à cette épreuve difficile montre une meilleure réussite. S'agit-il d'une meilleure compréhension des enjeux suite à des recommandations plus explicites du rapport 2016. 11 candidats obtiennent une note supérieure à 12. Ces résultats restent fragiles, mais laissent à penser qu'il est possible d'améliorer les performances même lorsque le sujet est difficile, ce qui était le cas cette année.

**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

« Certes, la connaissance sensible manque d'universalité et de rigueur, mais elle sert avec humilité au déroulement de la vie quotidienne et à la saveur du monde »

LE BRETON David, *La saveur du Monde, Une anthropologie des sens*, éditions Métailié, 2006, p. 56.

#### Sujet 2

« Les plus grands travaux reflètent souvent une créativité artistique qui évoque davantage le jeu que le travail ».

OGILVY James A, philosophe américain, en référence à Joseph Albers, enseignant au Bauhaus, dans « *Living without a Goal : Finding the Freedom to Live a Creative and Innovative Life* », éditions Currency Doubleday, 1995.

#### Sujet 3

« En 1930, il y avait cent mots pour décrire une façade. À l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle, il en reste une dizaine. Si l'on a perdu les mots, on a perdu les signes associés. Et avec ces signes, les savoir-faire, ce qui fait de nous des analphabètes de l'art de construire. ».

RICCIOTY Rudy, *L'architecture est un sport de combat*, éditions Textuel, 2013.

#### Répartition des choix de sujets parmi les candidats :

L'épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués se décompose en deux étapes évaluées distinctement : tout d'abord un écrit incluant l'analyse de la citation choisie et le projet découlant des orientations dégagées, puis une soutenance orale.

La temporalité étalée de cette épreuve permet au candidat d'enrichir sa réflexion. La dimension professionnelle du projet est bienvenue mais ne doit pas prendre le pas sur les enjeux argumentatifs et démonstratifs que revêt l'épreuve ici.

La lecture de l'écrit, faite par le jury en amont de l'oral, nécessite la prise en compte de la part du candidat de certains aménagements pour communiquer clairement sa pensée argumentative et ainsi éviter tout risque d'implicite pouvant générer de l'incompréhension.

Le jury doit pouvoir lire un fil de pensée témoignant d'une appropriation et d'une critique du propos qui dépasse la juste juxtaposition de citations et références.

**60% des candidats ont traité le sujet n°1**

**14% des candidats ont traité le sujet n°2**

**10% des candidats ont traité le sujet n°3**

#### A. Recherche d'une série d'esquisses : le choix et l'analyse de la citation

Trois citations étaient cette année proposées au choix des candidats.

Chacune d'elles s'inscrivait dans un domaine des sciences humaines, des arts et/ou des arts appliqués. Cette situation disciplinaire n'impliquait pas nécessairement une réponse se positionnant dans le même champ.

En effet, il a été constaté qu'un bon nombre de candidats au profil plutôt « espace » s'était emparé du sujet n°3. Ce choix de la citation, délicat au démarrage de l'épreuve, doit dans la mesure du possible être guidé par le sens porté par les mots plus que par le domaine d'origine de l'extrait.

Le jury a pu faire le constat tout à fait positif d'un certain nombre de croisements entre le champ de la citation n°1 et celui de candidats aux domaines de pratiques et d'affinités de projet tout à fait variés. Ces croisements ont dans l'ensemble pu donner lieu à des réflexions cohérentes, spécifiques et adaptées avec la demande de l'épreuve.

L'analyse de la citation, une fois choisie, a souvent été conduite par les candidats selon des structures de découpage du texte qui comportent malheureusement des limites.

La première modalité d'analyse de la citation consistait à se saisir, via un séquençage au mot à mot, des notions majeures et porteuses du sujet. Cette capture relativement récurrente dans les travaux a induit pour certains une perte progressive du sens global de la citation, de sa mise en perspective dans son champ d'origine et de son contexte historique.

La seconde modalité d'analyse constatée, plus rapide et synthétique dans sa mise en œuvre, consistait à s'emparer de deux termes présents dans le texte et à les mettre en relation, en opposition... Cette manœuvre s'expose elle aussi à l'écueil de la perte du sens global de la citation, et réduit cette dernière à la juxtaposition de deux termes pouvant conduire au contre-sens.

Bien conscient de la difficulté de compréhension et d'appropriation de la citation à des fins de projet, le jury encourage les candidats à un va et vient entre le ou les sens portés par certaines notions du texte et le sens plus général de l'extrait.

Cette vigilance aux différents niveaux de sens de la citation est essentielle pour éviter tout risque de hors sujet ou de raccourci vers des processus de projet pré-conçus avant l'épreuve.

Le jury souhaite sensibiliser les candidats sur la manière dont ils s'emparent de la citation, il n'est pas demandé d'adopter aveuglément le point de vue de l'auteur mais de l'interroger avec discernement, afin de se positionner.

S'il est demandé de dégager de la citation un questionnement singulier, il est important de veiller à ce que les notions engagées fassent bien l'objet de définitions et qu'elles soient toujours en lien avec le sens porté par le texte.

Au-delà de l'extraction sémantique et de son appropriation, il est attendu que soient proposées des pistes programmatiques et des contextes s'articulant à une problématique.

Le questionnement problématique est dans l'ensemble clairement communiqué dans les travaux. Le jury souhaite souligner que lors de cette formulation, les notions engagées nécessitent d'être définies et demandent à rester en lien avec le sens porté par la citation.

Dans les dossiers les plus clairs, les candidats arrivent à la fin de l'analyse à poser le questionnement qui permettra d'ancrer la phase de recherches. Toutefois le jury a pu remarquer que les réflexions sous forme de mots clefs ne permettent pas toujours de suivre le cheminement de la pensée. Il a apprécié les analyses qui ont su jouer de plusieurs registres articulés tant dans le champ de la communication que dans celui des références.

Il a été fait le constat d'une certaine pauvreté des programmes dans l'ensemble des copies. Sans entrer dans les spécificités de chaque domaine des arts appliqués, le programme tend à préciser entre autres : qui seront les usagers, leurs temporalités, les lieux dédiés, les variables d'utilisations... Le mot programme est donc plus globalement à envisager sous l'angle de l'ensemble des paramètres préalables et requis pour la bonne mise en œuvre du projet. Ce dernier peut, par exemple, s'incarner sous la forme de scénarii.

Les contextes proposés ont été eux aussi assez peu définis et dessinés par les candidats. Par contexte, au-delà des aspects physiques et spatiaux inhérents, il y est aussi question des pratiques humaines, économiques...

Le jury soulève ici un point important quant à l'ampleur et l'ambition souhaitée par certains candidats dans les contextes émis. Le temps extrêmement contraint de l'épreuve rend difficile la construction d'un projet à haute portée sociétale. Loin de vouloir le désengagement des candidats face à ces causes humanistes et remarquables, le jury invite cependant à plus de modestie, quitte à ne traiter qu'une partie.

Le programme et le contexte, loin d'être des lourdeurs dans la progression de la pensée de projet, sont des aides pour soutenir l'argumentation et s'assurer que cette dernière ne devienne pas illisible, par des raccourcis ou des implicites malencontreux. Ce sont des guides.

### **B. Recherches et développement du projet**

L'enjeu de cette partie de l'épreuve consiste à proposer une posture de projet personnelle, bien articulée avec le sujet. Il faut donc veiller à ne pas plaquer un projet conçu préalablement qui serait rattaché à la citation de manière totalement artificielle.

Le jury est sensible à la mobilité intellectuelle mise en œuvre pour déployer des pistes de recherches argumentées toujours en prise avec le sens du texte initial.

Pour refaire écho à la charge portée par le contexte proposé par le candidat pour asseoir son projet, le jury rappelle qu'il ne faut pas confondre l'engagement du designer dans sa démarche et un contexte qui serait engagé.

Le traitement graphique des questionnements de projet se doit d'apporter les éléments de compréhension nécessaires au jury, afin que ce dernier puisse à la fois saisir les rebondissements de la pensée, mais aussi les épaisseurs et matérialités envisagées pour ces esquisses.

Tous les modes de représentation graphiques sont bien entendu permis, et il est attendu que ces derniers puissent être mobilisés en fonction du degré de définition du projet, la schématisation en terme de principe ne pouvant que difficilement convenir au stade avancé du développement d'un projet. Le jury note que la maîtrise des représentations telles que la perspective, la coupe, le plan... n'est malheureusement pas opérante dans une bonne part des dossiers.

Par ailleurs, le jury s'étonne que beaucoup de dossiers évincent, voire refusent de se confronter au cœur du métier du designer, à savoir : la formalisation du projet.

La dynamique collaborative (co-construction, projet participatif, design de service...) n'a de sens que si le designer a un rôle clairement identifié qui croise les enjeux et les compétences disciplinaires. Le scénario a bien entendu ici un rôle déterminant, mais il ne suffit pas à donner à comprendre la matérialité de l'idée. Il est donc indispensable de relayer le phasage du projet à des compléments précisant la teneur sensible, structurelle, formelle du projet. La dimension programmatique ne peut pas se substituer à la démarche créative dans son ensemble.

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

Les planches réalisées par le candidat l'attendent dans la salle; il est libre d'en disposer tout ou partie et de les placer comme il l'entend sur des chevalets ou sur des tables devant le jury. Il dispose de dix minutes pour présenter sa démarche, à la suite desquelles s'engage un échange de vingt minutes avec les membres du jury.

Nous exposons ici le regard porté par le jury lors de la prestation orale, épreuve autonome et distincte, dans laquelle on ne réévalue pas le projet. Ce rapport comprend deux parties. L'une vise à éclairer les candidats sur une difficulté qu'ils ont pu exprimer lors de l'oral : ils peinent à repérer les compétences à manifester lors de cette épreuve, pour eux qui sont (ou se destinent à être) des enseignants et non des designers de métier. L'autre partie vise à repérer, pour le candidat, quels types de présentation et de justification de son travail et de ses choix peuvent être efficaces et quelle mobilité on attend de lui dans la discussion.

#### **1. DEFINIR ET MANIFESTER LES COMPETENCES DE L'ENSEIGNANT DANS LA PRESENTATION ORALE**

Certains candidats, pour justifier le stade schématique d'expression et de conception de leur projet, ont invoqué leur statut d'enseignant, soit de quelqu'un qui n'étant pas designer ne peut pas engager le projet au-delà d'une certaine limite. Des compétences en jeu dans l'élaboration d'un projet, ils ne revendiquent souvent qu'une partie : le plaisir de faire, la générosité graphique et plastique, la saveur et le nombre des références culturelles, le souci de pertinence et souvent, également, une implication personnelle dans des valeurs sociales. Au-delà, semble-t-il, commencent les terres du professionnel, où ils n'envisagent ni de chasser ni même de braconner. L'oral peut être éprouvant pour eux, puisqu'il concerne un ensemble de compétences que les candidats estiment ne pas pouvoir revendiquer toutes. On serait en effet tenté de croire à des stratégies d'évitement dans certaines présentations. Certains candidats paraissent effectivement ruser, (dé)plaçant l'attention du jury sur des aspects connexes sans jamais entrer dans le vif du sujet; d'autres accumulent les hypothèses avec une générosité inquiète mais se refusent à dessiner les contours d'une proposition et d'un contexte d'application; d'autres semblent vouloir laisser au jury le travail et le pouvoir de construire leur projet à leur place...

Que peut-on & que doit-on transmettre en design, en tant que professeur d'arts appliqués, à travers cette épreuve de conception et d'élaboration de projet?

Là est bien la réflexion attendue de la part du candidat au sujet de l'enseignement pratique des arts appliqués. Ce qu'il va pointer lors de la prestation orale vise aussi à mettre en évidence cette réflexion sur la pédagogie du design. Voici quelques pistes.

##### **1.1. Situer et maintenir l'ambition de la réflexion**

Chaque citation a articulé des notions à mettre en tension dans un projet de design. La capacité à repérer cette tension dans les dispositifs envisagés est importante dans le cadre de l'enseignement, elle situe également le projet comme la résolution de tensions entre plusieurs composantes qu'il s'agit d'articuler. Certes, cette résolution au niveau professionnel engage des relais de compétences nombreux hors de portée du professeur dans sa pratique pédagogique; le type d'analyse et de progression qu'elle suppose doit néanmoins être restitué dans l'ambition du candidat et se signale notamment par son souci de prendre en charge la complexité de la citation. Ce qui implique également que le candidat fasse régulièrement retour sur la citation lorsqu'il précise le contexte, les scénarios d'usage, les dispositifs de forme, etc. pour s'assurer que cette tension est toujours à l'œuvre et que le projet prend en charge cette richesse initiale.

Ce souci peut lui permettre également de mesurer l'ampleur du projet envisagé; en vue d'identifier le type d'informations qu'il doit aller chercher pour affiner ses propositions (travail d'analyse et de documentation qui peut être amorcé entre les épreuves), en vue également de mesurer l'ambition du projet imaginé. Il pourra dès lors déterminer plus finement de quelle manière l'aborder dans le cadre de l'épreuve.

##### **1.2. Identifier le design sous l'angle de choix méthodologiques**

C'est en "incarnant" l'idée générale du projet que les dispositifs se précisent et que la démarche se dessine. Pour ce faire, il paraît indispensable de comprendre les "aller-retour" entre la prise de forme et les composantes multiples du projet. Il est remarquable que beaucoup de candidats qui avaient, par exemple, la volonté d'agir avec le milieu associatif n'aient pas su restituer clairement la façon dont s'organise un projet de design mobilisant des associations pour agir auprès de certains publics. Ils n'ont pas rendu compte de l'importance des formes de gouvernance, des modalités de financement et des formes de médiation du projet qui en découlent, des enjeux de la communication entre les acteurs, etc. Ce qui signifie peut-être un défaut plus général de connaissance de la méthodologie de projet : n'ont pas été repérés les écosystèmes qui intègrent le dispositif formel de design dans des cadres plus larges ni la marge de manœuvre que le designer a pu se donner. L'enseignement du projet ne doit pas être traité ici comme un exercice mais bien comme l'analyse d'un processus structuré, conduit par la volonté du designer mais également lié au terrain (des lieux, des histoires, des acteurs, des contextes, des contraintes...). La prestation orale vise à mettre en évidence ces croisements et à offrir une cartographie de la recherche. Il s'agit d'éviter la conduite linéaire et d'articuler les uns avec les autres le projet, en tant que dispositif formel, la démarche en tant que cheminement opéré et donné à lire et les multiples composantes du terrain sur lesquelles le candidat a pris appui pour conduire sa réflexion.

### 1.3. Qualifier l'expression graphique de la démarche

Le dessin est un relais du verbe dans cette épreuve d'oral. Dans la pratique du pédagogue, les différentes formes de dessin constituent des modalités de pensée différentes. Souvent les candidats dessinent les dimensions déjà visibles du projet (une forme générale, un lieu d'implantation, un accessoire remarquable) mais se privent de l'expression graphique des parties les moins visibles, telles que les scénarios d'usage, par exemple. Mettre l'accent sur les formes du projet est au cœur de l'enseignement du design. Le pédagogue guide l'élève ou l'étudiant dans sa compréhension du rôle de tel ou tel dessin, trait, surface, rapport d'échelle... Il l'aide à en déterminer le statut. Le jury a besoin que soient identifiées ces visibilités : certaines mises en forme graphique fonctionnent comme des expressions manifestes, par exemple, à la façon d'une image-clé et ne doivent pas être confondues avec le descriptif détaillé d'un dispositif formel opérationnel ou d'un scénario d'usage. On trouve ainsi des raccourcis de toutes sortes où le candidat qui évoque oralement une démarche renvoie le jury à un dessin qui ne l'exprime pas (donnant à voir, par exemple, un moyen de locomotion décontextualisé au moment d'évoquer la forme du voyage).

Nous invitons les candidats à relire les précédents rapports concernant l'épreuve de projet et les référentiels d'enseignement en arts appliqués; ils y trouveront une analyse des compétences attendues sous l'angle d'une pratique d'enseignant qui pourra les aider à définir ce qu'ils comptent mettre en œuvre dans leur enseignement.

## 2. COMPRENDRE LES ATTENDUS DE L'EPREUVE

### 2.1. "Présentation et justification par le candidat de son travail"

#### ***Transmettre sa réflexion, travailler à l'intelligibilité de sa démarche***

Dans la prestation orale, certaines compétences fondamentales sont attendues dans le champ du design et de son enseignement, telles que la capacité :

- à engager une relation en face à face avec le jury;
- à rendre lisible un cheminement de pensée pour ses interlocuteurs;
- à établir la cohérence et la pertinence de son propos par rapport à la citation choisie ou par rapport à un contexte d'application de solutions de design;
- à identifier ce que l'on montre et à situer son intervention, tant sur le plan d'une réflexion sur le design que sur celui d'une exploitation pédagogique.

Ces capacités fondamentales constituent les conditions de l'intelligibilité du propos. Dans la majeure partie des cas, le jury est parvenu à comprendre, dans les dix minutes de présentation, la nature et la logique interne de l'analyse et du projet conduits. Pour certaines prestations néanmoins, et parfois malgré une lecture riche de la citation ou des qualités dans la mise en place du projet, la cohérence générale est restée insuffisante. Ainsi à l'issue de l'échange, les enjeux retenus par le candidat dans la conduite de sa démarche de projet demeurent peu lisibles et sa capacité à poser de façon satisfaisante le cadre d'une intervention dans le champ du design reste peu manifeste.

### 2.2. "et de ses choix"

#### ***Identifier et assumer ses choix***

Préparées avec sérieux, la majeure partie des prestations orales ont rendu manifestes des qualités diverses et précieuses. Toutefois, le jury a pu remarquer parfois une difficulté à identifier les choix opérés, à les assumer et à les mettre en discussion. Développons.

Identifier et justifier les choix opérés doit permettre de qualifier le rôle du designer. Il s'agit pour le candidat de parvenir à synthétiser sa démarche en en dégagant les aspects saillants et de fixer les missions qu'il attribue au

designer dans le contexte envisagé. Prendre position sur de tels aspects de la réflexion permet au candidat, dans le cadre d'un concours tel que l'agrégation, d'expliciter ce qu'il entend mettre au cœur de son enseignement. Il peut alors éclairer le jury sur la compréhension qu'il a de la pratique du design aujourd'hui. Cette lecture lui permet de dérouler, de développer les différents aspects du projet que sont les choix méthodologiques, les scénarios d'usage, les formes, les matériaux, les contextes techniques, etc. C'est ainsi que s'entend l'idée de développement. Quand le candidat n'expose pas ces dimensions du projet, il ne procède pas à la *justification de ses choix* telle qu'elle est exprimée dans les attendus de l'épreuve : il se prive des composantes qui lui permettent de construire le projet et d'identifier sa démarche.

### ***Déconstruire la citation pour la reconstruire et engager une démarche***

Chez les candidats qui ne parviennent pas à s'engager sur les missions qu'ils assignent au designer dans leur projet, le jury a certes perçu des capacités à analyser la citation et à opérer une déconstruction du propos mais la synthèse attendue et la reconstruction qui permet d'engager le projet à partir de l'analyse ne viennent pas. Le développement du projet est entendu, à tort, par le candidat comme une forme de potentialité, de scénario ouvert à maintenir dans un état d'indécision et à considérer comme des hypothèses générales et ce, quels que soient les cadres d'application que le jury envisage et précise avec le candidat durant l'échange.

### ***Différencier l'engagement personnel et les choix impliqués par le projet***

Une autre confusion peut s'ajouter à cette première méprise : elle concerne la représentation, faussée souvent, de l'idée d'engagement personnel comme mode de justification. Le jury est attentif à une démarche de projet, c'est donc à partir du projet qu'il va accéder aux valeurs que défend son concepteur. Il ne s'agit donc pas de s'en tenir à écrire ou à dire quels sont les enjeux que l'on assigne à la discipline du design, dans la perspective, par exemple, d'une éthique (chose assurément importante mais que l'épreuve n'a pas pour finalité d'évaluer). Il s'agit bel et bien de transformer cette volonté et de la convertir dans un dispositif formel, au moyen d'une relation offerte à un usager dans un contexte aussi précisé que possible. C'est à cette ambition que doit travailler l'oral.

### ***1.3. "discussion avec le jury"***

Nous voudrions aider ici le candidat à identifier la nature de la prestation orale: il ne lui est pas demandé de chercher à être fidèle à la production réalisée durant l'épreuve en loge et il n'est pas envisageable non plus d'en restituer la densité et le trajet dans une présentation de dix minutes. Il s'agit d'expliciter sa démarche, de prendre position et de conduire plus loin son projet lors de l'échange, grâce à une mobilité dans la réflexion comme dans la discussion.

### ***Distinguer description du projet et explicitation de la démarche***

La distinction entre démarche et projet repose sur l'idée que le projet est constitué par des pistes dessinées, articulées à la citation, tandis que la démarche relève d'un cheminement de recherche explicité. Pour éviter de citer toutes les propositions graphiquement envisagées dans les planches, le candidat est invité à définir comment il a cherché et quels ont été les temps forts de son investigation : il fait alors apparaître sa démarche lors de la conception et de l'élaboration de son projet. Le candidat toutefois peut utiliser les nombreuses planches, qu'il aura disposées sur la table ou sur des chevalets au début de la présentation, comme des supports visuels de son propos : ce pourquoi une rapide identification des points-clé du projet sera alors très éclairante. Précisons bien que cette synthèse qui fait retour vers les planches produites en loge n'a pas à s'inscrire dans une logique de reconstitution patiente d'un projet passé : elle prend place au contraire dans un mouvement prospectif et sert une réflexion *in progress*, c'est-à-dire toujours en travail au moment de l'oral. L'oral de projet est bien à entendre comme une composante de la démarche, visant à porter plus loin le projet grâce à l'effort opéré pour l'exposer et pour intégrer dans sa compréhension les éléments de questionnement apportés par le jury. On attend donc que le candidat se saisisse des remarques et questions issues de l'échange pour nuancer, enrichir, reformuler, problématiser, ouvrir...son propos tout en assumant une position. Pour le dire autrement, qu'il opère, grâce à ce temps d'oral, une synthèse à la fois critique et constructive de sa démarche.

### ***Conduire plus loin son projet lors de l'échange***

Ce *tissage*, cette progression induisent que les temps qui séparent les épreuves ont pu être mis à profit par le candidat pour faire évoluer sa réflexion et étayer le cadre de son contexte d'intervention. Ces temps visent aussi à faciliter un recul critique, une mise à distance pour observer une démarche dont la composition en loge constitue un premier état. L'expression par le candidat d'une possible réserve sur ce qu'il a produit est parfaitement envisageable et peut paraître même partie prenante de toute investigation; elle n'a rien d'obligatoire cependant et ne doit pas priver le candidat d'un travail de mise en perspective de cette étape avec le devenir du projet et avec des préconisations sur lesquelles il argumente, opérant ainsi un rebond, signe qu'il est capable d'instaurer une dynamique de recherche.

### ***Prendre position et rester mobile***

Le jury a apprécié l'effort de certains candidats capables de prendre position par rapport à la citation et à une pratique du design. Cette approche a généralement permis une identification claire du rôle que le designer remplit dans le projet élaboré et une argumentation efficace : en effet, le candidat est à la fois à même d'assumer ses

choix et de se rendre attentif aux remarques du jury durant l'échange. Cet ancrage -ou prise de position- lui permet de ne pas s'enfermer dans une proposition ou une vision définitives qui figeraient le projet; il encourage une mobilité et une réactivité dans la réflexion. La démarche, identifiée dans la présentation puis mise en discussion lors de l'échange, constitue bien le terrain à partir duquel s'élabore la réflexion conjointe du candidat et du jury. Il convient de noter que la précision des éléments mobilisés dans le cadre d'un tel échange aide le candidat à *tenir son cap* malgré les concessions multiples auxquelles il peut être conduit. En effet, la discussion ne porte pas sur des principes, encore très généraux, qu'il a pu énoncer mais bien sur une situation formelle, un contexte d'intervention analysé et construit, une compréhension des termes mobilisés et une lecture du projet explicitée et partagée. On note d'ailleurs que cette dynamique permet au candidat pendant l'échange de porter plus loin son projet, grâce à une flexibilité, une réactivité et une capacité prospective.

**Engager une méthodologie de projet afin de ne pas figer les propositions**

L'épreuve orale permet, en effet, au jury d'évaluer la mobilité du candidat dans la conduite de projet, attitude qui se signale notamment par la capacité à différencier la démarche globale des propositions ponctuelles sous la forme desquelles le projet peut se donner à voir. C'est bien cette démarche qu'il s'agit d'exprimer aussi précisément que possible, tant dans les qualificatifs verbaux retenus que dans la restitution du cadre d'application choisi et le commentaire des mises en forme

\*\*\*

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

Les notes sur 20 vont de 5,5 à 17. 21 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	7	20	7	1	35	10,45

Moyenne des admis : 12,08

La moyenne des admis est peu inférieure cette année mais globalement sur 35 candidats, les 2/3 ont obtenu une note au dessus de la moyenne.

## **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.

### **Introduction**

#### **Le déroulé**

La leçon est l'une des trois épreuves d'admission. La note a un coefficient 3.

Après tirage au sort d'une enveloppe, deux sujets sont mis au choix du candidat. Le sujet A est une citation textuelle ; le sujet B est composé de deux documents visuels.

La préparation de l'épreuve est de quatre heures. L'usage d'Internet est permis depuis plusieurs années, laissant au candidat la possibilité de rechercher, de préciser certains points de sa proposition. Ce dernier pourra ainsi aisément revenir sur les sources des documents proposés dans les sujets.

La durée de l'épreuve est d'une heure et quinze minutes maximum. La leçon, durant laquelle le jury n'interrompt pas le candidat, dure trente minutes maximum. L'entretien qui s'ensuit est de quarante-cinq minutes maximum.

Pour cette présentation, des supports d'écriture et de dessin sont mis à la disposition du candidat. Ils peuvent servir à dynamiser le propos par le biais de croquis, de dessins ou de schémas mais aussi à fixer la réflexion, la structure de l'analyse ou du dispositif pédagogique autour de mots clés. Le candidat peut également y accrocher des documents qu'il aura préparé.

#### **Les sujets**

Si ces sujets ne se réclament pas nécessairement et directement du champ des arts appliqués et du design, ils se réfèrent toujours à des pratiques, des postures et des thématiques clairement reliées aux préoccupations de ces champs. Ils sont rassemblés dans un souci d'éclectisme. L'ambition des auteurs des sujets étant d'offrir au candidat la plus vaste gamme d'entrées possibles dans les champs des arts appliqués et du design, tous les domaines de la création (design, architecture, mode, graphisme, multimédias, arts plastiques, cinéma, arts vivants, littérature, essais théoriques, manifeste, etc.) sont donc représentés. Cette année un certain nombre de documents relevaient volontairement de la culture populaire, parfois réalisés par un auteur anonyme, et issus de canaux de diffusion non spécialisés (Twitter, Wikipedia, Instagram, services en ligne, etc.) incitant ainsi les candidats à proposer une lecture critique de leur environnement.

Les documents visuels qui constituent les sujets B sont le plus souvent des propositions en apparence antithétiques mais en réalité problématiques, mises en relation afin de stimuler la réflexion. Loin de borner ou de fixer une question, ces documents sont rapprochés pour donner lieu à une lecture réflexive, plurielle et ouverte. Il est donc demandé au candidat de s'emparer des documents, de les « tirer à lui » pour les interroger et déployer une réflexion en les augmentant par des apports sensibles et personnels qui articuleront sa proposition pédagogique.

#### **La demande**

La leçon est conçue à l'intention d'élèves ou 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.

Pour cette épreuve de leçon, il est demandé explicitement au candidat d'effectuer une analyse critique de la citation ou des documents, de fonder une séquence pédagogique destinée à des élèves de terminale STD2A

ou à des étudiants de BTS, DMA ou DSAA, de prévoir le dispositif, le développement et les prolongements éventuels de la séquence, et enfin d'envisager le mode d'évaluation le mieux adapté à sa proposition. Attention les documents ne constituent en aucun cas le sujet de la séquence pédagogique.

### ***Le rapport***

Dans ce rapport seront redites bien des choses déjà énoncées dans les rapports précédents. On peut y lire par exemple ce qui est attendu d'un candidat à l'agrégation : qu'il soit capable de convoquer les connaissances fondatrices de sa discipline tout en révélant une exigence et une vigilance face à l'actualité de cette discipline comme du monde professionnel connexe. Mais si la fonction du concours est en effet de recruter des enseignants d'excellent niveau, tant sur le plan de la sensibilité et de la culture que sur celui de la transmission, l'épreuve de la leçon en effet, possède une place un petit peu à part dans ce parcours en permettant enfin au candidat d'incarner son futur rôle de professeur agrégé(e) et au jury d'en évaluer la légitimité.

### ***Enjeux de l'épreuve***

Les principaux enjeux de cette épreuve pourraient se décliner en plusieurs points : ils reposent sur la capacité du candidat à développer une démarche qui articule en permanence analyse, réflexion et invention, un positionnement identitaire de la discipline, une dimension didactique et pédagogique avec la séquence d'enseignement.

### ***Se préparer***

Pour se préparer à cette épreuve du concours, il est fortement conseillé de lire attentivement les rapports de jury des années précédentes puis de se les approprier sans modéliser pour autant les attentes et les finalités de l'épreuve. Une fois encore, le présent rapport reprendra donc un grand nombre de points déjà significatifs dans les précédents rapports.

Bien entendu, l'ensemble bibliographique de l'agrégation, ainsi que les lectures personnelles et professionnelles des candidats constituent un socle théorique à bien des explorations réflexives telles qu'attendues dans l'épreuve de leçon.

Il va de soi, quelque soit le profil du candidat (enseignant expérimenté ou novice, étudiant ou professionnel), que cette épreuve se prépare, notamment en se familiarisant avec les contenus pédagogiques des formations visées (référentiels), mais également en ayant une réflexion critique de sa propre pratique (professionnelle ou pédagogique). Ainsi « en éveil », l'appareil critique du candidat est d'autant plus disponible pour « voir » et penser le sujet qui lui est soumis.

### ***Faire émerger des objets d'étude***

Nous rappelons qu'il importe de « prendre conscience que le but de la leçon ne consiste pas à abreuver le jury de références ou de connaissances théoriques, mais de les choisir à propos, de se les approprier, de les cerner avec cohérence en fonction de la question, de les exploiter afin d'en faire émerger des objets d'études pour les élèves. » (Rapport 2014). L'articulation est ainsi un élément majeur du développement logique entre les ouvertures possibles énoncées et les choix de développement pour une séquence.

### ***Designer une séquence pédagogique***

Déjà pointé en 2016, « Enseigner ne consiste pas à répéter des contenus et à systématiser des stratégies pédagogiques éculées mais suppose une réflexivité, une interrogation permanente sur la pratique de l'enseignement. » (Rapport 2016).

Les principaux enjeux de la leçon reposent en effet sur la capacité du candidat à développer une démarche qui articule en permanence analyse et réflexion, un positionnement dans la discipline du design, une dimension didactique et pédagogique.

« L'enjeu de l'épreuve se fonde donc sur l'articulation étroite d'un versant "réflexif et culturel" et d'un versant "didactique et pédagogique". Les meilleures prestations sont celles qui offrent une proposition équilibrée, qui éclaire à la fois le processus de la pensée du candidat et sa capacité à traduire cette même pensée en un matériau pédagogique. » (Rapport 2016)

« En pédagogie, le candidat doit donc faire la démonstration qu'il est capable de projeter le résultat de sa réflexion dans une séquence ou un dispositif de cours. » (Rapport 2015)

## **Approche du sujet**

### ***Choix du sujet***

La première difficulté pour le candidat est bien sûr de trancher entre les deux sujets, entre une citation (sujet A, citation textuelle) et deux documents (sujet B, documents visuels). Il est important de rappeler que les sujets proposés aux candidats ne sont pas le fruit du hasard mais un regroupement de pratiques, de postures, de thématiques en relation évidente avec les préoccupations des arts appliqués, même si tous les documents ne se réclament pas obligatoirement de ce champ.

Les sujets proposés sont ainsi des invitations, des incitations à développer une réflexion. Celle-ci doit ouvrir la polysémie des documents, en questionnant ses multiples dimensions : ce qui est explicite, mais aussi, ce qui est implicite ; prendre en compte « le ton » du documents, qui infléchit le sens ; en faire une lecture critique, quitte à contredire des affirmations parfois malicieuses, dans les citations notamment.

### ***Une lecture plurielle***

En 2014, le rapport de jury de la leçon rappelait que, « souvent issus de rapprochements antithétiques destinés à stimuler la réflexion, les sujets B (documents visuels) sont conçus pour offrir une finalité sans but, une finalité foncièrement ouverte devant se prêter à une lecture plurielle et ouverte. Autrement dit, les mises en tension choisies lors de la préparation des sujets n'ont pas pour objet de fixer, borner une question donnée mais bien d'inciter au déploiement d'une réflexion celle du candidat invité à tirer à lui les documents et à les "augmenter" de ses apports sensibles, réflexifs, culturels. L'ambition demeure toujours d'offrir au candidat la plus vaste gamme d'entrée. Le jury ainsi a été attentif à respecter une représentation équilibrée de tous les domaines de la création : design, architecture, mode, graphisme, multimédias, arts plastiques, cinéma, arts vivants, littérature, essais théoriques, manifeste... Au candidat alors, de s'en emparer, de se les approprier et de les articuler. »

Enfin, est-il utile de rappeler qu'une analyse ne consiste pas à rédiger un exposé sur la vie de l'auteur de la citation ou des documents, souvent à l'aide d'Internet (dont il faut bien sûr se servir). Certains candidats ne se sont à l'inverse pas du tout renseignés sur les auteurs ou les projets, alors qu'ils le peuvent, par peur cette fois-ci de faire un exposé, la bonne intention de départ se retournant un peu contre eux, puisque des contresens auraient pu être facilement évités. Attention également aux approches parcellaires consistant à isoler des mots-clés (ou des éléments clés de l'image), en espérant simplifier, alors que cela provoque plus assurément la perte du sens dont on doit se saisir pour la réflexion. Enfin, certains candidats vont jusqu'à « tordre » le sens des documents pour leur faire dire quelque chose qui les arrange, afin de plaquer ensuite une séquence pédagogique au lieu de jouer le jeu de l'épreuve.

Les membres de jury ont ainsi dû régulièrement revenir sur l'analyse de la citation ou des documents dans la première partie de l'entretien, afin d'en faire émerger les autres sens possibles en rouvrant une lecture trop souvent unidirectionnelle.

À l'inverse, les meilleurs candidats ont su déployer des lectures aussi diverses que précises, témoignant d'une attention vis-à-vis de la sollicitation du sujet.

### ***Des références***

Certains candidats ont pu être pénalisés par un manque de références en arts appliqués et design, qu'il s'agisse de références théoriques ou de productions exemplaires. En certains cas, les exemples et références mentionnés ne parvenaient pas à s'écarter des lieux communs.

Si la convocation de références se révèle incontournable pour enrichir le propos, il va de soi que celles-ci doivent être en rapport avec le propos en cours afin de ne pas apparaître comme un étalage de culture inutile.

### ***L'articulation pour une didactique***

Suivant le déroulement de l'épreuve, celle-ci se développe avant tout de façon solitaire, tout en étant accompagnée d'un accès à Internet. Elle se poursuit avec le jury et doit enfin se déployer dans la classe et les acteurs de la séquence projetée.

Loin de s'attacher à une hypothétique méthode générale pour construire une leçon, les candidats doivent, à partir de l'incitation choisie, identifier une problématique et avoir une conscience très claire des apprentissages visés par la séquence qu'ils conçoivent et développent. Ceci évite de réduire la séquence pédagogique à une activité gratuite et vide de sens.

Il est important de mentionner alors que l'approche ouverte et personnelle du sujet ne doit pas nécessairement constituer les quinze premières minutes de l'entretien. Des aller-retour entre l'analyse et la séquence pédagogique sont possibles et et même souhaitables.

La formulation d'une problématique de design permet de la transposer afin de l'exploiter dans une séquence pédagogique, notamment en la mettant à niveau d'un groupe d'élèves ou d'étudiants précis. La problématique doit être formulée en vue de son exploitation pédagogique, et non en rester à une spéculation abstraite. Il s'agit de confronter les enjeux de design au terrain de l'enseignement, c'est-à-dire faire preuve d'une didactique de design.

La didactique renvoie à la transposition des savoirs disciplinaires vers l'enseignement, la pédagogie aux moyens mobilisés pour favoriser les apprentissages. La séquence pédagogique articule donc une approche

didactique, fondée sur une maîtrise des contenus et des domaines abordés, et une approche pédagogique, s'attachant à concevoir des cadres d'apprentissage inventifs et efficaces. L'un ne saurait fonctionner sans l'autre.

## **Séquence pédagogique**

### ***Vers des enjeux de design***

La problématique issue de l'analyse du sujet peut-être reliée à un savoir disciplinaire spécifique (ex. l'échelle en design d'espace), ou transversal à plusieurs (ex. l'incertitude)...

Le jury a de nouveau constaté une maîtrise inégale des démarches de design contemporaines, comme le design de services ou d'expérience utilisateur, auxquelles les candidats souhaitent pourtant initier les étudiants dans leur proposition pédagogique. Le candidat doit investir des champs de compétences maîtrisés et expérimentés. Le rapport de l'épreuve de projet pointait en 2016 : « Le jury a constaté un intérêt grandissant des candidats pour les pratiques de design de services, ce qui démontre une culture actuelle des candidats. Cependant ces nouvelles pratiques nécessitent la maîtrise d'outils sociologiques, politiques et d'expérience utilisateur qui sont difficiles à mettre en œuvre dans ce format d'épreuve et qui sont dans les dossiers souvent dissociés de la démarche. On aboutit alors à un design relégué à l'utilisateur. Au lieu de devenir des outils méthodologiques conceptuels ou d'études, ils sont annexés à la démarche artificiellement, comme des passages obligés par tout design actuel. Il n'y a pas d'attente de la part du jury quant à une méthode, un design qui ferait école. »

Certaines séquences ont abordé des moments de formation moins « classiques » que les habituels cours de studio ou d'atelier de conception : des leçons questionnant la relation entre la formation et le stage, l'accompagnement de l'orientation, ont souvent été des propositions riches de réflexion et d'interaction avec le jury.

Les enjeux de design doivent enfin être reformulés en vue de la construction d'une séquence pédagogique. Le « sujet » et la « leçon » ne sont pas la même chose : le sujet donné aux étudiants n'est que la pointe émergée de l'iceberg de la réflexion pédagogique qu'a engagée l'enseignant et dont il discute justement avec le jury lors de l'entretien.

### ***Vers des enjeux pédagogiques***

Le jury tient d'abord à souligner que la plupart des candidats ont démontré une bonne connaissance des formations, des parcours et des référentiels.

L'inexpérience professionnelle de certains a parfois été compensée par un élan, une générosité et une créativité pédagogiques. À l'inverse, l'expérience d'autres candidats fut parfois cristalline, enfermante et dans la restriction des possibles.

Les candidats doivent avant tout savoir se positionner dans le champ de la pédagogie en général et de la pédagogie du design en particulier.

Certains ont peiné à élaborer une pédagogie, à se saisir des leviers qui facilitent la découverte. Ils en restent, le plus souvent, à une simple ébauche qui laisse les élèves sans repères, plus ou moins abandonnés à eux-mêmes. La facilité les a alors conduits à proposer un workshop (atelier) dont les modalités pas plus que la finalité exacte ne furent précisées. Ils auront reproduit la séquence archétypale d'un projet de design : une phase d'analyse, une phase de recherche et une phase de développement, mais sans éclairer leurs étudiants sur les enjeux et les moyens à mettre en œuvre dans chacune de ces étapes. Pour de nombreux candidats, la construction est restée embryonnaire, témoignage d'un manque de créativité voire d'autorité pédagogique, l'enseignant semblant tout attendre des élèves et ne rien leur apporter lui-même.

Par créativité pédagogique nous entendons la capacité à imaginer des cadres, des tactiques, des expériences susceptibles de mettre les étudiants en situation d'éveil, d'intérêt et d'action. Ainsi une culture pédagogique à la fois historique et contemporaine semble essentielle à la préparation de cette épreuve, afin de sortir notamment des modèles uniquement hérités de l'expérience personnelle des candidats. C'est pourquoi nous proposons pour la première fois dans ce rapport une bibliographie indicative afin d'ouvrir la culture pédagogique des candidats à des théories et pratiques de l'enseignement, qu'elles soient générales ou spécifiques au champ de la création. Attention toutefois à la tentation de l'effet catalogue et de la récitation de moyens. Ces éléments bibliographiques ne sont évidemment pas exhaustifs et constituent encore moins un programme de préparation à l'épreuve. Les références devront bien entendu être choisies en fonction de leur pertinence au regard de la problématique énoncée et des objectifs d'apprentissages définis.

Quelques éléments bibliographiques, non exhaustifs :

Alvarez Céline, *Les Lois naturelles de l'enfant*, Paris, Édition Les Arènes, 2016

Béguery Fanny, Malcor Adrien, *Enfantillages outillés, Un atelier sur la machine*, Paris, éditions de l'Arachnéen, 2016.

Bremer John, Von Moschzisker Michael, *The school without walls, Philadelphia's Parkway Program*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, ainsi que Donald William Cox, *The city as a schoolhouse: the story of the Parkway Program*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1972.

Boris Charmatz, *Je suis une école*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

Collectif, sous la direction de Jean Houssaye : *Quinze pédagogues : leur influence aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, coll. Enseigner, Bordas, 1994, *Quinze pédagogues : textes choisis*, Paris, Armand Colin, coll. Formation des enseignants, Bordas, 1995, *Quinze pédagogues, leur influence aujourd'hui : Rousseau, Pestalozzi, Fröbel, Robin, Ferrer, Steiner, Dewey*, Paris, Éditions Fabert, 2013.

Collectif, un projet réalisé par des enfants de la rue Vitruve, *Des enfants et des adultes racontent « en sortant de l'école... »*, Tournai, Orientations Casterman, 1978.

Collectif, *Innover dans l'école par le design*, coéditions de la Cité du design et de Canopé collection Maîtriser le réseau de création et d'accompagnement pédagogiques, 2017

Devauchelle Bruno, *Comment le numérique transforme les lieux de savoirs*, Limoges, Éditions Fyp, 2012.

Dewey John, *Démocratie et Éducation. Suivi de Expérience et éducation*, Paris, Armand Colin, 2011.

Fillou Robert, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Bruxelles, édité par Les Archives Lebeer Hossmann, 1970.

Haeckel Ernst, Gorki Maxime, Carpenter Edward, Ellis Havelock, London Jack, *Francisco Ferrer, his life, work and martyrdom*, Francisco Ferrer association, New York, 1910.

Hannon Valerie, Gillinson Sarah, Shanks Leonie, *Learning a Living: Radical Innovation in Education for Work*, World Innovation Summit for Education, 2012

Illitch Yvan, « une société sans école » (1971), in *Œuvres complètes*, volume 1, Paris, Fayard, 2009.

Kambouchner Denis, Merieu Philippe, Stiegler Bernard, *L'École, le Numérique et la Société qui vient*, Paris, Mille et une nuits, 2011.

Katz Vincent, *Black Mountain College : Experiment in Art*, Harvard, The MIT Press, 2002.

Lachman Gary, *Rudolf Steiner : une biographie*, Arles, Actes sud, 2009.

Maeda John, *Code de création*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

Pennac Daniel, *Chagrin d'école*, Paris, nrf Gallimard, 2007.

Rancière Jacques, *Le maître ignorant* (1987), Paris, 10/18, 2004.

Serres Michel, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 2012.

Sierek Karl, *Images oiseaux, Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009.

Stern André, *...Et je ne suis jamais allé à l'école, histoire d'une enfance heureuse*, Domaine du possible, Arles, Actes Sud, 2011.

Suffrin Claire et Marc-Hubert, *Échanger les savoirs*, Bruges, Éditions Desclée de Brouwer, 1992

Quelques éléments sitographiques

Alvarez Céline, *Les Lois naturelles de l'enfant*, 2016, disponible sur <https://www.celinealvarez.org>

Expérithèque, Bibliothèque des expérimentations pédagogiques, consultation 2017, disponible sur <http://eduscol.education.fr/>

Innovation Unit for the Global Education Leaders' Program, *Redesigning Education: shaping learning systems around the globe*, mai 2013, Booktrope. Disponible sur <https://www.thersa.org/discover/videos/event-videos/2013/06/redesigning-education-shaping-learning-systems-around-the-globe->

Méreau Philippe, *Cap Canal*, 2007, disponible sur <https://www.meirieu.com/VIDEO/capcanal.htm>

School for Poetic Computation, 2013, disponible sur <http://sfpc.io>

Strabic, *1 société 100 écoles*, 2014-2015, disponible sur <http://strabic.fr/Une-societe-100-ecoles>

Mitra Sugata, *Construire une école dans le Cloud*, TED, février 2013, disponible sur [http://www.ted.com/talks/sugata\\_mitra\\_build\\_a\\_school\\_in\\_the\\_cloud?language=fr](http://www.ted.com/talks/sugata_mitra_build_a_school_in_the_cloud?language=fr)

Soutenu par ces écrits et documents le candidat pourra donner une dimension contemporaine aux enjeux et aux dispositifs de sa leçon. Il pourra alors concevoir des dispositifs pédagogiques impliquant la capacité à se renouveler et à inventer des stratégies pédagogiques ancrées dans la société contemporaine.

### **Séquences et séances, des dispositifs pédagogiques, spatiaux et techniques**

La construction pédagogique est un projet de séquence à destination d'élèves ou étudiants d'une formation et d'un niveau spécifiques. Par ailleurs, comme cela a été mentionné précédemment, ce projet s'inscrit dans un contexte également spécifique. L'ensemble de ces paramètres sont autant de critères de conception pour le projet. Le nombre d'élèves ou étudiants, la forme et le volume des espaces, la disposition du mobilier, sont ainsi à ne pas négliger.

La séquence pédagogique se déploie sur une temporalité définie. Les candidats ont généralement su dégager des étapes correspondant à des basculements méthodologiques. Ces étapes ont parfois et trop

rarement permis aux candidats de préciser des séances de travail particulières aux objectifs divers : lancement de sujet, évaluation, visite de site, manipulation d'un outil, rencontre de professionnels, recherche en groupe ou individuelle, production en atelier, transmission de connaissance, etc. Certaines constructions pédagogiques présentées par les candidats se sont avérées extrêmement pauvres et dépourvues de créativité. Le manque de culture pédagogique pointé ci-dessus en est certainement la raison.

Les liens sont souvent absent entre la problématique énoncée et les moyens pédagogiques mobilisés. Le jury note une nouvelle fois une quasi-absence de prise en compte dans les séquences proposées des outils numériques pour l'éducation (logiciels collaboratifs, d'échange à distance, d'exposition en ligne, de ressources, mais aussi les appareils des étudiants). En 2014, le rapport soulignait déjà cette surprenante absence : « Certes l'innovation pédagogique ce n'est pas seulement l'introduction du numérique dans la salle de classe. Quelques remarques cependant ayant trait à la place du numérique et son influence dans les séquences pédagogiques proposées. À quelques rares exceptions près la question est très rarement abordée. On peut cependant noter qu'une des meilleures prestations a été réalisée par un candidat qui a su s'emparer de cette question et la traiter avec compétence et conviction. Ce qui est en jeu dans cette interrogation sur l'usage et la place des nouveaux outils numériques est la façon de les intégrer dans des dispositifs pédagogiques innovants tout en étant attentif à la spécificité des arts appliqués. En dehors d'enjeux technologiques « stériles » et simplistes, le numérique en tant que médium mais plus encore outil et support conceptuel et de communication, s'invite dans le repérage des contenus et le débat pédagogique. Des propositions, des dispositifs ambitieux sont à inventer et c'est un peu ce qui est attendu des candidats dans cette épreuve de leçon. Comment d'ailleurs ne pas être surpris par la proposition d'un candidat manipulant pendant la leçon les différentes notions de perception, entraînant le jury dans une expérience de la spatialité, cherchant à interroger l'indicible qui sépare le média numérique du média imprimé. Et de conclure son discours en proposant à des élèves la réalisation d'une affiche pour un musée de l'imprimerie à l'occasion de l'année internationale de la lumière. N'y avait-il pas là d'autres choix, d'autres perspectives plus alléchantes, plus amples, plus ouvertes ? » (Rapport 2014)

Considérant encore le projet pédagogique comme un objet à designer, il est étonnant de ne voir presque aucun dessin, croquis de principe, esquisse du dispositif mis en espace, de la disposition des outils techniques. Les modes de représentation restent, à quelques exceptions près, de l'ordre de la prise de note, du tableau de compétences ou du calendrier approximatif.

### ***Mobiliser les ressources***

De nombreux candidats ont su mobiliser les ressources des établissements. Il a souvent été mentionné la connaissance d'un certain établissement, pour y avoir suivi une formation ou y enseigner. Cela ne doit pas engendrer de gêne particulière. Au contraire, les connaissances des spécificités d'un établissement — sa localisation, son contexte régional, ses ressources locales, les entreprises, ateliers, institutions et associations, les formations et l'outillage proposés — doivent être mis à profit de la séquence, tout en se permettant un niveau d'invention et ne pas rester bloqué par les nombreux freins potentiels.

Cela est plus difficile sans doute, pour les plus jeunes candidats, en raison d'un manque d'expérience professionnelle. Il saura tout de même exploiter son expérience d'étudiant et n'omettra pas de se situer dans une structure pédagogique particulière.

De façon récurrente, les candidats se sont mis en position d'envisager des collaborations possibles dans l'établissement, par exemple avec un professeur de physique ou de culture générale.

Pour cela, il reste important de savoir se situer au sein d'une équipe en comprenant les logiques de l'offre pédagogique.

Les candidats ont majoritairement l'air de connaître le contexte d'enseignement, les étudiants, les référentiels. Attention à ce que ce savoir, issu de l'expérience professionnelle ou de la lecture des référentiels, ne conduise pas à concevoir un cadre vide et trop technique. En effet, une minorité de candidats ont démontré une certaine maîtrise de ces connaissances, sans pour autant les mobiliser dans le projet.

### ***L'évaluation***

Si il est difficile dans le temps de l'épreuve d'élaborer une grille d'évaluation avec critères et niveaux d'attente précis, le minimum est d'envisager des indicateurs de réussite de la séquence proposée. Certains candidats ont néanmoins su aborder cette question, voire en faire le sujet même de leur proposition.

Selon l'angle pédagogique adoptée, l'évaluation n'est pas uniquement un couperet en fin de séquence. Il peut même constituer un élément déclencheur de séances...

Trop peu de candidats ont su prendre en compte leur propre évaluation. Il est souvent proposé un ensemble de critères et de niveaux de compétences pour les élèves et étudiants, mais la réussite de la séquence, l'apport des intervenants et des ressources extérieures, l'efficacité du dispositif mis en place, n'ont été que trop rarement évoqués.

L'évaluation est également un outil méthodologique pour vérifier si la séquence pédagogique proposée comporte bien tous les éléments nécessaire à sa bonne marche : en effet, s'interroger sur les modalités

d'évaluation et sur les critères de cette évaluation est, pour le candidat, par effet boomerang, une bonne manière de vérifier si sa séquence ne comporte pas de manque ou d'oubli, de précision et de moyens.

### Entretien avec le jury

Un entretien de quarante-cinq minutes avec le jury suit la présentation. Le candidat doit être capable de répondre aux questions et de dialoguer avec le jury sans se raidir ni se mettre en retrait. Dans cet échange, les questions ne doivent pas être comprises comme des critiques systématiques mais comme des sollicitations devant permettre de développer la réflexion sous un angle nouveau. Il s'agit ainsi d'une discussion et donc d'une collaboration.

#### *Une discussion*

La posture adoptée doit être celle d'un enseignant capable de communiquer et de transmettre tout en restant attentif à son auditoire. Les questions posées sont pour le candidat une opportunité d'explicitation de sa démarche pédagogique et de développement de sa pensée.

La plupart des candidats avec lesquels ces entretiens ont été menés a révélé certaines difficultés à prendre place dans l'échange : ceux-là sont restés prudemment en retrait. Dans ce cas, l'échange n'a apporté que peu d'éléments supplémentaires de compréhension par rapport à la présentation liminaire.

#### *Une collaboration*

L'échange entre le candidat et les membres du jury a pu se développer en une collaboration fructueuse. La posture du candidat doit bien être celle d'un collègue potentiel, capable de construire un projet pédagogique au sein d'une équipe.

La clarté de l'énonciation, l'écoute des questions et remarques, le rebond et l'apport de propositions personnelles, le partage d'intérêts, de ressources et de compétences personnelles, la capacité de synthétiser et d'ancrer la pensée dans la pratique, sont autant d'éléments permettant de développer ensemble une construction pédagogique.

Malgré ces remarques qui visent à soutenir les futurs candidats dans la préparation de la difficile épreuve de la leçon, le jury a été séduit par l'exceptionnelle qualité de certains profils qui ont su allier des multiples qualités d'intelligence, de combativité et de créativité requises, promesse d'excellence pédagogique pour cette discipline.

### Conclusion

« C'est dans l'élaboration d'une didactique que s'établit la distinction entre les disciplines, et pour les arts appliqués cette didactique reste encore à être précisée, voire à écrire. Ainsi sommes-nous attentifs à observer tant au niveau du choix des sujets que des méthodologies engagées et des productions réalisées par les candidats dans cette épreuve de la leçon, les éléments de ce qui pourrait devenir une didactique des arts appliqués. Les candidats qui s'attaquent à ce concours exigeant participent ainsi pleinement à cette construction. Malgré les critiques et remarques souvent rudes qui jalonnent/ponctuent ce rapport, le jury a été particulièrement séduit non seulement par la qualité de certains profils, mais aussi par une saine vaillance déployée par d'autres. Autant de contributions à affirmer et à enrichir une discipline mérite ainsi le respect. » (Rapport 2014)

Nous nous inscrivons cette année dans la lignée de cet extrait du Rapport 2014. Nous tenons ainsi à remercier l'ensemble des candidats pour leurs travaux et leur investissement dans cette épreuve.

Les candidats de la session 2018 devront ancrer leur leçon dans la structure actuelle de la filière (MANAA, BTS, DMA, DSAA).

### Leçon

Les notes sur 20 vont de 5 à 19. 22 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	8	9	5	9	4	35	8,31

Moyenne des admis : 14

la moyenne des admis pour cette épreuve est quant à elle de 2 points au dessus de celle de l'année dernière. Les deux tiers des candidats ont obtenu une moyenne supérieure à 10, ce qui est une assez jolie performance.

19 candidats ont sélectionné un sujet de type A (documents textuels)

22 candidats ont sélectionné un sujet de type B (documents visuels)

### Résultats des 19 candidats ayant choisi un sujet de type A :

Les notes vont de 02/20 à 18/20

$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$
6	4	7	0	2

La moyenne sujets A : 06,36

**Résultats des 16 candidats ayant choisi un sujet de type B :**

Les notes vont de 01/20 à 19/20

$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$
1	2	6	5	2

La moyenne sujets B : 10,62

## 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 » nécessite un vrai 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'ancrer 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.

### **Notes à propos de la session 2017**

La tendance amorcée en 2015 et 2016, qui consiste à affirmer des ancrages dans une actualité et des pratiques très 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 des œuvres proposées. Certains documents, volontairement choisis car ne rentrant dans aucune « classification », méritent d'être davantage analysés, critiqués, « démontés ». Ils invitent les candidats 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 critique est somme toute faible. Comme le rapportait 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 ». Il ne s'agit donc pas d'un piège tendu aux candidats, mais de perches tendues. Cette attente devrait perdurer dans les sessions futures.

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

## **ARTS PLASTIQUES**

POSTINTERNET ART Ed Atkins  
L'ANTHROPOCÈNE PIERRE HUYGHE  
IDENTITÉS CULTURELLES Dana Schutz  
L'AMOUR ET LE DESIR Marina Abramovic  
LE DESASTRE ET L'IRREPRESENTABLE - Thomas Hirschhorn

ANALYSE DES VALEURS SOI DISANT INTRINSEQUES D'UNE ŒUVRE. LE COTÉ FORMEL. MAIS QUAND IL S'AGIT DU COTÉ CONTEXTUEL, PHILOSOPHIQUE OU ESTHÉTIQUE DANS LE SENS LARGE DU TERME. NOUS AVONS ÉTÉ ASSEZ DECUS.

MANQUE DE CONNAISSANCES ET DE POSITIONNEMENT, DU COURAGE INTELLECTUEL ET DE SAVOIRS  
DANS LE CHAMP DE L'ART CONTEMPORAIN.

sujet n°1

Documents :

1.1

Camille Henrot, Grosse Fatigue, 2013.

Vue de l'exposition The Restless Earth, New Museum, New York, 2014.

Video numérique.

1.2

Ed Atkins, Ed Atkins, Warm, Warm, Warm Spring Mouths (still), 2013.

Image à partir de vidéo numérique.

Photographie : Gert Jan van Rooij.

1.3

Amalia Ulman, Excellences & Perfections, 2014.

Performance Instagram et photographie numérique.

Ce sujet présentait trois vues d'expositions montrant des œuvres issues du courant nommé « post-Internet ». L'enjeu était moins de discuter de l'intérêt de ce courant très fort chez les jeunes artistes aujourd'hui que d'inviter la candidate à être attentive aux déplacements des images qu'opèrent les artistes aujourd'hui des écrans d'ordinateurs ou de téléphones dans le traditionnel white-cube muséal. La candidate ne connaissait aucun des artistes, mais n'a pas réussi à faire le lien entre les images proposées, et nous avons dû nous employer, dans un jeu de questions, à la mettre sur la voie du sujet et des questions pourtant très actuelles qu'il posait. Une fois le sujet compris, la candidate l'a traité de façon plutôt moraliste (le rapport des jeunes aux réseaux sociaux) et son analyse formelle des œuvres a tourné court, car elle a davantage exposé ses goûts pour certains artistes, certains médium artistiques plutôt que d'autres. La conversation a pris tour très « amateur ».

sujet n°2

Documents :

2.1

Dana Schutz, Open Casket, 2016

Huile sur toile.

Vue d'exposition, Whitney Biennial, 2017.

2.2

Latifa Laâbissi, Self Portrait Camouflage, 2006-2017

Performance au Centre Pompidou, Paris, 2006.

2.3

Zoulikha Bouabdellah, Silence, 2008-2014

Technique Mixte.

Vue de l'installation au Pavillon Vendôme, Clichy La Garenne, 2014.

Ce sujet, qui présentait trois artistes qui dont les œuvres, qui s'approprient des sujets politiques et identitaires, ont suscité dernièrement de grands débats et polémiques autour de la liberté d'expression et l'identité culturelle / ethnique, n'a pas été utilisé.

sujet n°3

Documents :

3.1

Pierre Huyghe, Untitled (2012)

Proposition de traduction : Non Exploité, Non Récolté.

Documenta 13, Kassel, Allemagne.

3.2

Ana Mendieta, Untitled (Silueta Series, Iowa), 1978

Figure en Terre, matériaux et supports divers.

3.3

Trevor Paglen, They Watch the Moon, 2010

Proposition de traduction : Ils Regardent la Lune

Photographie numérique

Ce sujet présente des artistes qui travaillent avec la dialectique nature - culture à l'ère de l'Anthropocène. On s'attendait à ce que le candidat mette les artistes en lien avec des courants théoriques comme le nouvel animisme, l'accélérationisme, « OOO - Object Oriented Ontology » ou « le réalisme spéculatif » qui sont depuis quelques années des questions théoriques vraiment centrales dans le discours critique et curatorial. Ou qu'au minimum la notion d'Anthropocène sorte dans la conversation. Si là encore, ça ne fut pas le cas, et si là aussi, les artistes présentés étaient tous inconnus de la candidate, celle-ci a réussi à construire des articulations personnelles à partir de ce qu'elle voyait dans les images. Cependant, un trop grand décalage s'était installée entre nos attentes au moment de l'élaboration du sujet et son traitement par la candidate. Cela pose autant la question de nos attentes vis-à-vis de la capacité des candidats à se positionner sur les questions qui polarisent le

champ de l'art contemporain, que du manque d'intérêt et de connaissances des candidats qui se sont présentés pour l'actualité de l'art, leur faible fréquentation des centres d'art, des musées, des galeries, et la place très mince qu'occupe cette actualité dans leurs lectures.

sujet n°4

Documents :

4.1

Camille Blatrix, Un ticket pour la suite, 2014

Technique mixte.

4.2

Anne Imhof, Faust, 2017

57ème Biennale d'art contemporain de Venise, Pavillon Allemand.

Installation, Performance.

4.3

Marina Abramovic & Ulay, AAA-AAA, 1978.

Performance.

Ce sujet traitait des labyrinthes psychologiques dans nos rencontres amoureuses. Comment décrire un instant volage, presque non-narratif dans le travail de Camille Blatrix, comme La lettre d'Alison pour Victor? Quel est le lien entre ses « objets passants » et la performance d'Anne Imhof, Faust à la Biennale d'art contemporain à Venise ? Et entre Anne Imhof et les performances de Marina Abramovic ? A nouveau, les artistes lui étaient inconnus, mais là, la candidate a réussi à élaborer un discours à la fois tenu, inventif et clair, enjoué, émaillé de références et de réflexions personnelles. Dans ce cas, la dimension relativement ludique de l'exercice : construire un propos à partir d'œuvres, à jouer à plein et à permis à la candidate d'exprimer son caractère et son désir d'intelligibilité.

sujet n°5

Documents :

5.1

Jon Rafman, Sticky Drama, 2015

Image à partir de Vidéo Numérique.

5.2

Thomas Hirschhorn, Pixel Collage N°4, 2015,

Impression, bande Adhésive, feuille plastique.

p

5.3

Alfredo Jaar, The Skoghall Konsthall, 2000

Intervention publique.

Comment représenter l'irreprésentable ? Les désastres géopolitiques, esthétiques, la mort, le terrorisme et la destruction en générale? John Rafman, Thomas Hirschhorn et Alfredo Jaar travaillent tous avec ce que Lacan appelle le réel, l'impensable et l'irreprésentable. Peut être était-ce un sujet plus facilement identifiable que les autres sujets proposés, toujours est-il que pour la première fois nous nous sentions moins en décalage par rapport à nos attentes. Nous aurions aimé, à partir de ce terrain cette fois commun, pouvoir aller plus loin sur la manière dont les œuvres d'art sont affectées par leurs auteurs et comment ces affects se transmettent chez le spectateur, et quels rôles les dispositifs muséographiques peuvent jouer à cet égard. La discussion avec la candidate a servi à mettre en lumière le manque de connaissance suffisamment précise des candidats sur les questions de mise en exposition, la pratique curatoriale, et les rapports que les artistes entretiennent avec les institutions.

## **ARCHITECTURE ET PAYSAGE**

L'entretien sans préparation dépasse le cadre de l'épreuve pour tendre vers la performance. Il s'agit d'exposer sa manière de réfléchir autour de thèmes suggérés par la mise en relation d'images. Passer de l'analyse à la réflexion puis au dialogue et souvent à la synthèse. Quels sont les outils du candidats ? Quelles sont ses ressources ? Comment les mobilise-t-il dans ce contexte si particulier? Tous ces aspects techniques sont au service des questions de fond qui animent les professionnels composant le jury : De quoi est fait l'intérêt du candidat pour nos disciplines ? Que saura-t-il en transmettre ? La technique, l'aisance de l'orateur, ses connaissances mêmes sont au service du sens. Nous cherchons à comprendre comment le candidat se positionne par rapport aux champs très vastes de l'architecture et du paysage. La méthodologie des candidats s'améliore d'une année sur l'autre, essayons de décortiquer à nouveau l'exercice en insistant sur ce qui fait sens à nos yeux.

L'entretien de trente minutes est segmenté en plusieurs parties de durées inégales : la prise de connaissance du sujet, la présentation, l'échange avec le jury et parfois une synthèse. Les deux membres du jury sont l'un paysagiste, l'autre architecte. Ils accueillent le candidat, lui font rappel du déroulé de l'épreuve et lui présentent un choix de deux enveloppes contenant chacune un sujet. Le candidat ouvre l'enveloppe, le chronomètre est déclenché.

Partie 1 : une à trois minutes, prise de connaissance du sujet.

Chaque sujet, comporte une paire de documents chacun relatif à un ou des lieux. Les paires ont été préparées par les deux membres du jury elles peuvent tenir des deux disciplines ou bien seulement de l'une des deux. Tous les sujets ont fait l'objet d'une préparation commune et d'échanges entre les membres du jury. Les documents iconographiques, imprimés sur feuilles A4, reproduisent des photographies, des plans, des croquis ou tout autre médium. Ils sont accompagnés d'une légende qui fait partie intégrante du sujet et qu'il convient de lire très attentivement. Elle aide à identifier et à contextualiser le document. Le candidat amorce mentalement sa présentation. Il arrive qu'il commence à prendre quelques notes, parfois sous la forme d'un tableau en deux colonnes qui seront enrichies au cours de l'entretien. Puis il s'adresse au jury.

Partie 2 : 15 à 20 minutes, présentation du sujet.

Lors de ce monologue le candidat extrait des documents une forme de matière intellectuelle qu'il enrichit par lui-même dans un premier temps et qui sert de base à l'échange à suivre.

Les meilleures introductions sont souvent un peu formelles, elles indiquent la méthode de présentation choisie, la manière de nommer les sujets et éventuellement les thématiques qui apparaissent spontanément et sur lesquels le candidat reviendra. Il y a trois séquences de présentation récurrentes : analyse d'un document puis de l'autre, suivie de la mise en relation par thème. Une analyse parallèle par thèmes. L'impasse.

Prenons l'exemple suivant : MVRDV, la maison bleue posée sur un immeuble de Rotterdam. L'aspect ludique du sujet incite rapidement le candidat à développer sa présentation sur le thème du jeu. Il s'essouffle d'autant plus vite que le projet de Michel Desvignes mis en regard n'est pas très rigolo et, bien qu'il ait fait montre d'un point de vue personnel et enthousiaste, sa spontanéité l'a limité à une présentation trop réductrice du sujet. Les sujets sont conçus pour évoquer des thèmes, cependant il n'y a aucune raison de s'y enfermer. L'analyse fine, un peu systématique de chacun des documents permet d'enrichir la réflexion sur le thème principal et de faire émerger d'autres développements qui souvent s'avèrent plus porteurs.

La grille d'analyse des documents en dit beaucoup sur le point de vue du candidat. Un candidat cette année a abordé le Pavillon Anglais de l'exposition de Shanghaï et le musée Guggenheim de New York. Il n'a pas parlé d'oursin ni de bulot. Il a démarré par l'approche constructive des deux projets, proposant ensuite un parallèle pertinent entre la manière de faire entrer la lumière dans le Pavillon et dans le Johnson Building de Wright. Il a ensuite expliqué pourquoi, selon lui, les deux espaces scénographiques proposaient des expériences radicalement différentes et a déroulé avec aisance une « grille de regard » très efficace. Cette dernière dresse le portrait d'un candidat assez concentré pour éviter de comparer les bâtiments avec des fruits de mer mais peut-être pas assez souple pour remarquer l'intentionnalité du choix iconographique présentant le portrait de chacun des deux architectes devant la maquette de leur bâtiments respectifs. Certains candidats semblent chercher une bonne réponse, l'assentiment du jury à la fin de chaque phrase. L'épreuve est un peu déconcertante dans le sens où il n'y a pas vraiment de bonnes ou mauvaises réponses et tout en se focalisant sur l'élément construit ce candidat s'est montré particulièrement brillant.

La « grille de regard » est un outil vivant, très complexe et très personnel. Usage, matière, forme, spatialité, lumière, contextes (artistique, économique historique, environnemental, social, géographique, politique, climatique...), ressenti personnel, domaine de reconnaissance, mode de représentation, intentions de l'auteur, du photographe, du donneur d'ordre. Nous analysons des données iconographiques sans cesse, sur nos écrans, lors de nos déplacements, sur papier. Chacune de ces données sollicite inconsciemment des critères d'analyse différents. Pour préparer la présentation des documents il pourrait être utile de mettre des mots sur ces critères inconscients, d'essayer de retenir les plus récurrents et de s'entraîner à admettre des critères imprévus.

Le jury intervient lorsque le temps imparti pour la présentation est achevé, ou parfois un peu plus tôt pour précision ou une relance laconique. Il pose des questions ouvertes qui visent parfois à compléter l'analyse des documents pour aider le candidat à en découvrir de nouvelles dimensions. Il relance le candidat sur certains thèmes en s'appuyant autant que possible sur les éléments évoqués lors de la présentation et c'est alors que l'éventail de pistes abordées prend toute son importance. Avec une candidate qui peine un peu sur les Piscinas das mares de Siza mais à qui le rapport au cinéma de la casa Malaparté de Libera n'a pas échappé, nous allons par exemple relancer sur « la séquence architecturale » qui nous semble un sujet inépuisable. A cette candidate qui a abordé avec tant de sensibilité les vues cosmiques de James Turrell et du Panthéon de Rome nous allons poser la question du contexte, de l'échelle, des conditions de l'expérience.

Il n'y a pas vraiment de question piège, nous incitons parfois le candidat à prendre du recul et à étayer, développer ses propos en faisant appel à ses propres références. La question de la culture en architecture, en paysage se pose évidemment, l'étendu des connaissances, leur vitalité mais surtout leur usage. Ces connaissances recourent des domaines si vastes, de la précision du vocabulaire aux repères historiques, en passant par des références connexes au sujet qu'elles soient littéraires ou construites, qu'il ne s'agit pas vraiment d'attribuer des points pour chaque citation mais d'essayer de se rendre compte si faire appel à ces références fait partie des habitudes du candidat. Nous nous demandons tout simplement de quoi le candidat va-t-il nourrir ses élèves par quels moyens les accompagnera-t-il dans leur découverte de nos immenses domaines ?

Le jury est composé de deux professionnels exerçant en tant que paysagiste et architecte. Nous avons pour objectif de promouvoir les candidats que l'on estime capables de transmettre une forme de passion pour nos métiers au sens large. Nous n'attendons pas que le candidat soit d'accord avec nous, nous attendons de lui qu'il ait un point de vue et qu'il soit capable d'en faire part. Nous avons conclu le précédent rapport en indiquant que nous serions beaucoup plus exigeants sur le fond cette année et les notes s'en ressentent. Le progrès constaté cette année encore sur la méthode de présentation est encourageant et nous voulons y voir le signe d'une certaine implication des candidats, pour l'an prochain nous attendons d'avantage d'engagement !

sujet n°1

Latz & Partner, Turi, Parco Dora, Turin, Italie, 2004-2012

Transformation de la plus grande friche industrielle de l'intérieure de ville Turin en parc paysager proche du centre

Maîtrise d'ouvrage: Cité de Turin

Surface: 37 hectares

Adjudication après un concours international 2004

Conception : Équipe: Latz + Partner

Pilotage : STS S.p.A., Bologne;

Statique : CMC Studio Ingegneri Associato, Turin

Architecture : Studio Pession Associato, Turin

Artistes : U. Marano, Cetara

Conception lumière : Pfarré Lighting Design, 1.1.a - 1.1.b

1.2

RCR Architectes & Passelac et Roques, Musée Soulages, Rodez, 2014

Programme : espaces d'exposition pour les collections, salle d'exposition temporaire, auditorium, restaurant

Maîtrise d'ouvrage : communauté d'agglomération du Grand Rodez

Lieu : Rodez, Aveyron

Surface : 6100 m2 Shon

Calendrier : concours, 2008, livraison, 2014

RCR Architectes : R. Aranda, C. Pigem, R. Vilalta, G. Trégouet  
en collaboration avec :

Passelac et Roques (architectes associés)

MAW, P. Maffre (architecte scénographe)

Artec 3, M. Ginés (concepteur lumière)

Y. Lodey (architecte suivi de chantier)

Grontmij (BET tous corps d'état)

Thermibel (BET acoustique)

1.2.a - 1.2.b - 1.2.c

## sujet n°2

2.1

Catalogue de l'exposition Paris-Haussmann, 2017

Extrait pages 42-43 : Planche d'étude comparative - typologies de façade d'immeuble parisien

Direction de l'ouvrage : Agence LAN - Benoit Jallon et umberto Napolitano, FBC - Franck Boutté

Editions du Pavillon de l'Arsenal, Paris et Park Books, Zürich, 2017.

ISBN : 978-2-35487-037-9

2.2

Hôtel Fouquet's Barrière, 46 avenue Georges V, 75008 Paris, France, 2008

Détail de façade.

Palace de 107 Chambres dont 55 suites, spa, restaurant, bar, jardins, parking.

Equipe de maîtrise d'œuvre : Edouard François architectes, Pré Carré (paysagistes), Ligth Cibles (BET lumière)

Sources : <http://lecontainer.blogspot.in>

Photographies : DR

2.2.a : vue d'ensemble

2.2.b : détail

## sujet n°3

3.1

Quartier Nytorv et parvis du Palais de justice, Copenhague, Danemark

Centre-ville de Copenhague, Danemark

Equipe de maîtrise d'oeuvre: architectes et paysagistes de la Ville de Copenhague, 1962 - 1996

Extrait de l'ouvrage : Annemarie Lund, Guide to Danish landscape architecture 1000 - 1996, éd Arkitekens Forlag, 1996, p 244-245

3.2

Hellåga rasteplass, Aire de repos sur la route nationale 17, îles Lofoten, Norvège, 2004

Équipe de maîtrise d'œuvre : Landskapsfabrikken, architectes-paysagistes  
Commanditaire : Norwegian Public Roads Administration, Routes touristiques nationales

Extrait de l'ouvrage : Fritz Auweck, Meto J. Vroom, On Site, l'architecture du paysage en Europe, éd. Actes Sud et LAE fondation, 2009 p.44-47

3.2.a : photographie

3.2.b : plan

#### sujet n°4

##### 4.1

Pierre Koenig, CS 22 Stahl House, Woods Drive, West Hollywood, 1959-1960.

Consultation Case Study Houses Program [Programme de Maisons Études de Cas] initiée aux États-Unis par John Entenza, rédacteur en chef de la revue Arts & Architecture, dont l'objectif consiste à concevoir et construire des modèles de maisons individuelles économiques et fonctionnelles, sur la Côte Ouest, autour de Los Angeles, entre 1945 et 1966.

4.1.a : Plan

4.1.b - 4.1.c : Photographies : Julius Shulman

##### 4.2

Werner Sobek, B10 Musterhaus, Weißenhofsiedlung, Stuttgart, 2014-2016.

Habitat domotique contemporain, situé face à la Cité du Weissenhof Siedlung  
Projet initié par Ludwig Mies van der Rohe et le Werkbund en 1927 à Stuttgart durant l'exposition Die Wohnung [Le Logement].

4.2.a : Plan

4.2.b : Chantier

4.2.c - 4.2.d : Extérieur

#### sujet n°5

##### 5.1

Michel Desvignes, Keio University Roof Garden, Japon, 2012.

Aménagement paysager sur le toit d'un immeuble universitaire et urbain.

5.1.a - 5.1.b - 5.1.c

5.1.d : Plans

##### 5.2

MVRDV, Didden village, Rotterdam, 2002-2006

Programme: extension d'un logement individuel urbain et aménagement d'un toit-terrasse.  
Architectes : Winy MAAS, Jacob van RIJS et Nathalie de VRIES  
Maître d'ouvrage : Famille Didden

5.2.a : Axonométrie éclatée

5.2.b - 5.2.c - 5.2.d

#### sujet n°6

##### 6.1

Urbanisation de Dubaï, Émirats Arabes Unis, 2010

6.1.a

Vue satellite du front de Mer de la ville de Dubaï

Source : <http://materialist.com>

Photographies : DR

6.2.b  
Vue sur l'horizon bâti du Dubai Mall, la Fontaine de Dubaï et le Burj Khalifa, le plus grand gratte-ciel du monde.  
Source : <http://inlist.com>  
Photographies : Sophie James

## 6.2 Urbanisation de Barcelone, Espagne

6.2.a  
Vue satellite de Barcelone, Espagne  
Détail du tissu urbain existant du centre-ville  
Source : <https://22speranza.wordpress.com>  
Photographies : DR

6.2.b  
Illustration par des blocs diagrammes de la densification progressive des îlots de 113 m par 113 m composant la trame du plan de Cerdà, de 1860 à nos jours.  
Source : <http://lesmerveillesdebarcelone.weebly.com>  
Illustration : DR

## sujet n°7

### 7.1 Espaces publics du projet City Lounge, Saint Gallen, Suisse, 2005

Équipe de maîtrise d'œuvre : Carlos Martinez, Pipilotti Rist Designers  
Commanditaire : Schweiser verband der Raiffeisenbanken & Ville de Saint Gallen  
Extrait de l'ouvrage : Fritz Auweck, Meto J. Vroom, On Site, l'architecture du paysage en Europe, éd. Actes Sud et LAE fondation, 2009

### 7.2 Carrefour piéton de Shibuya, Tokyo, Japon

Vue depuis le toit d'un gratte-ciel.  
Source : <http://instagram.com>, section Tokyostreetstyle, 2017

## sujet n°8

### 8.1 Parcellaires réalisés selon la grille de Jefferson.

8.1.a  
Vue Axonométrique de la Ville de Topeka au Kansas, 1869.

8.1.b  
Palm Desert, Californie, USA, Vue de satellite,  
Photographie : Digital Globe

### 8.2 Maisons groupées pour le logement de 100 familles, Quinta Monoy, Iquique, Chili, 2003

8.2.a  
Vue à la livraison.  
Photographie : Cristobal Palma

8.2.b  
Vue des maisons appropriées.  
Photographie : Cristobal Palma

## sujet n°9

### 9.1 Adalberto Libera, Villa Malaparte, Capri, Italie, 1938-1942.

Maître d'ouvrage : Curzio Malaparte. Programme : logement individuel, sur un terrain inaccessible de 12 000 m<sup>2</sup>, le Capo Massullo - une falaise abrupte haute de 32 mètres au-dessus de la Méditerranée qui domine le golfe de Salerne, accessible exclusivement à pied depuis Capri.

9.1.a - 9.1.b  
Adalberto Libera's Villa Malaparte, Capri, 1938.  
Dessin : Adalberto Libera.

Dessin et photographies extraits de Domus n°605, avril 1980.  
Source: <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/07/21/adalberto-libera-s-villa-malaparte.html>

9.1.c - 9.1  
Photographies extraites de : Jean-Luc Godard, Le Mépris, 1963.

9.2  
Alvaro Siza Viera, Leça de Palmeira Piscina das Marés, Matosinhos, Portugal, 1961-1966.

Proposition de traduction : Piscine de mer à Leça de Palmeira.  
Aménagement des espaces publics du littoral, avec équipement (piscine, vestiaire, café).

9.2.a  
Plan & coupe longitudinale.

9.2.b - 9.2.c - 9.2.d  
Catalogue de l'exposition Les universalistes. 50 ans d'architecture portugaise, coédition Cité de l'architecture et du patrimoine.  
Fondation Calouste Gulbenkian, 2016.  
Photographies Luis Ferreira Alves + Atelier Alvaro Siza in Nuno Grande (dir).

#### sujet n°10

10.1.a  
Coupole du Panthéon de Rome

Construit au 1er siècle avant JC et reconstruit sous Hadrien au début du 2ème siècle.  
diamètre : 43,3m.

10.1.a  
Photographie : Richard Nowitz

10.1.b  
Maquette de structure, musée des sciences et technologies de Milan.

10.2  
James Turrell, Roden Crater Project, Flagstaff, Arizona, USA, 1979-présent

10.2.a  
Crater's Eye  
Photographie : Florian Holzherr

10.2.b  
Crater Bowl Plaza  
Photographie : Florian Holzherr

#### sujet n°11

11.1  
Frank Lloyd Wright, Musée Guggenheim, New-York, 1959

11.1.a  
Portrait de Frank Loyd Wright (1867-1959) devant une maquette du musée Guggeinheim de New-York.  
Phtographie : Ben Schnall, the life image collection, 1945

11.1.b  
Extrait du film Men in Black, réalisé par Barry Sonnenfeld (1997).

11.2  
Thomas Heatherwick, Pavillon Anglais de l'exposition universelle de Shanghai, 2010

11.2.a  
Portrait de Thomas Heattherwick devant la maquette du Pavillon.  
Extrait du catalogue des ventes aux enchères de Christies du 24 au 26 September 2013.  
Photographie : Christie's

11.2.b  
Démontage du Pavillon.  
Photographie : Xinhua

11.2.c  
Vue de l'intérieur.  
A l'extrémité des 60.000 tiges d'acryliques sont présentées des graines issues des collections du Kunming Institute of Botany.

sujet n°12

12.1  
Kisho Kurosawa, Nagakin Capsule Tower, quartier de Shimbashi, Tokyo, Japon, 1970-1972

Tour d'habitat collectif.

12.1.a  
Dessin en perspective isométrique

12.1.b  
Photographie : intérieur jour

12.1.c  
Photographie : extérieur jour

12.1.d  
Chantier

12.2  
XTU architects & MU architecture, In Vivo, Paris, 2016.

Consultation Réinventer Paris (Rive Gauche XIIIe arr.)

12.2.a  
Schéma et plan RDC.

12.2.b  
Trois immeubles de logements.  
Perspectives livrées pour le concours  
Modélisation 3D.

sujet n°13

13.1  
Serge Renaudie (1925-1981), Les étoiles de Givors, Isère, France, 1974-81

13.1.a  
Vue générale,  
carte postale éditée par Combiér Macon.

13.1.b  
Maquette d'ensemble,  
Photographie : Atelier Serge Renaudie.

13.2  
RCR architectos, Parc Pedra Tosca, Les Preses, Espagne, 2004

13.2.a  
Plans et maquettes.

13.2.b  
Photographie

**IMAGE ET COMMUNICATION**

La session 2017 présente une certaine hétérogénéité dans la qualité des prestations. La préparation des candidats à l'épreuve semble ici plus en jeu que leurs capacités.

Rappels sur la méthodologie

- Une préparation pratique à l'épreuve, même individuelle, est indispensable et doit débiter bien en amont des résultats d'admissibilité.
- Le corpus de sujets des sessions précédentes, tous accessibles sur le site internet dédié, permettent par

exemple aux candidats de se préparer concrètement à l'exercice.

- La compréhension fine du cadre comme des visées particulières de l'épreuve permet alors au candidat d'élaborer sa propre stratégie de préparation, en fonction de ses forces et faiblesses, afin de d'être en mesure de produire dans un temps d'épreuve ramassé une analyse cultivée, questionnante et singulière.

- L'épreuve commence par une prise de parole du candidat, qui n'est pas interrompu dans son exposé : le candidat présente alors la nature de chacun des documents à sa disposition, ainsi que les contextes de diffusion des éléments en question. Puis il met en relation les différents documents et enfin fait l'hypothèse d'une problématique dont il fait un exposé circonstancié et enrichi d'exemples et références complémentaires.

- À tout moment de l'exposé, il peut y avoir des connaissances acquises et alors citées à propos dans un contexte juste et des hypothèses développées et explicitées.

- Le regard porté sur les documents et la capacité d'analyse et d'élargissement sont appréciés. Il n'y a pas d'attentes figées mais une capacité à utiliser son regard et expliciter sa pensée en déployant ses connaissances à bon escient. Il y a trop encore de connaissances plaquées.

- Lors de la découverte des documents, il est utile d'avoir de quoi prendre des notes : si l'entretien est sans préparation, il n'est pas pour autant une course à la parole. La prise en note initiale par le candidat d'une structuration globale de son propos, d'un champs de questionnement ou encore d'une référence à convoquer plus tard dans l'exposé s'avère souvent efficace. Le jury a proposé à plusieurs reprises un stylo aux candidats durant cette session.

### Enjeux généraux, cadre théorique

Le domaine « Image et communication » engage de la part du candidat une culture qui excède le champs du « graphisme imprimé » et doit évidemment couvrir une culture de l'image plus globale, de ses modes de conception et de production, de ses circulations et modes de consommation, image textuelle comprise.

De même, il ne saurait exister dans le discours du candidat une bonne prise en charge du sujet sans une connaissance éprouvée des nouveaux médias et des paradigmes contemporains qu'ils suscitent.

« L'image populaire » est sujette à réflexion tout autant que « l'image savante ». De même, l'image jugée de « mauvaise qualité » doit pour autant pouvoir donner lieu à une analyse, une restitution de ce qui fait sens au regard du contexte dans laquelle elle se situe.

Le champs du design d'image, de message, d'édition, de signalétique, etc. a suscité ces dernières années une littérature abondante et désormais accessible, y compris en langue française. Si cette culture spécifique à l'épreuve ne peut à elle seule faire figure de corpus préparatoire, il est néanmoins indispensable de la connaître et d'y puiser abondamment. Rien ne saurait en outre remplacer la lecture de la presse et l'observation des images médiatiques in-situ.

Cette sensibilisation à la littérature spécifique devrait notamment faire prendre conscience au candidat l'importance qu'il doit accorder à la terminologie qu'il convoque et du fait que les langages (savants, professionnels, techniques ou littéraires) posés sur le champs font sens : les types d'images, les signifiés, les dénominations des métiers, des pratiques, et les vocables liés à ces derniers sont autant d'éléments signifiants, symptômes des préoccupations, attentes ou idéologies d'une époque ou d'un milieu.

Le jury attend du candidat qu'il soit en maîtrise de son oral, qu'il le structure de façon ordonnée et conclusive. Cela doit se faire quand bien même les documents ne seraient pas connus du candidat : il peut dans ce cas construire son discours avec l'humilité de l'hypothèse, mais en aucun cas évacuer le document sous prétexte qu'il ne lui est pas familier. Le jury note cette année encore le peu de méthode dont font preuve une partie des candidats, qui, ne prenant pas le temps d'envisager la nature des documents et leur position respective dans le champs considéré, s'engouffrent dans une série de remarques successives non reliées, qui ne permettent pas de prendre la hauteur nécessaire pour esquisser le questionnement et l'appropriation attendus.

Le jury invite à construire la prestation en prenant appui sur les données factuelles que comportent les documents, qui seront le point de départ de son oral et le socle de la prise de risque qui est ici attendue : considérer en premier lieu la nature, le contexte spécifique des documents, et partant leur position singulière dans le milieu ou ils apparaissent favorisera le déploiement d'une réflexion construite et intelligible.

Le jury rappelle aussi qu'une production du design naît puis se diffuse : son statut évolue. Ce qui est exception à son émergence peut devenir banal voire cliché au fur et à mesure de sa circulation dans les différentes sphères sociales. Il est attendu du candidat qu'il sache faire vivre les documents par sa capacité à mobiliser les éléments saillants du contexte dans lesquels ils existent ou ont existé.

L'analyse des documents fournis doit donner lieu à une identification et une première lecture simple de chacun des documents. Il est apprécié que les documents soient connus mais il est plus apprécié encore qu'ils puissent être reconnus c'est à dire à défaut d'en connaître l'histoire savante, de les réinscrire dans un mouvement, ou pas, une époque et/ou une typologie d'objets visuels, une période historique et sociale.

La mise en question des documents comme leur confrontation doit permettre de faire émerger des pensées fertiles. Parmi les points de départ possibles, rappelons quelques questions élémentaires : à qui s'adresse la production dont il est question, quelles informations délivre-t-elle, selon quel processus communicationnel, selon quelles modalités et codes visuels ? etc. Par ailleurs, la mise en question des documents, le relevé des indices et leur rapprochement doit se faire de façon explicite : les propos allusifs où les frôlements de problématisation produisent davantage de confusion que de clarté. Les tentatives de conceptualisation, voire de théorisation doivent s'affirmer comme telles et être pleinement assumées, quand bien même demandent-elles une prudence et une pondération dans leur énonciation.

Un point remarquable de cette session : plusieurs candidats se sont cantonnés uniquement à l'analyse et la mise en comparaison des documents, comme s'ils définissaient une sphère exclusive en dehors de laquelle il ne fallait pas aller. Le jury attend de l'exposé qu'il puisse mener le candidat à des prises de position ou tout au moins la mise en exergue des tensions remarquables qui animent le champs considéré. Pour opérer ce positionnement singulier, prise de risque, mise en jeu de soi propre à faire la démonstration d'une pensée incarnée, le candidat doit élargir le propos et convoquer des références externes. Une fois rattachés à une culture plus personnelle, les questionnements prennent souvent une ampleur et une profondeur qui distingue la prestation et permettent un échange riche dans la seconde partie de l'entretien.

Le jury n'attend pas du candidat une supposée exhaustivité ou encore l'inventaire complet des remarques que l'on peut dresser sur chacun des documents, mais bien une appropriation qui, même si elle reste une ébauche compte-tenu des conditions particulières de l'épreuve, doit permettre d'affirmer un regard singulier, une finesse d'interprétation et une posture au sein de la discipline.

#### sujet n°1

1.1  
Roman Cieslewicz, L'espace urbain en URSS 1917-1978,  
affiche pour le Centre de création industrielle.  
1978

1.2  
Eboy,  
publicité pour la firme Coca-Cola figurant le site de production de Dublin.  
2009

1.3  
Google Inc, Google-Earth,  
vue tridimensionnelle de la ville de New York. Capture d'écran.  
2015

#### sujet n°2

2.1  
Agence Devarrieux Villaret,  
campagne d'affichage de la SNCF pour le Transilien.  
Photographies de Nan Goldin.  
2002

2.2  
Bernard Villemot,  
affiche pour la SNCF.  
1951

#### sujet n°3

3.1  
Pentagram,  
symbole et campagne visant à rappeler aux piétons de bien regarder avant de traverser les rues, New York.  
non daté

3.2  
Adidas Running,  
campagne de street marketing.  
2016

3.3  
Clet Abraham,  
détournement de panneau routier, Paris, 2015

#### sujet n°4

4.1  
Collin Willems,  
police de caractère Eco Font : Variantes de caractères disponibles et photographie d'un test comparatif imprimé.  
2010

4.2  
Isidoro Ferrer,  
détails de la signalétique pour le Pavillon espagnol de l'exposition Shanghai World Expo,

carton et découpe laser.  
2010

4.3  
Collectif Prémices,  
scénographie et graphisme pour le workshop :  
«En dernières ressources», Atelier de revalorisation des invendus d'Emmaüs Défi,  
vue d'un panneau.  
Centquatre, Paris, 2006.

#### sujet n°5

5.1  
Atelier populaire des Beaux-Arts,  
affiche sérigraphiée.  
1968

5.2  
Herbert Bayer,  
projet de kiosque de vente de cigarettes de la marque P.  
1924

5.3  
Bernard Chabedec,  
affiche « défense de fumer », diffusée par l'Institut national de recherche et de sécurité (INRS).  
1978

#### sujet n°6

6.1  
Agence TBWA Buenos Aires,  
campagne d'affichage pour la société d'assistance argentine Medicus.  
2014

6.2  
Maif Social Club,  
capture de la page d'accueil du site internet Maif Social Club, site d'échanges et d'offres dédié aux  
sociétaires de la société d'assurances.  
2017

6.3  
Mairie de Paris,  
campagne d'affichage « Paris leur dit MERCI » mettant en lumière le travail des agents municipaux.  
Photographies : Livia Saavedra.  
2017

#### sujet n°7

7.1  
Otl Aicher,  
détail de la construction d'un pictogramme et extrait de programme des Jeux Olympiques d'été  
de Munich.  
1972

7.2  
Académie centrale des beaux arts de Chine & Institut des beaux arts Université de Tsinghua,  
pictogrammes pour les Jeux Olympiques d'été de Pékin.  
2008

7.3  
Yannis Kouroudis / K2 Design,  
pictogrammes pour les Jeux Olympiques d'été d'Athènes.  
2004

### **NOUVELLES TECHNOLOGIES ET CRÉATION**

Le niveau général des candidats paraît globalement bon cette année. L'épreuve a permis aux candidats d'exprimer véritablement une pluralité de pratiques et de points de vue, une diversité de discours. Les oraux de cette année, ne se ressemblent pas, car les candidats ont réussi à mettre en valeur leurs choix et méthodes d'analyse et de faire part d'une sensibilité et d'un regard personnel.

Mais ces candidats, qui se sont bien préparés aux épreuves, doivent aussi se donner la possibilité de réagir dans un premier temps de manière spontanée aux documents, pour pouvoir discerner les références explicites et les évocations implicites. Une appréhension sensible des documents est nécessaire dans un premier temps aux saisissement des enjeux proposés par les oeuvres ou les dispositifs techniques documentés pour permettre qu'une analyse plus rationnelle prenne le relais dans le développement de la réflexion. Pour ne pas passer à côté d'un élément essentiel, il faut prendre le temps d'entrer dans cette confrontation sensible de documents, pour pouvoir les faire dialoguer, s'autoriser une attitude de jeu qui permettrait une certaine sérénité pour laisser surgir les questions avant de construire une argumentation plus solide. Cette phase de découverte, par laquelle le candidat s'empare, de façon personnelle, des documents, pour dévoiler le sujet et ses différentes facettes, est primordiale. Il ne faut pas vouloir livrer tout de suite un discours maîtrisé ; dans cet oral, le jury est le témoin d'un processus d'élaboration réflexif individuel, pour lequel chacun peut pratiquer un cheminement singulier. Il est ainsi possible de fonder un échange plus précis et plus approfondi.

Le jury a néanmoins noté une difficulté à cerner les enjeux philosophiques, à établir des constats critiques au delà des généralités alarmistes. Il manque le plus souvent aux candidats un vocabulaire conceptuel précis qui permettrait de se positionner plus personnellement face aux enjeux intrinsèques des documents. Les positions exprimées sont souvent superficielles : les conséquences des modes opératoires des technologies sur le sujet et les processus de subjectivation, ne sont pas suffisamment interrogées alors même que ces technologies questionnent assez souvent ceux-ci. L'instrumentalisation de ces technologies à travers les dispositifs de contrôle pourraient être questionnées plus précisément. La différence entre sensation et émotion mériterait aussi d'être clarifiée. La distinction entre appareil, outil, instrument n'est pas effectuée. Les univers de l'usine, de la machine-outil sont perçus comme des images ; la sphère de la production n'est pas distinguée de la sphère artistique. Il ne faut pas hésiter à se demander si les moyens technologiques présentés servent véritablement les finalités recherchées, voire même si ces moyens existent dans un horizon de finalités.

Le choix des documents dans cette épreuve permet d'ouvrir les candidats sur des enjeux, des questions qui traversent le champ du design mais qui ne s'y limitent pas : comme les sciences, l'ingénierie, par exemple. Les sujets interrogent les rapports des novations technologiques au design, sans les y restreindre. Les nouvelles technologies sont comprises non seulement comme actuelles, mais également perçues comme novatrices dans un contexte historique donné. Elles soulèvent la question de la nouveauté, de rupture des habitudes d'un sujet ou d'une société, et c'est dans cette perspective que les documents ont été choisis, en mélangeant les époques auxquelles ils appartiennent.

## sujet n°1

### 1.1

Isidore Calvete, Machine à permanente sans fil, Icall Limited, 1934  
Machine créée par Isidore Calvete, commercialisée par la société Icall Limited.

Photographie de Louis Calvete, 1934

Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icall\\_1934\\_Wireless\\_Permanent\\_Waving\\_Machine.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icall_1934_Wireless_Permanent_Waving_Machine.jpg)  
Image © Louis Calvete.

### 1.2

Aurélien Bory, 2011, Sans objet, 2011

Spectacle de danse scénographié et mis en scène par Aurélien Bory, 2011.

Photographies du spectacle où deux danseurs de la Compagnie 111 dansent avec le bras articulé d'un robot industriel.

Pilotage et programmation du robot par Tristan Baudoin

Production : Compagnie 111, Aurélien Bory

Spectacle conçu en résidence au TNT, Théâtre National de Toulouse, Midi-Pyrénées

Source : Site internet de la Compagnie 111 : <http://www.cie111.com/spectacles/sans-objet/>

Images © Aglaé Bory, Compagnie 111.

Extrait vidéo du spectacle donné le 8 et 9 février 2011 au Théâtre de Cornouaille à Quimper :  
<https://www.youtube.com/watch?v=uSsfu5soePM>

« L'idée est d'extraire le robot de son milieu en le plaçant sur scène. Ainsi, bascule-t-il dans le champ de l'art, de l'inutilité. Il devient "sans objet". »

Aurélien Bory, à propos de son spectacle de danse Sans objet.

Source : Dossier jeune public Grand T présentant le spectacle Grand T de Nantes, Scène conventionnée de Loire Atlantique du 10 au 14 janvier 2012 :

[http://archives.legrandt.fr/saisons/archives/2011-12/dossier\\_sans\\_objet.pdf](http://archives.legrandt.fr/saisons/archives/2011-12/dossier_sans_objet.pdf)

### 1.3.

Société ABB, couverture du manuel du robot industriel IRB 6640

Image utilisée pour la couverture du dossier présentant les "Caractéristiques du produit" du robot IRB 6640 de la société ABB. Le robot industriel IRB 6640 convient au soudage par points, à la manutention et à la conduite de machines. Le robot peut être équipé d'un logiciel optionnel d'applications (comme

l'encollage et le soudage), de fonctions de communication (communication réseau) et de fonctions avancées (fonctionnement multitâche, contrôle par capteur, etc.).

Source : Site de la société ABB :

<https://library.e.abb.com/public/a6bf3a8b20ee4b71beed61b28f8edc86/3HAC028284-fr.pdf>.

Image © ABB, 2004-2017.

## sujet n°2

### 2.1

Google, Google Cardboard, 2014

permet de bricoler sa propre visionneuse de réalité virtuelle à partir d'un modèle en carton à monter et d'un smartphone.

#### 2.1.a

Photographie d'un modèle de Google cardboard monté.

Source : <http://images.frandroid.com/wp-content/uploads/2014/06/Google-Cardboard.jpg>

#### 2.1.a

Exemple d'instructions pour une visionneuse Google Cardboard

Source : <http://www.stuffi.fr/wp-content/uploads/2014/10/ingredients.png>

### 2.2

Systèmes de réalité virtuelle

#### 2.2.a

Samsung, en collaboration avec Oculus VR, Gear VR, nov. 2015

#### 2.2.b

L'astronaute américain Shane Kimbrough, pris en photo par Thomas Pesquet, à bord de la Station Spatiale Internationale, s'entraîne avec un masque de réalité virtuelle pour les sorties extravéhiculaires (travaux d'entretien et d'installation nécessitant des sorties dans l'espace). La simulation par la réalité virtuelle permet aux internautes de s'entraîner avec les procédures de travail à effectuer.

Source : <https://lesmondesnumeriques.files.wordpress.com/2017/01/image06.png>

### 2.3

Ivan Sutherland et Bob Sproull, Ultimate Display, 1965-68

Aussi appelé « Epée de Damoclès ».

Casque doté de capteurs ultrasoniques, stéréoscopiques et d'écran cathodique recouvrant chaque oeil et servant à visualiser des images de synthèse. Quand l'utilisateur bouge la tête, ce qu'il voit dans les lunettes se modifie en conséquence, grâce à l'intégration d'un détecteur de mouvements au casque.

Source : <http://www.ulyces.co/news/le-premier-casque-de-realite-virtuelle-a-ete-invente-en-1968/>

### 2.4

[ extrait à visionner ]

John Carpenter, Invasion Los Angeles, 1989

extrait du film américain de science-fiction réalisé par John Carpenter (long-métrage couleur, durée : 1h34)

Errant dans Los Angeles à la recherche d'un travail, John Nada, ouvrier au chômage, découvre un étonnant trafic de lunettes. Une fois passées, elles permettent de détecter d'épouvantables extraterrestres décidés à prendre le contrôle de la planète.

## sujet n°3

### 3.1

Emoticônes typographiques,

Illustration provenant du magazine américain Puck, n°212, p.64, 1881.

Les émoticônes traduisent une émotion, un état d'esprit, un ressenti, une ambiance ou une intensité, dans un discours écrit.

Image du Domaine public

Source : Wikimedia,

[https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89motic%C3%B4ne#/media/File:Emoticons\\_Puck\\_1881.png](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89motic%C3%B4ne#/media/File:Emoticons_Puck_1881.png)

### 3.2

Clément Delangue et Julien Chaumond, Hugging Face, application iOS, 2017

Intelligence artificielle capable de discuter et se lier d'amitié avec des adolescents, Hugging Face peut ainsi améliorer son apprentissage des émotions humaines dans une conversation, grâce au deep learning\*.

\* L'apprentissage profond (ou «deep learning») consiste à faire ingérer des quantités considérables de données à une machine pour qu'elle puisse par la suite travailler seule et progresser par elle-même. Les concepteurs d'Hugging Face souhaitent aussi développer un moteur de synthèse et de reconnaissance vocale.

#### 3.2.a

Capture d'écran partielle du site internet de Hugging face.

Source : <http://huggingface.co/>

#### 3.2.b, 3.2.c, 3.2.d

Images promotionnelles des fonctionnalités de l'application Hugging Face sur téléphone, pour iTunes Store :

- "Trade selfies" (échange de selfies) : Hugging face peut générer des images à partir des photos envoyées.

- "Hilarious chat" (conversation amusante).

- "Make friends" (fais-toi des amis).

Sources : <http://www.numerama.com/tech/239905-hugging-face-lia-tamagotchi-qui-pourrait-devenir-la-meilleure-amie-des-ados.html>

### 3.3

Aldebaran Robotics & Softbank, Pepper, 2015,

Pepper est un robot développé et commercialisé par l'entreprise française Aldebaran Robotics et l'entreprise japonaise Softbank. Il est présenté comme «le premier robot personnel au monde capable de lire les émotions»

#### 3.3.a

Il adapte son comportement en fonction de l'humeur de son interlocuteur de sa voix, de l'expression de son visage, de sa gestuelle et de ses mots. Le Pepper possède une interface graphique de programmation simplifiée : il est programmable

#### 3.3.b

Pepper vous propose un contenu adapté et vous répond en s'exprimant via la couleur de ses yeux, sa tablette ou la tonalité de sa voix.

#### 3.3.c

La famille Asahi est ravie d'avoir adopté Pepper, comme compagnon quotidien.

Images © Softbank. Source : <https://www.ald.softbankrobotics.com/fr/robots/pepper>

### sujet n°4

#### 4.1

Tactio Health Group, application Tactio-Santé et objet connecté Fitbit alta HR

Tactio, l'application santé la plus téléchargée au monde (3,6 millions d'utilisateurs) propose des tableaux de suivi personnalisables, dans lesquels l'utilisateur peut intégrer ses résultats d'analyses biologiques. Elle se synchronise avec les principales marques d'objets connectés comme Withings, Fitbit etc.

Captures d'écrans du tableau de bord santé de l'application Tactio Health,

Éditeur : Tactio Software International Inc. version 7.7.5, Compatible avec l'iPhone, l'iPad et l'iPod touch.

Source : iTunes store, <https://itunes.apple.com/fr/app>

Images © 2010 - 2017 Tactio Health Group Inc.

#### 4.1.a

L'écran "Journal" permet de filtrer les entrées de données médicales ordonnées chronologiquement et de générer un rapport PDF pour l'envoyer à un professionnel de santé.

#### 4.1.b

L'écran "Coach" : donne des conseils de santé

#### 4.1.c

L'écran "Risques pour la santé" : calcule le risque d'être victime d'un accident cardiovasculaire ou de développer du diabète.

#### 4.1.d.

Société Fitbit, Fitbit Alta HR,

Bracelet pour la forme doté du suivi de la fréquence cardiaque.

Il permet de visualiser son activité quotidienne, de définir des objectifs, de suivre son sommeil

Source : <https://www.fitbit.com/altahr>

Image © 2017 Fitbit, Inc.

## 4.2

### Télévisions connectées

#### 4.2.a

Capture d'une vidéo présentant l'interface pour Smart-TV LG développée à l'aide de Web OS.

Source : Chaîne LG TV, YouTube, vidéo ajoutée le 7 janv. 2014.

Crédits : LG.

#### 4.2.b

«Un informaticien britannique, Jason Huntley, a décidé en 2013 de brancher un outil d'analyse de trafic sur la télévision LG qu'il vient d'acheter. Il découvre alors que l'appareil transmet au fabricant une gigantesque quantité d'informations - comme les films qu'il regarde ou ses changements de chaîne. Plus ennuyeux encore, le téléviseur enregistre le nom de tous les fichiers présents sur les clés USB qui sont branchées dessus et envoie ces données aux serveurs de LG.»

Extrait d'article : Damien Leloup, Télé connectées : un espion dans le salon ?, lemonde.fr, 11 Février 2015, à 16h58.

[http://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/02/11/teles-connectees-un-espion-dans-le-salon\\_4573664\\_4408996.html](http://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/02/11/teles-connectees-un-espion-dans-le-salon_4573664_4408996.html)

### sujet n°5

#### 5.1

Morton Heilig, Sensorama, 1962

Image du prototype construit en 1962.

Inventé par le réalisateur Morton Heilig en 1956, le Sensorama est un dispositif de cinéma immersif ; il permet de vivre en y plongeant son visage, une expérience d'immersion visuelle et auditive. Après avoir inséré une pièce, le spectateur peut choisir entre une balade à moto dans les rues de Brooklyn, un parcours à bicyclette, du buggy dans les dunes d'un désert, un vol en hélicoptère, l'échange de quelques pas avec une danseuse du ventre. Les tournages de films destinés au Sensorama impliquaient l'utilisation d'une caméra spéciale elle aussi brevetée par Heilig.

Source: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sensorama#/media/File:Sensorama-morton-heilig-virtual-reality-headset.jpg>

Image © Minecraftpsyco, 3 mars 2016 (sous CC BY-SA 4.0)

#### 5.2

Son binaural.

Infographie explicitant la technologie.

Pour interpréter ce qu'il entend et donc écouter en 3 dimensions (de devant, derrière, droite ou gauche mais aussi de dessus ou même d'en dessous), notre cerveau a besoin de 3 indices correspondant aux différences entre l'oreille gauche et l'oreille droite :

- différence de temps d'arrivée d'un son d'une oreille sur l'autre,
- différence d'intensité sonore d'un son d'une oreille sur l'autre,
- différence de forme du pavillon de l'oreille sur la nature des sons.

Source : Illustration de l'article de Lidwine Hô, Son binaural : restituer une écoute naturelle 3D au casque, France-Info, 20 avril 2016, <http://www.meta-media.fr/2016/04/20/son-binaural-restituer-une-ecoute-naturelle-3d-au-casque.html>

#### 5.3

« Mais qu'est-ce que la beauté ? C'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir. »

Stendhal, *De l'amour*, 1822, éd. Le Divan, Paris, 1927

Source : Bibliothèque nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30897492w>

### sujet n°6

#### 6.1

Laboratoires Apothek Hjärtat, Campagne publicitaire pour des shampoings, 2014 diffusée sur les totems digitaux de Clear Channel Spectacolor.

Des panneaux publicitaires équipés de capteurs ultrasoniques sont placés dans le métro de Stockholm. Lorsque le métro passe le mannequin est décoiffé puis remet ses cheveux en place.

L'accroche publicitaire : « Donnez vie à vos cheveux ».

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

#### 6.2

Collaboration NASA-ESA, NGC 3603, 29 décembre 2005

Photographie de NGC 3603 prise avec le Télescope spatial Hubble.

NGC 3603 est une région HII\* géante, dans la constellation de la Carène, à environ 20 000 années-lumière du soleil.

Image Credit: NASA, ESA, and the Hubble Heritage (STScI/AURA)-ESA / Hubble Collaboration  
Source : <https://fr.wikipedia.org/>

\* HII : région d'hydrogène ionisé (ou région H II) : Nébuleuse en émission constituée de nuages principalement composés d'hydrogène, dont la plupart des atomes sont ionisés. S'étend parfois sur plusieurs années-lumière. L'ionisation est produite par la proximité d'une ou plusieurs étoiles très chaudes [...].

#### sujet n°7

##### 7.1

Pepsi-Cola, Campagne publicitaire, 2013  
Abri bus dans New Oxford Street, Londres.  
Source : <https://www.youtube.com/watch?v=Go9rf9GmYpM>

##### 7.2

Collaboration NASA-ESA, Arp 273, 17 décembre 2010  
Photographie de Arp 273 prise avec le Télescope spatial Hubble.  
Arp 273 sont deux galaxies en interaction en forme de spirale situées à environ 300 millions d'années-lumière de la Terre dans la constellation d'Andromède.  
Image Credit: NASA, ESA, and the Hubble Heritage (STScI/AURA)-ESA / Hubble Collaboration  
Source : <https://fr.wikipedia.org/>

#### sujet n°8

##### 8.1

Elisabeth Daynès, Reconstitution de Homo Sahelanthropus Tchadensis dit Toumaï, Smithsonian Natural History Museum, 2003.  
Sahelanthropus tchadensis, communément appelé Toumaï, est un homininé découvert en 2001 en Afrique.  
L'âge du terrain qui a livré le fossile est daté entre 6,8 et 7,2 millions d'années. Toumaï est, pour le moment, le plus vieil ancêtre connu et l'un des trois candidats au titre d'ancêtre de la lignée humaine.  
Source : <http://www.dinosoria.com/toumai.htm>  
Image © dinosoria.com

##### 8.2

Collaboration NASA-ESA, Piliers de la création, 2014-15  
Les Piliers de la création sont des colonnes de poussière interstellaire située dans la nébuleuse de l'Aigle.  
Photographie : Jeff Hester et Paul Scowen (Université d'Arizona).  
Image composée à partir de 32 photographies différentes prises par 4 caméras du système Wide Field and Planetary Camera 2 du télescope Hubble.  
Image Credit: NASA, ESA, and the Hubble Heritage (STScI/AURA)-ESA / Hubble Collaboration  
Source : <https://fr.wikipedia.org/>

#### sujet n°9

##### 9.1

Brett Gaylor, Do not track, 2015  
Série documentaire interactive constituée de 7 épisodes, mis en ligne à partir du 14 avril 2015.  
L'internaute est le personnage principal et est amené dans les différents épisodes à partager ses données

Réalisation : Brett Gaylor.  
Auteurs : Brett Gaylor, Vincent Glad, Zineb Dryef, Richard Gutjahr, Sandra Rodriguez et Virginie Raisson  
Coproducteur : ARTE France, UPIAN, ONF, BR (2015 - 7x7mn)  
Source : <https://donottrack-doc.com>

##### 9.2

Heather Dewey-Hagborg, Stranger Visions, 2012-13  
Boîte contenant «l'objet» sur lequel la trace ADN a été récupérée et des documents informant des circonstances de la collecte. Masques réalisés en impression 3D à partir des informations génétiques.

Heather habite à New York et lors de ses périples dans cette ville, elle ramasse des mégots, des chewing-gums et d'autres déchets susceptibles de contenir de l'ADN. Avec l'ADN récupéré sur ces éléments, elle réalise un masque des visages des propriétaires de ces objets. Pour ce faire, elle utilise seulement trois informations génétiques contenues dans l'ADN de chaque personne : l'origine ethnique de la lignée maternelle, le sexe et la couleur des yeux. Elle s'est servie de ces éléments pour réaliser avec une imprimante 3D des masques naturalistes.

Sources :  
<http://deweyhagborg.com/>  
<http://www.huffingtonpost.fr/pa-gillet/lart-en-genetique-le-dnart/>

## **THÉÂTRE ET SCÉNOGRAPHIE**

Jury : Stéphane RESCHE, Pierre DAUBIGNY.

Cette année, 5 candidats avaient choisi l'option « Théâtre et scénographie » pour l'épreuve d'entretien. Globalement, les candidats ont fait preuve d'une très bonne capacité à structurer un propos, à s'appuyer sur une culture générale convenable et à prendre part à un échange ponctué de renvois précis aux arts appliqués. Le nombre de candidats ayant choisi l'option théâtre et scénographie est en nette augmentation, tout comme la qualité des prestations.

Néanmoins, il est à regretter, cette année encore, la faiblesse ou l'absence de référents esthétiques et culturels dans les analyses. Ceux-ci ne sont pas obligatoires. Toutefois, nous incitons 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 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.

Nous reprenons en grande partie les indications données en 2015 et en 2016.

Nous tenons tout d'abord, à préciser, une nouvelle fois, que réussir cette épreuve tient surtout à la capacité du candidat à analyser les images et le discours visuel contenu dans les scénographies présentées ou les images annexes.

Cette année, quatre des cinq sujets présentaient des images annexes de natures d'ailleurs très différentes :

- une image publicitaire pour voiles d'ombrage sur mesure en regard de photographies d'un spectacle portant sur la mer Méditerranée (sujet N°1) ;
- des photographies de mariage, à confronter à des clichés pris lors d'un spectacle musical sous chapiteau (sujet N°4) ;
- la reproduction d'un mobile de Calder, en complément de photographies d'un spectacle de théâtre dont la scénographie faisait appel à un mobile (sujet N°5) ;
- des photographies de mode en regard de clichés de marionnettes de rue (sujet N°6) ;

Chacune des photographies était pourvue d'une légende précise (à tout le moins, il s'agissait des informations sur la production et la distribution du spectacle présenté dans le sujet). Plus rarement, un court texte critique (note d'intention, présentation), journalistique (article, annonce), historique, technique, commercial ou dramaturgique a pu également être intégré. 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.

Pour chacun des sujets, plusieurs photos du même spectacle pouvaient être associées (ce fut le cas, par exemple, pour le sujet N°2, non encore évoqué, et qui se concentrait sur l'étude exclusive de plusieurs clichés d'une même représentation d'un spectacle théâtral). Il est entendu qu'une image est toujours une élaboration, face à laquelle on doit adopter un regard critique. 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. 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 grandement apprécié l'effort de certains candidats pour faire dialoguer dans leur analyse les divers signes qu'ils avaient sous les yeux, en particulier la scénographie, la lumière, les costumes mais aussi les accessoires, les matériaux, les corps en scène, le son potentiel, et ce qu'ils pouvaient inférer du travail des interprètes ou des conditions de préparation technique et matérielle du spectacle.

Les oppositions éventuelles et les alternatives contenues dans les juxtapositions d'images à l'intérieur d'un sujet peuvent être situées dans une problématique que le candidat cherchera toujours à articuler. Il est préférable d'éviter un simple enchaînement de présentations introductives et paraphrastiques – souvent longues et fastidieuses – de chacun des documents. (Ce fut le cas, encore au moins partiellement pour certains candidats cette année.) Aussi le jury invite-t-il les futurs candidats à prendre quelques minutes – 2 à 4 minutes idéalement – 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, afin d'en dégager des lignes de forces (les oublis et contresens

engendrèrent, cette année encore, des méprises préjudiciables), et, d'autre part, de solliciter des connaissances ou des expériences personnelles : 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... Il est attendu des candidats qu'ils puissent efficacement démontrer leur capacité à organiser les signes.

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, et ne saurait privilégier tel ou tel type d'approche ou de style de spectacle. En revanche il les évalue sur la pertinence et 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.

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.

- 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<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> 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.

## sujet n°1

### 1.1

SARL Belategui, Voiles d'ombrage sur-mesure, 2017

Lieu du projet présenté : Ville de Hendaye (64)

Finitions des voiles d'ombrages, avec des triangles inox sanglés, un nerf de chute sur l'ensemble des goussets de la voile, un palan de fixation à chaque angle et des mousquetons de fixations pour faciliter un démontage rapide de l'ensemble. Matière : «Shadow 320». Couleur : Terracota, natural, sandstone.

Source : <http://www.belategui.fr/nos-realizations/hendaye-64-sur-mesure-5/>

### 1.2

Cie Les Temps blancs, Une brève histoire de la Méditerranée, 2016

Représentation du 21 au 24 Février 2017 au théâtre La Loge, Paris.

Une co-production Les Temps Blancs, Soirées d'été en Lubéron.

Avec : Clément Carabédian

Texte : Léa Carton de Grammont

Mise en scène : Victor Thimonier

Création son : Juliette Sedes

Création vidéo : Ruben Cohen

Création lumière : Luc Michel

Chargée de production : Laurine Frederic

Ce projet est soutenu par Le Commissariat Général à l'Égalité des territoires et la Préfecture de Seine Saint Denis.

Ce texte a reçu les Encouragements, dans le cadre de l'Aide à la création du Centre national du Théâtre.

Ce texte est lauréat du Prix Jean Jacques Lerrant des Journées des Auteurs de théâtre de Lyon.

1.2.a - 1.2.b - 1.2.c

Crédits photographiques : Victor Thimonier

« La mer, devant laquelle on apprend à se taire, ses casinos et ses terrasses désaffectés, l'autre, sur un bateau, La mer d'Ulysse, prétexte à l'errance d'un héros, son histoire, sa terre et son bruit, La mer en profondeur, ses murènes, ses peuples et ses engloutissements. Ses plages désertées en hiver, La mer comme pont, d'une rive à l'autre, Une brève histoire de la Méditerranée est une proposition théâtrale pour un acteur, autour, sur et à l'intérieur d'un dériveur. »

[http://www.lalopezparis.fr/programmation/1200\\_une-breve-histoire-de-la-mediterranee.php](http://www.lalopezparis.fr/programmation/1200_une-breve-histoire-de-la-mediterranee.php)

## sujet n°2

Jean-François Sivadier, Dom Juan, 2016

représentation du 22 mars au 2 avril 2016

Production déléguée : Théâtre National de Bretagne / Rennes

Une coproduction Italienne avec Orchestre ; Odéon - Théâtre de l'Europe ; MC2 : Grenoble ; CNCDC  
Châteauvallon ; Le Grand T - Théâtre de Loire-Atlantique ; Le Printemps des Comédiens

Avec :

Nicolas Bouchaud (Dom Juan Tenorio),

Vincent Guédon (Sganarelle),

Stephen Butel (Pierrot),

Dom Alonse, Monsieur Dimanche),

Marc Arnaud (Gusman, Dom Carlos, Dom Louis),

Marie Vialle (Elvire, Mathurine),

Lucie Valon (Charlotte, Le Pauvre, La Violette)

Scénographie : Daniel Jeanneteau, Christian Tirole, Jean-François Sivadier

Lumières : Philippe Berthomé assisté de Jean-Jacques Beaudouin

Costumes : Virginie Gervaise assistée de Morganne Legg

Maquillages, Perruques : Cécile Kretschmar

Son : Eve-Anne Joalland

Assistants à la mise en scène : Véronique Timsit, Maxime Contrepois

(dans le cadre du dispositif de compagnonnage de la DRAC île-de France)

Assistant de tournée : Rachid Zanouda

Construction du décor : Atelier du Grand T à Nantes,

Confection des costumes : Catherine Coustère, Sylvestre Ramos, Anne-Sophie Polack et Julien Humeau

Clotaire / Atelier du TNB - Rennes (Sarah Bruchet, Myriam Rault)

Régie Générale : Dominique Brillault

Régie Lumières : Jean-Jacques Beaudouin

Régie son : Eve-Anne Joalland

Régie Plateau : Christian Tirole, Nicolas Marchand

Accessoires : Julien Le Moal

Habillage : Valérie de Champchesnel

Machinistes : François Aubry, Eric Becdelièvre, Stéphane Potiron, Électriciens Jean Chrétien, Stéphane

Geslot, Gwendal Mollo, Manon Pesquet, Raymond Renouvin

Technicien Son : Baptiste Tarlet Habilleuse Isabelle Beaudouin

Restauration : Nathalie Viard

Stagiaires : Seyed Mahdi Alaghebandi Hosseini Toussi, Sixtine Lebaindre, Lara Maleval, Iliona Morvan,  
Elsa Pierry Grammare

2.1.a - 2.1.b - 2.1.c - 2.1.d - 2.1.e

Crédits photographiques : Brigitte Enguérand

### sujet n°3

3.1

Page d'accueil du site internet de Maisons Phenix, 2017

source : <http://votre-maison.maisons-phenix.com/>

3.2

Céline Champinot, Vivipares (posthume) brève histoire de l'humanité, 2016

Représentation du 5 au 19 octobre 2016, Théâtre de la Bastille, Paris

Texte et mise en scène : Céline Champinot / Groupe LA gALERIE

Avec : Adrienne Winling, Sabine Moindrot, Elise Marie, Maëva Husband, Louise Belmas

Lumière : Claire Gondrexon

Scénographie : Émilie Roy

Collaboration artistique : Nicolas Lebecque

Arrangements, musique : Céline Champinot, Antoine Girard, PEM Braye-Weppe, Mozart

Chorégraphie : Céline Cartillier

Chant : Marion Gomar

Postiches : Gwendoline Quiniou

Production-diffusion : Mara Teboul (L'œil écoute)

3.2.a : montage technique du spectacle au théâtre de la Bastille (photographie Émilie Roy, 2016)

3.2.b : les comédiennes et la metteuse en scène (photographie Émilie Roy, 2016)

3.2.c : photo du spectacle (photographie : Claire Gondrexon, 2015)

Extrait de la note d'intention de Céline Champinot :

«Vivipares (posthume) est un vaste chantier. Les trois premières parties du projet, dites vivipares, se sont créées avec les moyens du bord. Elles sont une ode à un théâtre de bricolage qui ne peut s'établir au centre de la scène mais invite les spectateurs chez lui, de préférence dans un coin. Dès son écriture, cette création s'est élaborée dans une dynamique de recherche au jour le jour, déliée des contraintes de temps et d'argent puisque nous n'avions sollicité aucun partenaire financier. Nous avons avancé pas à pas en multipliant les étapes de présentation au public (lectures, mises en espace, mises en jeu, etc.) d'un travail toujours en évolution.

En septembre 2014 nous présentions à la Maison des Métallos notre première mise en scène de Vivipares, spectacle en trois parties, repris ensuite au Théâtre Paris-Villette puis en mai 2015 au Théâtre Dijon Bourgogne pour le festival Théâtre en Mai. La création de deux parties supplémentaires, dites posthumes, fait bouger les lignes : la forme prenant de l'ampleur, elle exige une théâtralité plus soutenue afin de mener au bout nos problématiques scéniques.

La poursuite de l'écriture questionne ses origines et tout est, par conséquent, de nouveau remis en chantier.»

Extrait de la note d'intention scénographique d'Émilie Roy :

«Pour le diptyque Vivipares-Posthume, LA gALERIE colonise un coin du théâtre, une salle d'expo, un angle au fond de la scène. Elle se l'approprie comme une bande d'ados des années 90 ferait son nid dans le garage familial. Le public est invité à s'agglutiner autour de l'installation pour observer les Vivipares faisant feu de tout bois scénographique: objets quotidiens, posters douteux, canapé pneumatique et matériaux manufacturés nourrissent la surenchère des propositions de jeux. Un petit bazar bon marché, trié sur le volet d'une esthétique exigeante, transporte les Vivipares du salon de leurs parents à un Fjord Suédois en passant par un barbecue à la Nouvelle Orléans, puis à bord d'un TGV Lyria qui les conduit dans un chalet Suisse...

Posthume: une plage de vermiculite a inondé le garage à travers le poster paradisiaque. Les matelas de piscine sont réquisitionnés pour construire la grande croix pneumatique et illuminée pour l'enterrement. Marthe domestique son potager avec des jouets de plage en plastique. Quand les arrosoirs déborderont, on se munira à l'envi de bouées, masques, tubas et autres accessoires de circonstance pour faire face au déluge. Canapé et croix gonflables seront les seules arches possibles, le salut sera pneumatique ou ne sera pas.»

#### sujet n°4

##### 4.1

Quatuor Voce, Concert pour la sortie de l'album « Lettres Intimes », 2017

Représentation du mardi 28 février 2017

Violons : Cécile Roubin, Sarah Dayan,  
Alto : Guillaume Becker,  
Violoncelle : Lydia Shelley,  
Accordéon, Bandonéon : Pierre Cussac

4.1.a : Photographie : Franck (open-time.net)

4.1.b : Photographie : Bruno Serrou

4.1.c : Crédits Photographiques : Quatuor Voce

« Le Quatuor Voce vous invite à découvrir autrement la musique classique en proposant une soirée originale au croisement d'autres horizons ! L'occasion aussi pour Cecile Roubin, Sarah Dayan, Guillaume Becker et Lydia Shelley de présenter leur nouvel album, " Lettres Intimes ", en faisant le pari d'une mise en scène audacieuse.

Depuis douze ans, les Voce cultivent leur idée du quatuor à cordes, polymorphe et aventureux. Leur curiosité les amène à explorer différents genres musicaux et à expérimenter des formes de spectacle multiples: ils jouent les grandes pièces du répertoire classique, prêtent leur voix à des chefs-d'oeuvre du cinéma muet, de Murnau à Buster Keaton et partagent leur univers avec des personnalités aussi diverses que le musicologue Bernard Fournier, le chanteur -M- et les chanteuses Kyrie Kristmanson et Aynur, le trompettiste Ibrahim Maalouf et le chorégraphe Thomas Lebrun.

Le Quatuor Voce parcourt les routes du monde entier, d'Helsinki au Caire et de Tokyo à Bogota. C'est à Paris, au Cabaret Sauvage, qu'ils ont décidé d'inaugurer leur propre série de concerts, convaincus que la musique classique, vectrice d'émotions et de rencontres, s'adresse à tous les publics.

Extrait du communiqué de Presse

##### 4.2

David One, photographies de mariage, 2011

4.2.a - 4.2.b :

source : <http://www.blog.davidone.fr/photographe-de-mariage/mariage-christine-pierre-langres/>

#### 4.3

« Le rouge est en Occident la première couleur que l'homme a maîtrisée, aussi bien en peinture qu'en teinture. C'est probablement pourquoi elle est longtemps restée la couleur "par excellence", la plus riche du point de vue matériel, social, artistique, onirique et symbolique.

Admiré des Grecs et des Romains, le rouge est dans l'Antiquité symbole de puissance, de richesse et de majesté. Au Moyen Âge, il prend une forte dimension religieuse, évoquant aussi bien le sang du Christ que les flammes de l'enfer. Mais il est aussi, dans le monde profane, la couleur de l'amour, de la gloire et de la beauté, comme celle de l'orgueil, de la violence et de la luxure. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les morales protestantes partent en guerre contre le rouge dans lequel elles voient une couleur indécente et immorale, liée aux vanités du monde et à la "théâtralité papiste". Dès lors, partout en Europe, dans la culture matérielle comme dans la vie quotidienne, le rouge est en recul. Ce déclin traverse toute l'époque moderne et contemporaine et va en s'accroissant au fil du temps. Toutefois, à partir de la Révolution française, le rouge prend une dimension idéologique et politique. C'est la couleur des forces progressistes ou subversives, puis des partis de gauche, rôle qu'il a conservé jusqu'à aujourd'hui. »

Michel Pastoureau, *Rouge, Histoire d'une couleur*, éd. Seuil, Paris, 2016

#### sujet n°5

##### 5.1

Tiago Rodrigues, Antoine et Cléopâtre, 2016

Texte et mise en scène : Tiago Rodrigues, avec des citations d'Antoine et Cléopâtre de William Shakespeare

Coréalisation Théâtre de la Bastille et Festival d'Automne à Paris. Résidence artistique Teatro do Campo Alegre (Portugal), Teatro Nacional de São João (Portugal) et Alkantara (Portugal).

Avec : Sofia Dias et Vítor Roriz

Scénographie : Ângela Rocha

Costumes : Ângela Rocha, Magda Bizarro

création lumière : Nuno Meira

musique : extraits de la bande originale du film Cléopâtre (1963), composée par Alex North

collaboration artistique : Maria João Serrão, Thomas Walgrave

construction du mobile : Decor Galamba

traduction en français : Thomas Resendes

Production : Teatro Nacional D.Maria II, après une production de la création originale de la compagnie Mundo Perfeito.

Production exécutive : (dans la création originale) Magda Bizarro, Rita Mendes.

Coproduction : Centro Cultural de Belém (Portugal), Centro Cultural Vila Flor (Portugal) et Temps d'Images (Portugal).

Résidence artistique : Teatro do Campo Alegre (Portugal), Teatro Nacional de São João (Portugal) et Alkantara (Portugal).

5.1.a - 5.1.b - 5.1.c : Photogrammes du spectacle à Avignon et à Paris (2016)

Extrait du dossier de presse :

« Fascinés par cette idée de duo, nous avons réduit la distribution pharaonique de Shakespeare à deux interprètes : Sofia Dias et Vítor Roriz, qui sont bien plus Sofia et Vítor que la représentation d'une Cléopâtre et d'un Antoine, ou plutôt d'un Antoine et d'une Cléopâtre. Dans ce spectacle Sofia parle obsessionnellement d'un Antoine et Vítor parle avec la même minutie de Cléopâtre. Sofia décrit tous les faits et gestes d'un Antoine vivant dans une mise en scène imaginaire. Et vice versa. " Toujours, vice versa ", comme nous le disons dans le synopsis du spectacle. D'ailleurs, vice versa aurait pu être le titre de ce spectacle. Ainsi, nous avons cherché à inventer un duo qui parle d'un autre duo, racontant et évoquant sans cesse d'invisibles Antoine et Cléopâtre, au point de plonger par instant à l'intérieur de ces noms, leur donnant une forme visible. Nous alimentons la confusion d'identité entre Antoine et Cléopâtre, mais aussi entre interprètes et personnages. La confusion est toujours double. »

##### 5.2

Alexander Calder, Enseigne de Lunettes, 1976

Acier laqué

##### 5.3

Joseph L. Mankiewicz, Antoine et Cléopâtre, 1963

film américain, couleur, durée : 4h03

Twentieth Century Fox

Richard Burton et Elizabeth Taylor (image du film).

#### sujet n°6

## 6.1

« Voilà depuis 1998 que ce laboratoire aux merveilles textiles a été ouvert dans une impasse du 11<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Pinceaux, brosses, cadres et tamis, bocaux remplis de paillettes et de poudres magiques, rouleaux de mylar métallique, feuilles d'or et pigments mats et brillants... Tous les outils et les procédés sont à portée de main pour travailler les tissus, les embellir, les orner, dans une volonté d'expérimentation au plus près de la matière et de ses nuances. Anne Gelbard ne craint pas de mélanger les techniques : travaillant les tissus par la teinture, l'impression, la broderie, la dorure ou encore l'enduction. Sa pratique fait penser à celle d'un alchimiste, capable de changer une simple soie en un subtil voile nervuré de paillettes dorées. Chaque saison, l'activité de l'atelier bat son plein pour répondre à l'exigence des maisons de couture et développer des étoffes uniques aux effets sublimes et précieux, oscillant entre savoir-faire traditionnels et recherches innovantes.

Personnalité généreuse et volubile, Anne Gelbard exprime une passion communicative et un engagement sans faille pour une excellence à la française. Cette ancienne diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs a su réinventer une pratique d'ennoblissement des tissus qui va bien au-delà d'un travail de leur surface. Sous ses mains, le textile devient une matière vivante, qui joue avec la lumière et raconte une histoire.

Rencontre, échange et mouvement sont les maîtres mots de cette infatigable créatrice. Anne Gelbard a su imposer son style dans le paysage de la haute couture et du luxe et elle s'aventure également du côté de la décoration, respiration heureuse et nécessaire dans un tourbillon créatif ininterrompu depuis 16 ans. »

Magali An Berthon, Anne Gelbard, *surface et profondeur du tissu*, 1 août 2014

## 6.2

Ariane Mnouchkine, Marionnette

### 6.2.a

Marionnette de la République, 2015

Marionnette animée par la troupe du Théâtre du Soleil

Dimanche 11 janvier 2015. Au coeur du cortège immense, la troupe du Théâtre du Soleil était présente au grand complet. Rendez-vous avait été donné à 14h00 à Saint-Ambroise. Portée sur un plateau, manipulée à l'aide de longues tiges, une marionnette monumentale dominait de sa haute silhouette la foule. C'était la République. Marianne aux cheveux blonds et bouclés, front troué d'une belle, sang coulant sur le front. Marianne blessée, mais Marianne debout, bougeant en amples mouvements guidés en gestes souples par Ariane Mnouchkine. Cette superbe marionnette à tiges figurait la Justice dans un spectacle précédent. Ainsi le théâtre du Soleil, qui a fêté ses cinquante ans cette année, "Nos cinquante premières années", comme le dit le sous-titre du livre de Béatrice Picon-Vallin (Actes Sud éditions), est-il toujours sur le front, avec ses armes, qui sont artistiques.

Par Armelle Héliot, Le Figaro, 12 janvier 2015

### 6.2.b

Association Touch-arts, Section Performance

Gigantesque marionnette contre la réforme des retraites, 2010

### 6.2.c

Vœux d'épopée, 2014

## 6.3

Vanessa Schindler, Collection Semestre 2, Master Design Mode et accessoires, 2016

Photographie : Myriam Ziehl

### Entretien sans préparation avec le jury

Les notes vont de 3 à 18 sur 20. 20 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	13	13	11	4	42	10,23

Moyenne des admis : 10,63

La moyenne globale est plus faible cette année et le jury s'étonne des difficultés des candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Sur les 22 admis les deux tiers obtiennent une note au dessus de 10. 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 parfois 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

### BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

#### *Épreuve écrite d'esthétique*

#### THÈME LA TECHNIQUE

PLATON : Protagoras République, X Sophiste, Hippias majeur, in Œuvres complètes, 2 tomes, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.

ARISTOTE : Éthique à Nicomaque, VI, 4, éd. Vrin. Métaphysique, Θ, tome 2, éd. Vrin. Physique, II, éd. Vrin.

DESCARTES : Discours de la méthode, V, VI, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.

DIDEROT : Essais sur la peinture, in Œuvres esthétiques, éd. Classiques Garnier, 1965.

ROUSSEAU : Discours sur les sciences et les arts Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, In Œuvres complètes, tome III, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.

HUME : Essais esthétiques, « De la norme du goût », « Du raffinement dans les arts », « De la naissance et du progrès des arts et des sciences », éd. Garnier Flammarion, 2000. KANT : Critique de la faculté de juger, éd. Vrin.

MARX : Le capital, livre I, quatrième section, chapitres 13, 14, 15, in Œuvres, tome I, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.

NIETZSCHE : Humain, trop humain, tome 1, chapitre 4, in Œuvres complètes, éd. NRF Gallimard.

BERGSON : L'évolution créatrice, chapitre II, éd. PUF.

HEIDEGGER : Être et temps, § 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, éd. Gallimard, 1986. Essais et conférences, « la question de la technique », coll. TEL, éd. Gallimard, 1980. Chemins qui ne mènent nulle part, « L'origine de l'œuvre d'art », coll. TEL, éd. Gallimard, 1986.

BENJAMIN : L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, coll. Folio plus, éd. Gallimard.

MERLEAU-PONTY : L'œil et l'esprit, coll. Folio essais, éd. Gallimard, 1985.

MAUSS : Techniques, technologie et civilisation, coll. Quadrige, éd. PUF, 2012.

PANOFSKY : La perspective comme forme symbolique, éd. de Minuit, 1974. Architecture gothique et pensée scolastique, éd. de Minuit, 1967. LEVI-STRAUSS : La pensée sauvage, 1, « La science du concret », éd. Agora pocket, 2009. Race et histoire, coll. Folio essais, éd. Gallimard, 1987.

ARENDT : La condition de l'homme moderne, chapitre 4, éd. Agora pocket, 1992.

FOUCAULT : Surveiller et punir, coll. TEL, éd. Gallimard, 1993.

DELEUZE : L'image-mouvement, et L'image-temps, éd. de Minuit, 1983, 1985.

BARTHES : La chambre claire, éd. Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 2003.

FOCILLON : Vie des formes, coll. Quadrige, éd. PUF, 2013.

HABERMAS : La technique et la science comme « idéologie », coll. TEL, éd. Gallimard, 1990.

JONAS : Le principe responsabilité, coll. Champs, éd. Flammarion, 2013.

MUMFORD : Technique et civilisation, éd. du Seuil, 1950. Art et technique, coédition La lenteur/éd. de la Roue, 2015.

LEROI-GOURHAN : L'homme et la matière, et Milieu et technique, coll. Sciences d'aujourd'hui, éd. Albin Michel, 1943, 1945.

SIMONDON : Du mode d'existence des objets technique, éd. Aubier, 2012. L'invention dans les techniques, éd. du Seuil, 2005.

ELLUL : La technique ou l'enjeu du siècle, éd. Economica, 2008. Le système technicien, Le cherche midi éditeur, 2012.

SERIS : La technique, coll. Quadrige, éd. PUF, 2013.

FRANCASTEL : Art et technique aux XIXe et XXe siècles, coll. TEL, éd. Gallimard, 1988.

VERNANT: Mythe et pensée chez les Grecs, chapitre 4 « le travail et la pensée technique », éd. La découverte/poche, 2005.

GILLE Bertrand : (direction) Histoire des techniques, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.

STIEGLER Bernard : La technique et le temps, 3 tomes, éd. Galilée, 1994, 1996, 2001.

DANTO : La transfiguration du banal, éd. Seuil, 1989.

DAGOGNET : Pour l'art d'aujourd'hui, éd. Dis voir, 1992.

BEAUNE : Les spectres mécaniques, et L'automate et ses mobiles, éd. Champ Vallon, 1988, 1980.

VIRILIO : L'art du moteur, éd. Galilée, 1993.

Esthétique de la disparition, coll. Biblio essais, éd. Le livre de poche.

HUYGHE (direction) : L'art au temps des appareils, éd. L'Harmattan, 2006. A quoi tient le design, De l'incidence éditeur, 2014.

DEBRAY: Vie et mort de l'image, coll. Folio essais, éd. Gallimard, 1995.

DUGUET : Déjouer l'image : créations électroniques et numériques, éd. Jacqueline Chambon, 2002.

ROSA : Accélération, une critique sociale du temps, éd. La découverte/poche, 2010. Aliénation et accélération, éd. La découverte/poche, 2014.

THELY : Le tournant numérique de l'esthétique, éd. Publie net, 2012.

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

### **PROGRAMME 2016**

#### **THÈME DÉCOR ET ORNEMENT**

Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement : D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.

Jacques Dewitte, *La Manifestation de soi*, la Découverte, 2010 .

Owen Jones, Jean-Paul Midant, *Grammaire de l'ornement*, Parangon, 2011.

Adolf Loos, *Ornement et crime*, Paris, Payot et Rivages, 2003.

Karl Philipp Moritz, *Sur l'Ornement*, Paris, éditions rue d'Ulm / Musée du Quai Branly, 2008.

Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993.

Didier Laroque, Baldine Saint Girons, *Paysage et ornement*, Rieux-en-Val, Verdier, 2005.

Stéphane Laurent, *Figures de l'ornement*, Paris, Massin, 2005.

Raymond Loewy, *La Laideur se vend mal*, Paris, Gallimard, 1990.

William Morris, *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, 2011.

Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, éd. de Minuit, 1992.

Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1996.

### **PROGRAMME à partir de 2017 en remplacement de DÉCOR et ORNEMENT**

#### **LA RUINE**

#### **Bibliographie**

##### **I. Sources antérieures au XIXe siècle :**

BURKE Edmund, A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, Oxford/New York, Oxford university press, 2015, cop. 2015 (première édition 1757).

DIDEROT Denis, Salons tome 3 : Ruines et paysages, Paris, Hermann, 1995 (première édition 1767). SAINT-NON (RICHARD DE) Jean-Claude, Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile, [illustré

par Hubert Robert et Jean-Honoré Fragonard], Paris, de l'Imprimerie de Clousier, 1781-1786.

WINCKELMANN Johann Joachim, Monuments inédits de l'Antiquité, statues, peintures, antiques, pierres gravées, bas-reliefs de marbre et de terre cuite, expliqués par Winckelmann, gravés par David, ... et par Melle Sibire, ..., Trad. de l'italien en français par A. F. Desodoards..., Paris, David & Leblanc, 1808-1809 (premières éditions : Monuments inédits de l'Antiquité expliqués et illustrés, 1762 ; Monumenti Antichi Inediti Spiegati ed Illustrati..., Roma, 1767).

WINCKELMANN Johann Joachim, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, Traduction de Dominique Tassel, introduction et notes de Daniela Gallo, Paris, Librairie Générale Française, La Pochothèque, DL 2005, cop. 2005 (première édition 1764).

## II. Sources XIXe-XXIe siècles : Ouvrages et études critiques :

BARIDON Michel, Le gothique des Lumières. La redécouverte du gothique/ Arthur O. Lovejoy ; trad. Marie- Odile Bernez, Saint-Pierre-de-Salerne, G. Monfort, 1991, cop. 1991.

BERCÉ Françoise (Éd.), La Naissance des monuments historiques. Correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vittet, 1840-1848, Paris, Éd. du C.T.H.S., 1998.

BERCÉ Françoise (Éd.), La Correspondance Mérimée-Viollet-le-Duc, Paris, Éd. du C.T.H.S., 2001.

CHASTEL André & BABELON Jean-Pierre, La notion de patrimoine, Paris, L. Levi, impr. 2004, cop. 1994.

CHOAY Françoise, L'Allégorie du patrimoine, Paris, Seuil, D.L. 1996, cop. 1999.

CLAIR Jean (Dir.), Mélancolie : Génie et folie en Occident. Catalogue de l'exposition au Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005.

DANCHIN Emmanuelle & TREVISAN Carine, Le temps des ruines (1914-1921), Rennes, Éd. P.U. Rennes, 2015.

DIDI-HUBERMAN Georges, La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, Paris, éd. de Minuit, 2008.

DUBIN Nina L., Futures & ruins : eighteenth-century Paris and the art of Hubert Robert, Los Angeles (Calif), Getty Research Institute, cop. 2010.

FAROULT Guillaume, LERIBAUT Christophe & SCHERF Guilhem (Dir.), L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIIIe siècle, Paris, Musée du Louvre, Gallimard, 2010.

Faut-il restaurer les ruines, Entretiens du patrimoine (1990, Caen), Caisse nationale des monuments historiques et des sites (France), Association pour la mise en valeur du patrimoine (France), Paris, Direction du Patrimoine, 1991.

FORERO-MENDOZA Sabine, Le Temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance, Seyssel, Champ vallon, impr.2002, cop. 2002.

GAILLARD Cyprien, Geographical Analogies, Zurich, JRP/Ringier, 2010.

GRENIER Catherine, Sophie Ristelhueber – La guerre intérieure, Dijon, Les presses du réel, 2010. HABIB André, L'attrait de la ruine, Paris, Éd. Yellow now, 2011.

HELL Julia & SCHÖNLE Andreas (dir.), Ruins of modernity, Durham (N.C.), London, Duke University Press, 2010, cop. 2010.

JOUANNAIS Jean-Yves, L'usage des ruines, Paris, Verticales, impr. 2012, cop. 2012.

KADERKA Karolina (dir.) Les Ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours, Roma, Campisano, 2013.

LACROIX Sophie, Ce que nous disent les ruines : La fonction critique des ruines, Paris, L'Harmattan, 2007.

LACROIX Sophie, Ruine, Paris, Ed. de la Villette, impr. 2008.

LEBENSZTEJN Jean-Claude, L'Art de la tache : introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens, Montélimar, Ed. du Limon, 1990.

LENIAUD Jean-Michel, Viollet-Le-Duc ou Les Délires du système, Paris, Mengès, 1994.

LIAROUTZOS Chantal (dir.), Que faire avec les ruines ? : Poétique et politique des vestiges, Colloque, Paris,

6-8 décembre 2012, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

MAKARIUS Michel, Ruines. Représentations dans l'Art de la Renaissance à nos jours, Paris, Flammarion, 2004, DL 2011, cop. 2011.

MORTIER Roland, La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo, Genève, Droz, 1974, cop. 1974.

NASR Joseph, Le rien en architecture, l'architecture du rien, Paris, L'Harmattan, 2011.

NEVOLA Francesco, Giovanni Battista Piranesi : i Grotteschi, Gli anni giovanili, 1720-1780 : « troppo pittore per essere incisore », Roma, Ugo Bozzi Ed., 2010.

ONFRAY Michel, Métaphysique des ruines : la peinture de Monsu Desiderio, Bordeaux, Mollat, 1995.

ORLANDO Francesco, Les objets désuets dans l'imagination littéraire : ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés, Paris, Classiques Garnier, 2013.

PINTO John A., Speaking ruins : Piranesi, architects and antiquity in eighteenth-century Rome, Ed. Ann Arbor (Mich), University of Michigan press, 2012.

PRETI Monica & SETTIS Salvatore, Villes en ruine : images, mémoires, métamorphoses, Paris, Éd. Louvre- Hazan (catalogue des éditions du muse du Louvre), 2015.

RABREAU Daniel, Apollon dans la ville : le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle, Paris, Ed. du patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, impr. 2008, cop. 2008.

RIEGL Aloïs, Le Culte moderne des monuments, Paris, Hermann, 2005 (première édition 1903). RUSKIN John, Les pierres de Venise, Paris, Hermann, 2005 (première édition 1853).

SCHEFER Olivier & EGANA Miguel (dir.), Esthétique des ruines poétique de la destruction (actes du colloque de l'Université Paris I - du 14 mai 2014 au 15 mai 2014), Rennes, Éd. P.U. Rennes, 2015.

SCHNAPP Alain, La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie, Paris, Librairie Générale Française, Éditions Carré, 1998, cop. 1993.

SCHNAPP Alain, Ruines : essai de perspective comparée, Dijon : les Presses du Réel ; Lyon : Presses Universitaires de Lyon, DL 2015, cop. 2015.

SIMMEL Georg, La Parure et autres essais (trad. [de l'allemand] et présentation de Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Vinas), Paris, éd. De la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

SIMMEL Georg. La Philosophie de l'aventure. Paris, L'Arche, 2002 (première édition 1911). STOURDZÉ Yves, Les Ruines du futur, Paris, Éd. Sens Et Tonka, Collection : Dits et Dits, 1998.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 10 vol., Paris, Bance et Morel, 1854 – 1868.

WAGNER Peter, OGÉE Frédéric & MANKIN Robert (dir.), The ruin and the sketch in the eighteenth century, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, cop. 2008.

YOURCENAR Marguerite, Le cerveau noir de Piranèse, Tesserete/Lugano, Pagine d'Arte, 2016 (première édition : Paris, Gallimard, 1962).

#### **Article :**

MERLE DU BOURG Alexis, "Robert des ruines" dans Dossier de l'Art n° 237 – Hubert Robert peintre poète des Lumières, pp. 34-41, Paris, 2016.

Thèses consultables en bibliothèque :

ADER-LACROIX Monique-Sophie, Le thème des ruines dans la sensibilité et la réflexion philosophique de 1750 à 1830. Thèse, Paris-Sorbonne, 2007, [Microforme], Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2007.

KAZUMORI Hiroko, Ruines et ruine dans l'œuvre de Victor Hugo. Thèse sous la direction de Guy Rosa (Université Paris VII), [Microforme], Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2014.

VACHER Pascal, La ville en ruines : poétique d'un espace mnésique. Thèse sous la direction de Daniel- Henri Pageaux (Université de la Sorbonne Nouvelle), Paris, 1996, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1996.

## **THÈME : MISES EN RÉCIT, MYTHES ET UTOPIES DANS LE CHAMP DES ARTS APPLIQUÉS ET DU DESIGN**

### Bibliographie

- Roland Barthes, *Mythologies* (1957), Seuil, 2010.
- Andrea Branzi, *Nouvelles de la métropole froide, design et seconde modernité*, Centre Georges Pompidou, 1992.
- Françoise Choay, *L'Urbanisme utopies et réalités* (1965), Seuil, 1979.
- Buckminster Fuller, *Utopia or oblivion : The prospects for Humanity* (1969), Lars Müller Publishers, 2008.
- Bruce Begout, *Zéropolis*, Allia, Paris, 2002.
- Christine Colin (dir.), *Fonction et fiction*, Paris, Industries françaises de l'ameublement, Liège, Mardaga, 1996. *Design et utopies*, Industries françaises de l'ameublement, Les Villages, 2000. Collectif, *Modernité et modestie*, Les Villages, 1994.
- Bernard Darras (dir.), *Objets et communication*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- Anthony Dunne et Fiona Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*, Cambridge, The MIT Press, 2013.
- Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1993.
- Jean-Paul Fourmentraux (dir.), *L'ère post-média : humanités digitales et cultures numériques*, Hermann (coll. «Cultures numériques»), Paris, 2012,.
- Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Climats, Paris, 2001
- Yona Friedman, *Utopies réalisables*, éd. de l'éclat (coll. « Premiers secours »), Paris, 2000.
- Gilles Lapouge, *Utopie et civilisations*, Albin Michel, Paris, 1990.
- William Morris, *Nouvelles de nulle part ou Une ère de repos* (1890, titre original : «News from Nowhere or An Epoch of Rest»), L'Altiplano (coll. «Flash-Back Essai»), 2009.
- William Morris, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, Paris, ivage poche, Petite Bibliothèque, 2013.
- Donald A. Norman, *Design émotionnel : pourquoi aimons-nous (ou détestons-nous) les objets qui nous entourent ?*, De Boeck (coll.«Design & innovation»), Bruxelles, 2011.
- Victor Papanek, *Design for the real world: human ecology and social change*, Thames and Hudson, Londres, 2005. *The Green imperative: natural design for he real world*, Thames and Hudson, Londres, 2005
- John Thackara, *In the bubble : de la complexité au design durable*, Cité du design, Saint-Étienne, 2008.
- Bruno Remaury, *Marque et récits : la marque face à l'imaginaire culturel contemporain*, éd. IFM/Regard, 2004.
- Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon, *Dictionnaire des Utopies*, Larousse (coll. «In extenso»), 2008.
- Constance Rubini (sous la dir. de), *Dessiner le design*, Les Arts décoratifs.
- Angelina Sachs (dir.), *Nature design*, Lars Müller, Wettinger, 2007.
- Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Éditions de la Villette (coll. «Penser l'espace»), Paris, 2010.
- Christian Salmon, *La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, éd.La Découverte, Paris, 2007.
- Ettore Sottsass, Milco Carboni et Barbara Radice, *Métaphores*, Seuil, Paris, 2002