



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2010

AGRÉGATION ARTS

Option B : ARTS APPLIQUES

Concours externe

**Rapport de jury présenté par madame Françoise CŒUR
Inspectrice générale de l'éducation nationale
Présidente de jury**

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

SOMMAIRE

	Page
Nature des épreuves du concours & programmes des concours 2010	3
Composition du jury 2010	4
Résultats de la session 2010 du concours	6
Présentation générale	7
A. ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ 2010	11
Épreuve écrite d'esthétique :	12
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques :	
Définition de l'épreuve & rapport du jury	16
Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée :	
Définition de l'épreuve & rapport du jury	18
B. ÉPREUVES D'ADMISSION 2010	23
Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués :	
Définition de l'épreuve & rapport du jury	24
Leçon :	
Définition de l'épreuve & rapport du jury	30
Entretien sans préparation avec le jury :	
Définition de l'épreuve & rapport du jury	41
Annexes :	
Bibliographie, session 2010	49
Définition de l'Épreuve de leçon, session 2011	55

ÉPREUVES DE L'AGRÉGATION EXTERNE
(Annexe de l'arrêté du 10 Juillet 2000 paru au JO du 29 juillet 2000)

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

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

**** Programmes de ces 2 épreuves pour la session 2010**

(BO spécial n° 6 du 25 juin 2009, pages 7,8, 9 10 & 11. Éléments de Bibliographie en annexe)

- **Épreuve écrite d'esthétique** : La nature
- **Épreuve écrite d'Histoire de l'Art et des Techniques** :

Programme 1. : Identité & Design depuis 1945 : la marque, la griffe

Programme 2. : L'Autre & L'Ailleurs. L'exotisme en Europe du XVII^e siècle au XIX^e siècle

A titre d'information, session 2011

Programmes pour la session 2011 : (BO spécial n° 7 du 8 juillet 2010)

Le programme d'esthétique & d'histoire de l'art et des techniques pour la session 2010 est reconduit pour la session 2011.

Modification de l'épreuve de Leçon : l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation (NOR: MENH0931284A) est paru au JO du 6 janvier 2010. Cf. page 55 de ce rapport.

COMPOSITION DU JURY
(arrêté du 21 janvier 2010)

Mme Françoise CŒUR Présidente	Inspectrice générale de l'éducation nationale.
M. Eric VANDECASTEELE Vice Président	Professeur des Universités, Université de Saint Etienne, Académie de Lyon
M. Eric TORTOCHOT Vice Président	Inspecteur d'Académie – inspecteur pédagogique régional, Académie d'Aix Marseille
M. Olivier DUVAL Secrétaire général du jury	Inspecteur d'Académie – inspecteur pédagogique régional, Académie de Versailles
M. Olivier ASSOULY	Responsable Recherche & édition, Institut français de la Mode, Académie de Paris
M. Pierre-Yves BALUT	Professeur des Universités, Université Paris Sorbonne, Institut d'art et d'archéologie, Académie de Paris
M. Thierry BARON	Professeur agrégé, Académie de Lille
M. Ruedi BAUR	Designer, Académie de Paris
Mme Aurore BERGMANN	Designer, Académie de Paris
Mme Odile BLANC	Historienne d'art, INP, Académie de Paris
M. Eric BOISSEAU	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Florence BOTTOLIER - EID	Conseillère artistique, Délégation à la Communication, Ministère de l'Éducation nationale
M. Erwan BOUROULLEC	Designer, Académie de Paris
Mme Valérie de CALIGNON	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Philippe CARDINALI	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Ethel CHASSARY	Designer, Académie de Paris
Mme Arlette DESPOND BARRE	Historienne du Design, Académie de Paris
M. Eric DUBOIS	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Brigitte FLAMAND	Inspectrice d'Académie - inspectrice pédagogique régionale, Académie de Caen
Mme Laurence GARNESSON	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Anne- Valérie GASC	Professeur agrégé, Académie d'Aix- Marseille
Mme Annie GIRAUD	Inspectrice d'Académie - inspectrice pédagogique régionale, Académie de Bordeaux
M. Karim GHADDAB	Plasticien, Académie de Paris

Mme Jacqueline GUÉHENNEUX	Inspectrice d'Académie - inspectrice pédagogique régionale, Académie de Paris
M. Frédéric GUERRIN	Maître de conférences, Université Toulouse- Le Mirail, Académie de Toulouse
Mme Sophie HANAGARTH	Designer, Enseignante Arts Décoratifs, Académie de Strasbourg
M. Etienne HERVY	Designer, Directeur du graphisme, Les Silos, Académie de Reims
M. Jean L'HUILLIER	Professeur agrégé, Académie de Nancy Metz
Mme Patricia LIMIDI-HEULOT	Maître de conférence, UFR Art & Culture, Université Rennes 2, Académie de Rennes
M. Thierry MACHURON	Professeur agrégé, Académie de Dijon
M. Laurent MAFFRE	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Marielle MATTHIEU	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Clémence MERGY	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Xavier-Gilles NÉRET	Professeur agrégé, Académie de Créteil
M. Gaéтан NOCQ	Professeur agrégé, Académie de Créteil
Mme Joséphine PELLAS	Conservatrice au Musée des Arts Décoratifs, Académie de Paris
Mme Françoise PETROVITCH	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Pierre PONANT	Designer graphiste, Académie de Paris
Mme Sophie RECHNER	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Emmanuel RIVIÈRE	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Véronique SAMAKH	Metteur en scène, Académie de Paris
M. Olivier SIDET	Designer, Académie de Paris
Mme Nathalie TIMORES	Architecte, Ministère de l'Éducation Nationale, Académie de Paris
M. Pascal TRUTTIN	Professeur agrégé, Académie de Dijon
Mme Christiane VOLLAIRE	Professeur agrégé, Académie de Créteil
Mme Madeleine VAN DOREN	Commissaire d'exposition, Académie de Paris

RÉSULTATS DE LA SESSION 2010 DU CONCOURS

Nombre de postes offerts au concours externe de l'agrégation **10**

Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation **187**

- **Admissibilité :**

Nombre de candidats au concours de l'agrégation externe non éliminés * **78**

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe **22**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés est de **6,78**.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de **11,54**.

Le premier admissible obtient une moyenne générale de **15,2** sur 20.

Le dernier admissible obtient une moyenne générale de **9** sur 20.

- **Admission :**

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe non éliminés * **21**

Nombre de candidats admis au concours de l'agrégation externe **10**

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de **6,93** à **14,27** (médiane : 9,17).

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés * est de **10,33**.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de **12,22**.

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur 20 de **10,53**.

* candidats non éliminés : présents et n'ayant pas remis de copie blanche

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

L'ensemble des informations, remarques et recommandations relatives à la session 2010 est présenté dans ce rapport : données statistiques, sujets et rapports des épreuves d'admissibilité et d'admission.

Le concours externe a pour finalité de recruter au plus haut niveau des enseignants qui interviendront dans des voies de formations technologiques allant du baccalauréat Sciences & technologies du design et des arts appliqués (STD2A) au Diplôme supérieurs d'arts appliqués (DSAA).

Ces formations conduisent à une insertion professionnelle dans les différents domaines du design. Elles s'adressent à de futurs concepteurs qui interviendront sur des terrains hybrides et complexes, où interfèrent esthétique et technique dans un tissu social, culturel, économique et politique... Les questions que pose à la société la conception, industrielle ou artisanale, sont relayées par les questions que pose la société au design.

Ces interrogations se retrouvent dans les sujets, conditionnent les attentes du jury et doivent être au centre des préoccupations des candidats. Le concours, comme les pratiques des designers, évolue.

- **LES CANDIDATS**

LES INSCRITS ET LES PRÉSENTS :

Depuis 1998, pour un nombre de postes compris entre 10 et 16, le nombre des inscrits variait entre 137 et 211 ; il atteint cette année 187 (173 l'an passé) pour 10 postes et reste donc dans la fourchette jusqu'ici constatée. Par contre, le rapport du nombre des présents aux épreuves d'admissibilité au nombre des inscrits de cette session est de 42%, donc nettement inférieur à celui de l'an passé (56%) et s'inscrit encore en dessous de la fourchette relevée pour la période indiquée (entre 45% et 65%). On ne note cette année pas de défection pour le passage des épreuves d'admission.

L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :

On note le fort taux d'inscription des candidats originaires des académies d'Île-de-France, puis comme les années précédentes, de Lyon, Aix-Marseille et Rennes. Le nombre d'admissibles dans ces académies représente entre 17 et 47% des présents. Les admis sont pour la plupart franciliens.

LE TAUX DE FÉMINISATION :

Comme chaque année, les candidates représentent environ 2/3 des présents aux épreuves d'admissibilité, mais 73% des admissibles et 70% des lauréats !

LES ÂGES :

Les candidats présents sont nés entre 1956 et 1987 (médiane : 1976, du même ordre que celle de l'an passé), les admissibles entre 1958 et 1986 (médiane : 1984, 1977 l'an passé). Les admis sont nés entre 1976 et 1987 (1971, 1985 l'an passé). Donc admissibles et surtout lauréats sont globalement encore plus jeunes que lors de la session précédente.

LES DIPLÔMES :

La majorité des candidats présents sont certifiés, PLP ou titulaires d'une maîtrise ou d'un titre de niveau bac + 5. Les admissibles comme les admis sont majoritairement élèves de l'ENS.

L'ACTIVITÉ :

Les agents (titulaires ou non) de l'Éducation nationale forment la majorité des inscrits, des présents, des admissibles et des admis.

- **Les résultats, la répartition des notes.**

LES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ :

Epreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 2 à 18 (médiane : 7,5). 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	6	38	20	10	6	80 *	7,98

* 1 absent à cette épreuve.

Moyenne des candidats admissibles : 11,45.

Pour un effectif inférieur, un peu moins de notes très faibles, plus de notes faibles, un peu moins de notes moyennes ou bonnes, plus de notes excellentes conduisent à une moyenne pratiquement du même ordre que celle constatée pour la session précédente.

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

Les notes sur 20 vont de 0,5 à 15 (médiane : 7). 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	12	31	26	9	0	78 *	6,99

* 3 copies blanches à cette épreuve.

Moyenne des candidats admissibles : 9,55.

Malgré l'absence de notes excellentes, une raréfaction certaine des notes très basses conjuguée à une augmentation relative des notes acceptables, moyennes ou bonnes entraîne une augmentation significative de la moyenne des candidats.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes sur 20 vont de 0,5 à 18 (médiane : 5,5). 20 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	26	23	18	7	4	78 *	6,29

* 3 absents à cette épreuve.

Moyenne des candidats admissibles : 12,23.

La moyenne est du même ordre que celle constatée l'an passé Mais si les très mauvaises notes maintiennent et confortent leur solide position, l'effectif des notes faibles, moyennes et bonnes augmente en valeur relative et on observe avec plaisir l'arrivée d'un nouveau contingent, celui des très bonnes notes.

Notes globales pour l'admissibilité en général :

Elles vont de 1,1 à 15,2 sur 20 (médiane : 6). 17 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	19	31	20	8	0	78	6,78

Nombre de candidats admissibles : 22. (25 l'an passé pour un effectif nettement supérieur).

Moyenne sur 20 des candidats admissibles : 11,54. (10,93 l'an passé).

Une moyenne pratiquement supérieure de 0,5 point à celle de l'an passé, découle d'un glissement sensible des effectifs des notes faibles vers la zone des notes moyennes ou assez bonnes ou bonnes.

Les candidats qui ont une moyenne générale très faible (resp. faible) réalisent une performance du même type dans chacune des épreuves à deux (resp. trois) exceptions. Il est rare mais non exceptionnel de constater qu'une moyenne générale assez bonne cache par le jeu des coefficients une ou deux notes affligeantes dans certaines matières. Plusieurs candidats affirment une maîtrise certaine dans au moins deux (rarement trois) épreuves ; des performances équilibrées sont également toujours assez rares: ainsi, 10 candidats (9 l'an passé) obtiennent une note égale ou supérieure à 10 sur 20 à chacune des 3 épreuves.

LES ÉPREUVES D'ADMISSION :

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

Les notes vont de 5 à 15 sur 20 (médiane : 9,5). 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	5	10	6	0	21 *	10,07

* 1 copie incomplète à cette épreuve.

Moyenne des admis : 11,65.

Les résultats de cette épreuve montrent par rapport à ceux de 2009 une moyenne supérieure de un point mais avec encore un renforcement du contingent de notes moyennes et bonnes.

Leçon

Les notes vont de 1 à 19 sur 20 (médiane : 9). 10 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	7	2	7	3	3	22	8,36

Moyenne des admis : 13,40.

Les résultats de cette épreuve avec une moyenne de près de 1,5 points supérieure à celle constatée à la session précédente se rapprochent de la normale acceptable. Fait encourageant : la réapparition de très bonnes notes. Mais on regrette de trouver encore dans cette épreuve trop de notes très basses chez de futurs enseignants.

Entretien sans préparation avec le jury

Les notes vont de 3 à 19 sur 20 (médiane : 12). 14 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
Effectifs T	1	1	9	7	4	22	12,18

Moyenne des admis : 12,2.

Relevons une moyenne supérieure de près de 2 points à celle de l'an passé. Les faibles effectifs impliqués dans chacun des domaines et la spécificité de ceux-ci ne permettent pas de porter une appréciation globale. On trouvera donc le détail pour chaque spécialité dans les rapports des commissions.

Notes globales pour les épreuves d'admission

Les notes vont de 5,7 à 14,5 sur 20 (médiane : 9,4). 9 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	8	7	6	0	21	9,75

Moyenne des admis : 12,23.

La tendance relevée depuis 4 ans de baisse constante de la moyenne générale à chaque session s'est heureusement inversée avec cette année une hausse de plus de 1 point. Cette année encore, 3 candidats obtiennent une note supérieure à 10 sur 20 pour chacune des épreuves d'admission.

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

Les notes vont de 6,93 à 14,27 sur 20 (médiane : 10,47). 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	3	13	5	0	21	9,75

Nombre de candidats admis : 10. (10 l'an passé pour un effectif un peu supérieur)

Moyenne sur 20 des candidats admis : 12,2. (11,4 l'an passé)

Les résultats globaux sont donc encore sensiblement meilleurs que ceux observés lors de la session précédente avec un maintien ou une augmentation des notes moyennes et bonnes

- **Les prestations**

Cette session peu faire l'objet de louanges, semble-t-il, si on regarde les chiffres. Une moyenne générale d'un demi point supérieure à celle de l'an dernier et de près d'un point pour les candidats admis.

Alertons malgré tout sur quelques constantes.

Les rapports successifs font l'objet d'une lecture de plus en plus attentive, ce dont le jury félicite les candidats. Ils ont tissé, année après année, un partenariat virtuel, de plus en plus solide, de plus en plus étayé, de plus en plus fertile. Pour autant, cette lecture ne doit pas les conduire à une soumission maladroite, à les transformer en thuriféraires zélés, uniquement soucieux d'appliquer des consignes pour atteindre un objectif supposé. A l'inverse, certains en font une approche plus distraite qui les fait plonger, paradoxalement, dans le contresens obstiné. Singulier n'est pas irrationnel, audace n'est pas excentricité, prise de position n'est pas irresponsabilité, authenticité, sincérité ne sont pas naïveté, voire angélisme. Une distance critique s'impose dans cet exercice de préparation, ici comme ailleurs.

Les grands sujets de société sont évidemment au centre des interrogations du design. On ne passe pas impunément à côté des questions qui préoccupent notre quotidien et engagent notre avenir quand on prétend participer à leur construction. On rencontre encore pourtant des candidats qui semblent naviguer dans un univers virtuel, sans en posséder d'ailleurs ni les clés, ni la technique. Certains se contentent paresseusement de références rebattues, livrées avec complaisance mais mille fois épuisées. D'autres au contraire visent l'originalité et servent à l'envi des exemples inédits mais étrangers au sujet, au relent préfabriqué. Nul ne songe à nier que le développement durable et l'éco-conception sont au centre des problématiques qui agitent le design actuellement et de nombreux candidats en font un levier prioritaire. Mais d'autres, ont astucieusement compris qu'il valait mieux ne pas faire l'impasse sur ces sujets et placent, à tout propos et hors de propos, une écologie qui n'a d'autre fondement scientifique que la lecture de magazines grand public.

La question de l'analyse est récurrente, reprenons là. La lecture du rapport de l'épreuve de leçon nous rappelle que « *.../si l'analyse se présente bien comme la décomposition d'un objet spéculatif en ses éléments composants, il ne fait guère de doute que la décomposition analytique ne donne jamais accès qu'à ce que le candidat connaît déjà.* ». En effet. Chacune des six épreuves demande qu'une analyse soit conduite, qui n'est ni une description, ni une opinion, encore moins un jugement. De cette analyse sera déduite une problématique, celle-ci ouvrant au traitement du problème posé. Chacune des six épreuves donne des indices sur la capacité des candidats à devenir professeurs agrégés. Chacune teste leur culture, leur clarté, leur vivacité et leur ouverture d'esprit, leur sens de l'échange et de la communication. C'est cependant l'épreuve de leçon qui en décide. Le rapporteur de l'épreuve termine par ces mots : « À l'occasion de ce rapport 2010, nous ne pouvons que renouveler le souhait des jurys des années précédentes de voir des candidats se présenter à cette agrégation d'arts appliqués avec l'ambition de démontrer toute la portée pédagogique d'une discipline que fonde l'ordre même du projet ».

La session 2011 verra la modification de l'épreuve de leçon. Sans que soient changées les exigences précédentes, elle s'adjoint une question relative à la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable ».

Françoise CŒUR,
Inspectrice générale de l'éducation nationale
Présidente du jury

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 10 juillet 2000 paru au JO du 29 juillet 2000 ; BO n° 30 du 31 août 2000)

Analyse et commentaire d'un document textuel. Cette épreuve prend appui sur un document textuel assorti d'un sujet. Ce texte est emprunté à une bibliographie proposée tous les trois ans et comprenant, notamment, des ouvrages d'esthétique, des textes critiques, des écrits d'artistes, d'architectes, d'ingénieurs, de techniciens.
(Durée : quatre heures ; coefficient 1)

Rapport élaboré par les membres de la Commission :

Philippe CARDINALLI, Patricia LIMIDO- HEULOT, Xavier-Gilles NERET, Christiane VOLLAIRE

Sujet :

La plus haute ambition de l'art est-elle de nous révéler la nature ?

Comme celle de 2009, la session 2010 de l'épreuve d'esthétique présente, en termes de résultats, une légère hausse par rapport aux années précédentes. La moyenne de l'épreuve est de 7,98 (8,08 en 2009, 7,32 en 2008, 7,54 en 2007, 7,28 en 2006, 7,29 en 2005). Il y a bien sûr une proportion non négligeable de copies médiocres ou faibles, et certaines dont le contenu s'avère indigent par manque de préparation, ou déficiences de méthodologie, voire d'expression française. Mais les copies sont dans l'ensemble d'un niveau d'expression correct, et plusieurs manifestent un travail de développement des idées. Il y en a peu d'excessivement brèves, même si trop peu encore attestent d'une intensive préparation, et manifestent un effort pour analyser le sujet et poser un problème, exigences essentielles de l'épreuve écrite d'esthétique.

Un esprit commun anime les différents jurys de cette agrégation, dont les disciplines convoquées – esthétique, histoire des arts et investigation – ne sont pas fermées sur elles-mêmes et partagent d'identiques exigences discursives. Des défauts comparables y sont en effet dénoncés, notamment celui de juxtaposer les exemples sans analyse attentive, précise et critique, sans approfondissement de ce qui y fait difficulté ni mise en rapport de ces exemples avec les données du sujet.

Quant aux exemples utilisés, ils peuvent bien sûr être puisés dans le champ des arts plastiques, mais il est souhaitable que les arts appliqués soient aussi un objet de la réflexion esthétique, pour des candidats qui aspirent à devenir des professeurs agrégés d'arts appliqués. Or beaucoup de copies les ignorent purement et simplement, malgré les recommandations du jury dans les rapports des années précédentes. Réfléchir sur la pratique des arts, non seulement plastiques mais appliqués, dans leur dimension classique ou contemporaine, demeure une nécessité.

On peut ainsi distinguer trois défauts majeurs :

1. De réelles difficultés à cibler le sujet donné

Ce sujet supposait d'une part une analyse du concept de révélation, dans ses origines religieuses (celles que véhiculent les grands monothéismes) et dans ses dimensions techniques (celles que produit le médium photographique) autant que sémiologiques (celles qu'analyse par exemple La Chambre claire de Roland Barthes). Plusieurs bonnes copies l'ont en particulier distingué de celui d'imitation, ou de sublimation. Mais de nombreux

devoirs ne l'ont pas problématisé. Or, on pouvait s'attendre à ce que la thématique classique de la mimésis soit au cœur des devoirs, confrontée aux enjeux concurrents de la création, de l'idéalisation ou de l'autonomie de la démarche artistique. Quelques copies ont néanmoins su reprendre et exploiter l'opposition de la nature naturée et de la nature naturante, faisant ainsi évoluer la notion de nature au lieu de continuer à la tenir pour un donné environnemental indiscutable. Mais bien peu se sont tournées vers la catégorie plus large de la représentation pour envisager la nature comme résultat d'une construction collective et partant artistique.

Cela supposait d'autre part un questionnement sur la hiérarchisation des fonctions de l'art et de ses finalités. Le sujet ne demande pas seulement si l'art révèle la nature, mais si c'est là "sa plus haute ambition", c'est-à-dire sa finalité ultime, ou la plus noble de ses fonctions. Et cette hiérarchisation n'a généralement pas été faite dans les copies. En revanche, les copies qui l'ont élaborée ont su tirer parti d'une culture philosophique, nécessaire à cette question. Pourtant, cet angle d'attaque du sujet – quelle est véritablement l'ambition de l'art – aurait permis de faire varier le mode d'action de l'art et de clarifier sa part d'imitation et de création plutôt que d'envisager la découverte de l'autonomie du champ artistique comme une affirmation moderne mettant fin à la discussion.

Cela supposait enfin la mise en évidence d'un paradoxe : que la nature, ou ce qui devrait être le plus évident dans un réel immédiatement sensible, ait besoin de nous être révélée, doive faire l'objet d'un dévoilement qui serait l'apanage de l'art.

L'introduction est à cet égard importante, son but étant, à partir de l'analyse de la question de départ, de poser un problème, qui puisse servir de fil conducteur au développement. Rappelons en effet, une fois encore, qu'une question n'est pas un problème et que l'annonce formelle d'un plan n'est pas une problématisation. Trop d'introductions ont multiplié les questions (parfois plus de vingt !) partant dans tous les sens. Sans fil conducteur problématique, beaucoup de candidats tombent, au mieux, dans une approche analytique des termes qui n'est pas encore la construction d'un plan. Le risque est alors de fragmenter le sujet en une succession de remarques. Or le développement n'est possible qu'après qu'un problème, et un seul, ait été clairement posé.

La question était inspirée d'une phrase de Bergson, dans *Le Rire*, au sujet de l'artiste, capable de voir la vie intérieure des choses transparaître à travers leurs formes et leurs couleurs : « il réalisera ainsi la plus haute ambition de l'art, qui est ici de nous révéler la nature ». Il n'était bien sûr pas nécessaire d'utiliser Bergson pour traiter le sujet, mais certaines copies l'ont fait, et parfois de manière convaincante. L'idée de révélation implique étymologiquement (lat. *revelare*, « découvrir ») celle de voile (*velum*). Révéler, c'est faire connaître ce qui était inconnu ou secret parce que voilé. Entre la nature environnante et nous, se glisserait ainsi un voile, celui de l'utilité au service de l'action. Ou de ce que Heidegger désigne comme son instrumentalisation.

Mais l'art peut révéler, plutôt que la nature environnante, la nature humaine. Qui pourra être prise dans le sens politique qui lui est attribué depuis Aristote ("L'homme est par nature un animal politique", affirme-t-il dans *Les Politiques*) ou dans le sens spirituel dont l'affecte en particulier l'idéalisme hégélien.

Une telle perspective doit cependant être infléchie autrement pour ce qui concerne les arts appliqués. Ainsi a pu être comprise la célèbre analyse du deuxième livre de la *Physique* d'Aristote qui interroge la cause de l'existence des choses à partir de leur matière, de leur forme identifiante, de l'agent qui les a produites et de la finalité à laquelle elles sont destinées. L'activité déployée selon l'art apparaît alors comme un analogon des processus de production naturelle. Faire une œuvre consisterait dans cette perspective à révéler par le geste du producteur. Dans cette orientation pouvaient être à la fois liés et distingués les termes d'imitation et de révélation.

2. De réelles difficultés à interroger la notion de nature

Dans la plupart des copies, la nature est admise sans interrogation ni discussion dans son sens le plus naïf, et parfois même assimilée à « la verdure ». La première démarche philosophique consiste pourtant à ne rien accepter pour évident, mais au contraire à s'enquérir de la diversité des sens et des évolutions dans les conceptions du monde, ici de la nature. Certaines copies ont su faire un usage argumenté des travaux de Koyré (*Du monde clos à l'univers infini*) et d'autres, dans une démarche comparable, se sont appuyées sur les thèses de Bergson et les différentes modalités d'appréhension de la nature selon l'intelligence et l'intuition, le regard de la science et la vision dévoilante de l'artiste qui révèle précisément la nature, sur un mode et selon une dimension jusque-là inaperçus.

Dans l'ensemble, la notion de nature donne lieu à des développements très élémentaires sur l'environnement, l'écologie, et la manière dont les artistes sont supposés illustrer un discours déploratif sur la nature perdue et le fantasme d'un paradis végétal. D'autres copies interrogent de façon trop imprécise l'alternative

nature-culture qui n'était pas ici directement au centre du problème ; de la même façon, la conception cartésienne de l'étendue et la science newtonienne de la nature qui la prolonge ont été quelquefois reprises, mais pour donner lieu à des développements qui à nouveau oublient le sujet lui-même.

Pareillement, le travail du paysagiste Gilles Clément, plusieurs fois convoqué à juste titre, est cependant souvent réduit à quelques standards. C'est toujours faute d'avoir clairement établi la problématique et l'objectif du sujet (quelle ambition pour l'art ?) que la notion de nature n'a pu faire l'objet d'une exploration corrélée aux différentes démarches artistiques.

Certains néanmoins ont su questionner la notion de nature en regardant du côté de la vie, de l'expression de la vie, du temps et du mouvement, que ce soit en exploitant le célèbre texte de Balzac (La recherche de l'absolu), la série des Meules de Monet ou les chevaux de Géricault. De manière plus contemporaine enfin, en présentant des œuvres de Richard Long, de Wolfgang Laib (Pollen de noisetier) ou de Guiseppe Penone (L'arbre des voyelles) quelques copies ont su envisager une dialectique nouvelle entre art et nature, faite d'immersion et de synergie, laissant entière la part d'autonomie créatrice sans pour autant renoncer à une investigation de la part possible de naturalité originelle.

Certaines copies ont également su interroger dans cette perspective la question même de l'habitat, à partir par exemple des travaux philosophiques de Gilles Tiberghien sur la cabane et le paysage, ou à partir des réflexions architecturales sur la modernité, chez Franck Lloyd Wright, chez Le Corbusier ou dans l'usage des matériaux naturels chez Alvar Aalto.

Peu de copies interrogent la nature dans son sens biologique ; peu abordent le concept de nature humaine, ou de naturalité, qui étaient pourtant aussi au cœur de ce sujet, et constituent une des grandes thématiques de l'art contemporain et des réflexions qui l'accompagnent. En revanche, les analyses d'inspiration baudelairienne sur l'art pour art, l'idée d'un art contre-nature ou d'une anti-nature, de même que la reprise de la thèse de Barthes (L'empire des signes) sur le maquillage des acteurs du théâtre Bunraku ont su donner à un certain nombre de copies une dynamique permettant de sortir de la simple énumération des grands courants artistiques.

Le jury a noté à cet égard la difficulté à construire un plan qui ne soit pas seulement une succession chronologique (et donc schématique) des différents rapports de l'art (et non des arts) à la nature. En conséquence, la construction n'en est pas une, qui ne fait que suivre cette histoire supposée et fabuleuse de l'art occidental. On attend d'une réflexion philosophique qu'elle construise une démarche interrogative et analytique sur le problème posé ; en deçà de cet effort, les copies ne proposent qu'une série de références allusives, affirmées par ailleurs comme vérités, à l'histoire de l'art comme à l'histoire des idées.

3. Plus généralement

De nombreux candidats éprouvent une grande difficulté :

- d'une part à lier leur connaissance de l'art ancien à celle de l'art contemporain, dans la perspective d'une problématisation au plein sens esthétique ;

- d'autre part à distinguer, dans le contemporain, ce qui relève d'une culture esthétique et ce qui relève d'une diffusion médiatique : tel film à la mode (Avatar), telle imagerie d'un photographe de magazine (Yann Arthus-Bertrand) sont présentés comme des œuvres d'art au même titre que les œuvres du Land Art, ou en lieu et place des paysages du Quattrocento. Ou bien elles sont mises sur le même pied que des œuvres majeures de l'art contemporain, dans le domaine de la photographie (Lee Friedlander, Lewis Baltz, ou, plus proche de nous, Axel Hutte, qui interrogent la nature dans ses dimensions autant humaines et politiques que paysagères) comme dans celui du design ;

- enfin et surtout, à lier leur culture en matière d'œuvres d'art et d'histoire de l'art à une véritable culture esthétique, à la fois classique et contemporaine, dans le domaine des idées. Alors que la bibliographie proposée les oriente réellement dans ce sens et les invite à ce travail de construction intellectuelle du sujet. Peu de place est faite en particulier à la réflexion sur les arts appliqués et la photographie. La réflexion est ainsi souvent confondue avec un jargon à couleur philosophique. Or la référence à un auteur ne vaut que si sa pensée est intégrée à une réflexion, et pas simplement invoquée comme une autorité. Notamment, le jury recommande d'éviter l'usage des références dans l'introduction ; si elles sont pertinentes relativement au sujet, il vaut mieux les expliciter dans le

développement. Comment peut-on poser un problème en introduction en citant plus d'une dizaine de références, comme ce fut le cas dans plusieurs copies (dont l'une mentionnait, par exemple, dans un inventaire à la Prévert, Martial Raysse, Marcel Duchamp, les présocratiques, Aristote, Galilée, Newton, Chateaubriand, Heidegger, Victor Hugo, Einstein, Gödel, alors même qu'elle ignorait totalement le terme « révéler ») ?

Enfin, le décalage est manifeste entre les copies qui témoignent d'une préparation philosophique continue et du bénéfice d'un cours conséquent, et les copies qui sont nées d'une improvisation et de quelques lectures personnelles mal comprises. L'écart considérable et inquiétant entre ces copies rappelle par là l'importance du cours de philosophie esthétique dans le cursus des arts appliqués, la nécessité de la préparation, de la lecture et de l'entraînement à la dissertation, qui ne s'improvise pas mais demande un considérable effort de réflexion et de construction des idées.

Les résultats pour l'épreuve écrite d'esthétique :

Les notes sur 20 vont de 2 à 18 (médiane : 7,5). 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 80 *	moyenne 7,98
effectifs	6	38	20	10	6		

* 1 absent à cette épreuve.

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

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 10 juillet 2000 paru au JO 29 juillet 2000 ; BO n°30 du 31 août 2000)

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

(durée : quatre heures ; coefficient 1)

Rapport coordonné par Pierre-Yves BALUT

Membres de la Commission :

Olivier ASSOULY, Pierre-Yves BALUT, Odile BLANC, Marielle MATTHIEU

Sujet :

Vous questionnez les interactions entre les échanges économiques, techniques, sociologiques et artistiques qui apparaissent dans les créations « exotiques » des $xvii^e$ et $xviii^e$ siècles en Europe. En choisissant un type de produit, vous envisagerez les sources et les prolongements de ces interactions.

Le niveau général est plutôt celui d'une troisième année de licence universitaire que d'une première année de master, tant pour l'écriture, le savoir ou surtout l'analyse.

Le sujet n'en a pas moins été souvent mal traité, dévié :

Le concours est d'arts appliqués, non d'histoire : si certaines années, on s'égare dans une pseudo sémiologie ou philosophie, on développe cette fois souvent une commune analyse historique dont les arts apparaissent comme simples illustrations mentionnées et non faits pertinents relevant d'une analyse propre.

On semblerait n'avoir à faire qu'à des littéraires historiens, non à de futurs professionnels des arts en général et précisément des arts appliqués comme l'architecture – largement oubliée --, le vêtement -- réduit à quelques anecdotes-- , les équipements divers de l'intérieur.

Les faits historiques, découvertes, commerce, politique, sont alors souvent donnés comme le corps du sujet, et rarement vus comme le moyen, le truchement des faits d'arts. Aussi, loin d'être la question de l'exotisme dans les arts, le sujet a-t-il été réduit souvent aux développements des voyages, aux commerces de toutes les matières premières, aux mouvements de colonisation jusqu'à l'esclavage, quand il s'agissait d'analyser la construction de l'étranger, tout particulièrement par les productions techniques. Et de défiler les mêmes exemples, cabinets de curiosités, compagnies des Indes, Delft, porcelaines, Meissen, indiennes, Oberkampf et l'inévitable Mamamouchi !

L'intérêt du thème n'a guère été compris. Il ne s'agissait pas tant de partir la-bas, même pour en ramener quelque chose, que de ramener là-bas ici par l'art ! On n'a pas distingué les exploitations thématiques, imagières, du chinois par exemple, ou du turc, de l'indien ou de l'africain, qui pouvaient se faire encore suivant la manière occidentale (chinoiseries, singeries, etc.), d'avec les inventions formelles des pseudo styles chinois ou autres pour représenter ou faire n'importe quoi, y compris de l'occidental (thèmes chrétiens en style chinois, petits salons). De même des emprunts simples de formes copiées de quelque pagode (Chanteloup, Postdam, Londres) ou tente turque (Drottningholm), de quelque trait de style, d'avec la compréhension des façons de faire des systèmes étrangers qu'on domine, tant du point de vue de la manière de faire, des techniques employées, que de la chose à faire, des fonctions, des utilités (porcelaines, indiennes).

Encore a-t-on moins perçu le mouvement historique d'ensemble dans lequel s'inscrit l'expérience de l'espace qui s'articule souvent sur celle du temps et sur celle des milieux : pagode, tente turque, pyramide, tour moyenâgeuse ou temple antique, ferme, hameau et laiteries sont inspirations complémentaires au XVII^e comme au XVIII^e siècle, en une expérience de l'histoire elle-même dans ses coordonnées.

Et plus rarement encore, ces mouvements de l'époque moderne n'ont jamais été vus dans leur continuité et dans leur différence avec ceux comparables sinon similaires du XIX^e siècle.

Il faut reconnaître que la faute est partiellement dans le libellé du sujet lui-même dont la formulation – « questionner des interactions »--, accumulative suivant les mauvaises habitudes des programmes – « économique, technique, sociologique et artistique » -- repoussent comme un détail accessoire les essentielles « créations exotiques ». La remarque finale sur « les sources et les prolongements de ces interactions », loin de préciser l'analyse et son caractère artistique, n'a fait qu'ajouter encore à la confusion.

Comme il est fondamental que les préparations de l'année, particulièrement par les bibliographies, reviennent aux sources que sont les publications de matériels, les collections, les monographies de productions, de producteurs, de périodes, de types, de fonctions, d'œuvres, etc., dans l'ensemble des arts appliqués, produits, vêtements, arts graphiques, architectures, etc., il faudrait que ces formations préparatoires soient, à la confrontation des choses, d'en maîtriser les processus, les problèmes, les orientations, les mouvements communs ou différents, les évolutions, plutôt que de s'égarer dans les inévitables "approches" socio-sémio et même philo, en enfilant slogans, formules toutes faites, idées reçues et répandues, citations et références incontournables, en des synthèses historiques qui réduisent la réalité et la complexité des mouvements des arts et de l'histoire en parties de dissertation.

Les résultats pour l'épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques

Les notes sur 20 vont de 0,5 à 15 (médiane : 7). 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 78 *	moyenne 6,99
effectifs	12	31	26	9	0		

* 3 copies blanches à cette épreuve.

ÉPREUVE PRATIQUE D'INVESTIGATION ET DE RECHERCHE APPLIQUÉE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 10 juillet 2000 paru au JO du 29 juillet 2000 ; BO n° 30 du 31 août 2000)

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

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

(durée : douze heures ; coefficient 3)

Rapport coordonné par **Éric BOISSEAU**

Membres de la Commission :

**Éric BOISSEAU, Éric DUBOIS, Brigitte FLAMAND, Laurence GARNESSON,
Anne Valérie GASC, Clémence MERGY**

Sujet :

Phase 1.

Vous procéderez à une exploration ouverte du ou des thèmes soulevés par les documents. Vous en ferez une analyse étayée et hiérarchisée.

4 planches format A3 maximum, numérotées.

Phase 2.

Vous vous appuyerez sur les thèmes et problématiques émergeant de votre analyse pour développer une démarche de recherche articulée à l'analyse et témoignant de votre engagement dans le champ du design.

4 planches format A3 maximum, numérotées.

Vos planches se composeront de croquis explicites accompagnés de textes brefs et qualifiants.

Documents :

- Lars von TRIER, *Dogville*, 2003, durée : 178 minutes.
- Philippe APPELOIG, *Affiche pour le 55^e congrès de l'ABF* (Association des bibliothèques de France), 2009.
- Jurgen BEY, *Wall sitting*, Parlour London, 2002, fibre synthétique.
- Ronan & Erwan BOUROLLEC, *Clouds*, 2009, modules en textile, Kvadrat éditeur.

Les supports autorisés sont uniquement ceux mis à la disposition du candidat par le centre d'examen.

Les candidats ne sont pas autorisés à détenir ni à utiliser de document.

Toutes les techniques d'expression et de traduction sont autorisées à l'exception des produits à séchage lent, des produits toxiques et de tous matériaux ou documents préfabriqués.

Une épreuve cadrée et repérée

Les candidats semblent connaître le cadre de cette épreuve. Chacun a assumé du mieux possible, avec ses moyens et sa culture, le contrat : analyse, synthèse, projet. Les dossiers n'ont pas manqué de conviction et ont majoritairement été bien construits.

Dans le format très court de douze heures, les fragilités récurrentes que sont le manque d'outils conceptuels, de moyens graphiques, de maturité critique et la faiblesse de l'expression restent des handicaps qui rendent très vite l'analyse superficielle, la pensée confuse, les articulations entre analyse et projet artificielles voire plaquées.

L'analyse

Ce qu'on dénomme analyse, dans le contexte de cette épreuve, est un ensemble de moyens critiques et de méthodes pour diriger une pensée à partir de documents. Le but étant clairement de dégager des axes de réflexion afin d'engager in fine un processus créatif de design. Chaque candidat doit donc y démontrer des convictions, sans craindre de sanction quant à une omission qui serait le fruit d'un parti pris.

Toute approche qui privilégie la neutralité du discours ou sacralise les sources proposées parvient difficilement à les soumettre au débat d'idées nécessaire. Ce débat d'idées est à établir selon la culture disciplinaire propre aux arts appliqués. Emprunts et citations esthétiques peuvent venir étayer ou clarifier un propos.

Très peu de candidats ont pris l'initiative d'introduire leur analyse. Signaler une posture dans l'analyse, proposer un ou plusieurs angles, contextualiser, prendre parti avec plus d'autorité aurait pu permettre à beaucoup de candidats d'éviter l'écueil de l'exhaustivité de la description des documents. C'eût été aller au-delà du seul constat de ces créations : dimension et usages, fabrication, aspect "poétique", situation dans l'histoire du design.

Totalement hors sujet, contre productif, un candidat a maladroitement opté pour un dénigrement du sujet et pour une agressivité subjective envers les documents, dans leur qualité de reproduction et leur pertinence. Inédit et déplorable.

Le panneau *CLOUDS* des frères Bouroullec fût le moins facilement exploré. Beaucoup de candidats ont tenté de définir les documents en recourant assez systématiquement à des références "figurales", c'est-à-dire des analogies formelles narratives. Or *CLOUDS* pouvait aussi être apprécié dans sa dimension abstraite. Tourner le dos au naturalisme des formes apportait des perspectives intéressantes où aucun candidat ne s'est engagé.

Le jury a aussi observé nombre de fausses problématiques sonnantes avec un effet d'annonce du type "comment connecter des multiples pour former un ensemble homogène ?"

Contre la redondance conceptuelle des non-dits

Il est attendu des candidats de l'agrégation qu'ils dépassent les observations de premier degré. Qu'apporte une description formelle si un angle critique ne lui permet pas de se saisir de la forme, des matériaux ou des usages en ouvrant la réflexion ? Ni rejouer la pensée de l'auteur ni étaler la genèse d'une idée mise en forme n'a de pertinence vu l'objectif de cette analyse : dégager un territoire d'exploration.

Ce ne sont pas les documents qui intéressent le jury, c'est le candidat.

Beaucoup de candidats n'ont pu s'affranchir de thématiques relevées dans les documents : ambiguïté, lisibilité, poésie par exemple, et ont simplement fondé ces termes comme contraintes créatives. Une telle posture de suiveur n'est pas la réponse adaptée pour satisfaire aux attentes de l'épreuve. Les candidats doivent s'émanciper d'un arbitraire des valeurs culturelles.

Si l'on considère l'expression (écrite et graphique), non-dits et suspensions de la réflexion furent des maladroresses suffisamment présentes pour être dénoncées dans ce rapport. Dans un cas, ce sont des propos involontairement elliptiques : par exemple, un candidat a produit une analyse sous la forme d'un brainstorming où étaient convoquées diverses références, sans aucun commentaire. Ce n'est pas au correcteur d'établir liens et correspondances. Dans un autre cas, l'évocation de "nouvelles formes données à l'objet" ne s'accompagne pas de critères qui définissent justement cette "nouveauité" des formes.

La relation qu'entretiennent les notions "analyse" et "objectivité" a pu influencer la démarche de certains candidats et les retenir à la distance de l'observateur. Toutes les velléités d'approche objective dans l'analyse sont

une erreur de méthode. Il faut au contraire accuser les angles d'analyse, observer et critiquer en évitant soigneusement les lieux communs. L'aspiration des candidats à qualifier leurs observations avec un vocabulaire sensible témoigne d'une appropriation plus grande des documents.

Les références des candidats viennent souvent confirmer une thématique présente dans les documents au lieu d'apporter une idée nouvelle ou personnelle et d'ouvrir une réflexion.

Confronter les documents et projeter

Les candidats dans leur très grande majorité analysent les créations proposées dans leur amont au lieu de les projeter. En conclusion, pour eux, les objets des documents sont là, représentant une somme d'expérience. Certains les définissent comme polyvalents, ambivalents, etc. Pour le jury ceci ne peut constituer que le point de départ de l'analyse et non son arrivée. Les documents avaient évidemment été sélectionnés dans ce sens, et attendaient d'être saisis à travers des dénominateurs communs, les modalités de leur(s) état(s), leur conception technique et artistique, leur sens, etc.

Ce déplacement est essentiel pour pouvoir envisager des enjeux et un déploiement d'hypothèses affranchies et autonomes, nettement dégagées des lieux communs.

Parmi les dossiers qui ont tenté de synthétiser leurs réflexions sur les œuvres des documents, une partie a choisi d'établir un certain nombre de concepts, axes et problématiques transversales. Bien qu'un peu conventionnelles et peu ambitieuses en termes de réflexion, une certaine cohérence des idées et une pertinence des développements a certainement sécurisé ces candidats.

Un niveau supérieur de réflexion a été démontré par les quelques candidats qui ont su dégager des pistes de réflexion en capitalisant sur les champs ouverts par les documents, plutôt qu'en réexplorant les mêmes thématiques.

Trop de candidats font l'erreur d'une analyse document par document. Le résultat de leur démarche analytique est inévitablement une somme, lourde d'informations peu ou mal hiérarchisées. La difficulté à dégager des recherches en phase deux est évidente. Le discernement est requis pour poser une réflexion ouverte. Les documents ne cherchent pas à cadrer ou réduire le sujet, ils n'ont aucun narcissisme. Ce sont des inducteurs auxquels il faut réagir.

La synthèse : le temps des questions

Entre l'analyse et les recherches, un temps de pause semble nécessaire. A la fois bilan de l'analyse effectuée et annonce de la recherche à engager, celui-ci doit permettre aux candidats de formuler des hypothèses : hypothèses quant aux sens que peuvent prendre les différentes rencontres entre les documents, hypothèses quant aux problématiques que posent ces sens identifiés et enfin hypothèses quant à des pistes de projets dans les domaines des arts appliqués supportant ces problématiques et les justifiant. C'est bien d'un moment de recul et d'engagement dont il s'agit, à la fois mise à distance de l'analyse comme émergence de sens (au pluriel), tout autant que traduction en questions de ceux-ci dans un contexte actuel de projet en arts appliqués. Les arts appliqués n'étant ni purement fonctionnels, ni simplement poétiques, tout positionnement de projet dans l'un ou dans l'autre de ces registres a raté une partie de l'identité de la discipline et donc de l'objectif de l'épreuve.

À cette étape, les meilleurs candidats sont ceux qui ont su à la fois extraire de l'analyse croisée des documents proposés des idées solides, pertinentes et personnelles, les révéler en les développant par un jeu de questions et de croquis s'enrichissant mutuellement, pour enfin fonder la nécessité de penser la/question(s) au sein d'un projet d'arts appliqués qui en concrétise la pertinence sans pour autant en figer la forme dans un programme plaqué.

Les bonnes synthèses sont donc celles qui pensent par le dessin et articulent avec finesse les mots et les images avec dynamisme, précision et rigueur. Le jury a apprécié la pertinence de la terminologie tant technique que conceptuelle lorsque celles-ci étaient utilisées avec modestie et pour servir le projet. De la même façon il a apprécié la pertinence dans la définition des "territoires d'investigation" qu'ont investis les candidats courageux : précision dans l'énoncé du problème à résoudre et contemporanéité de celui-ci, juste équilibre entre critique et fonctionnalité : l'objet de design pouvant être manifeste/poétique tout en demeurant fonctionnel, l'un n'excluant pas

l'autre.

Trop peu de candidats, par souci de "bien faire" peut-être, osent réellement s'engager à toutes les étapes de l'épreuve : engagement dans du sens, dans une question, dans du projet. Or c'est aussi de courage, de risque, d'audace dont cette épreuve se veut être le révélateur. Les rapports précédents ont été lus, cela se voit, peut-être trop bien ou en prenant ceux-ci trop comme un objectif à atteindre plutôt qu'un point de départ à une appropriation féconde. C'est aussi de personnalités fortes dont doivent faire la démonstration les futurs enseignants en arts appliqués.

L'articulation analyse/développement

La phase analytique ayant orienté diverses réflexions, celles-ci doivent évoluer pour nourrir une problématique de design. Quand l'analyse n'a pas été suffisamment ouverte, les propositions de champs de recherches restent souvent des ersatz, des sous-questionnements, ou ne débouchent que sur l'exploration d'un caractère qui aura été isolé : ainsi, une soi-disant problématique "forme/informe" débouche sur des variations animées de déformations d'un loup, en filiation avouée avec Tex Avery.

C'est pendant cet exercice transitoire que le problème régulièrement rapporté de la confusion entre problématique et thématique se pose.

Les énoncés sous forme bi-polaire correspondent presque tous à des thématiques plastiques et non à des problématiques de design. Leur usage devra donc être prudent, d'autant qu'initialement il y a quelques décennies, ils appartiennent à une école de réflexion et à un pan historique de création, et peuvent s'avérer malcommodes voire désuets pour exprimer des idées contemporaines.

L'engagement : cadrer sa pensée, ouvrir sa recherche

Lors de cette session, trop peu de candidats ont eu le temps de développer des propositions. Une grande majorité a tenté de discourir son programme de recherche au lieu de l'établir concrètement, à l'aide de croquis, de schémas et de tout moyen visuel d'idéation. Le jury insiste sur cette spécificité graphique de la réflexion en design.

Tous les dossiers qui ont su ancrer leurs recherches dans un contexte précis ont plutôt réussi le démarrage de cette seconde partie de l'épreuve. Leur mise en œuvre des recherches comprend l'élaboration de critères et d'outils spécifiques : culture technique, données réalistes, objectifs prioritaires.

Les dossiers qui questionnent au plus près le sens sont ceux qui mettent en œuvre le plus de recherches formelles. À l'inverse, quand le postulat de recherche part d'objectifs formels, les recherches sont réduites à un catalogue de matériaux et de signes. Catalogage et listage pourraient prétendre à une dimension exploratoire tant ils sont des méthodes et non des réponses.

Pour greffer les hypothèses de recherches, de nombreux candidats ont su identifier un contexte d'intervention avec assez de précision et de méthode, à la mesure de ce que permet l'épreuve. Les meilleures démarches engagées n'ont pas consisté en un simple placage presque tyrannique d'une méthode. Bien au contraire, mariant souplesse et évolution, elles ont tiré parti des divers contextes respectifs.

Parmi les postures exacerbées, certains candidats s'égarèrent en proposant le designer comme "sauveur du monde" ! Certes, s'engager dans des partis pris est nécessaire. Attention à rester cohérent et dans un cadre de design. Non pas que les utopies soient proscrites, mais l'humilité en garantit la crédibilité.

Autre dérive, les candidats ont parfois élaboré des minis cours (de scénographie, sur les codes ou les signes, sur la mise en page) au lieu de s'engager sur le projet.

L'exploration n'est pas un prétexte pour ne pas s'engager, proposer des usages, concrétiser une démarche et un scénario de projet.

Soutenir le processus créatif : un exercice scriptovisuel d'expression

La mise en forme de la communication des investigations est un moyen fondamental pour communiquer ses idées. Il y a un équilibre à trouver entre une nécessaire lisibilité et une expression graphique maniérée par un lyrisme virtuose de l'hyper-sensitivité. De même, un certain discernement est conseillé pour les candidats dont le discours s'enlumine de caprices fluos. Le jury préconise aux candidats d'entraîner leur écriture afin que les annotations soient aisément déchiffrables, et en regard, d'entretenir —comme pour une hygiène réflexive— une

expérience graphique diversifiée et curieuse : de croquis, de schémas, de story-board, de figures, de matériaux, de représentation et d'effet spatiaux.

Des moyens graphiques faibles sont un handicap. Les candidats doivent se préparer : à la fois mûrir une certaine spiritualité du trait de leur dessin, maîtriser et savoir convoquer les jeux opportuns de rhétorique visuelle pour organiser des planches explicites et valorisantes. Un bon quart des dossiers souffrait du dessin. Si aucun maniérisme n'a été observé, par contre la minceur du vocabulaire graphique limitait la clarté des démonstrations. D'où une certaine tendance à illustrer, au mieux, un court rédactionnel d'intention plutôt qu'à mettre en œuvre une recherche phrasée par un discours visuel.

Sous exploité en phase analytique —qui a plutôt vu le triomphe de l'écorché et de la mise en lambeaux du corps des références, organe par organe— le dessin d'idée est pourtant un langage connexe efficace dont les représentations mentales permettent de positionner des idées, des situations ou des enjeux complexes, avec fort peu de signes. C'est donc à la fois un langage précis, très synthétique, efficace.

Des positionnements de recherche à tendance ultra-responsable

Quantité de propositions, qu'elles furent développées avec pertinence ou non, ont démontré un sens civique développé. Est-ce le reflet d'une ère de crises successives qui invite à la mobilisation, dans laquelle nous n'avons jamais été aussi fragiles, où beaucoup de vérités s'effondrent ? Un élan éco-responsable et philanthrope s'est ainsi exprimé dans les projets proposés : propositions de réhabilitation d'un site historique, réaménagement d'une place publique pour créer du lien, réalisation de typographies tangibles, parmi d'autres. Tant que leurs auteurs ont su convertir leurs aspirations dans des problématiques de design et avec les moyens du designer, tous champs disciplinaires confondus, la conduite des recherches a pu s'opérer. Beaucoup de candidats-citoyens ont cependant buté, malgré leur générosité, sur des contextualisations parfois socialement plus complexes qu'ils ne l'ont estimé et dont le traitement moral, politique et social a rendu l'approche amateur, a pu conduire à des consensus, a généré une forme d'autocensure par rapport au programme de recherche projeté. Il peut être opportun de se mettre à la place d'un commanditaire, d'enfiler le regard à la fois candide et exigeant de l'utilisateur, mais il faut néanmoins savoir se recentrer sur son identité originelle pour engager les expérimentations.

L'absence de projets utopiques n'est ni un bien ni un mal. Nous le constatons, dans un esprit ouvert.

Le niveau expérimental lui-même a rarement été atteint dans les travaux remis au jury. Pourtant, quel designer s'étonne qu'un banc n'ait pas aujourd'hui, à première vue la forme, d'un banc ?

Le jury présuppose que les candidats détiennent une culture professionnelle suffisamment solide, des techniques du passé jusqu'aux matériaux et outils les plus audacieux et les plus contemporains.

Le respect consciencieux n'est malheureusement pas un critère de design. À l'inverse, toutes les recherches qui tendirent à réactiver ont su imposer, parfois à l'appui des lois des matériaux, des solutions souvent plus inventives et bien plus progressistes.

Conclusion

Le protocole de cette épreuve a pour objectif d'exposer le tempérament créatif des candidats, et ce dès l'analyse. La subjectivité affirmée et assumée permet de dégager des axes originaux, d'exposer la cohérence d'une démarche et de valoriser une capacité d'investigation nécessairement créative. Les candidats doivent moins se focaliser sur "à quoi ça va ressembler" mais plutôt sur "comment je l'élabore". Un style, une forme, sont le résultat d'une démarche. Nous encourageons les futurs candidats à investir les processus d'élaboration avec plus de liberté, plus d'émotion, plus de désir. Même se tromper, en faire trop, sont des étapes possibles, imprévisibles, inhérentes à tout travail de recherche. Affirmons donc la nécessité intrinsèque au design de faire avancer les idées.

Les résultats pour l'épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée :

Les notes sur 20 vont de 0,5 à 18 (médiane : 5,5). 20 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	26	23	18	7	4	78 *	6,29

* 3 absents à cette épreuve.

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 10 juillet 2000 paru au JO du 29 juillet 2000; BO n° 30 du 31 août 2000)

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

Déroulement de l'épreuve :

A. recherche d'une série d'esquisses.

(Durée : six heures)

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

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

(Durée totale : trente minutes)

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

Rapport coordonné par Pascal TRUTIN

Membres de la Commission :

Ruedi BAUR, Aurore BERGMANN, Erwan BOUROULLEC, Ethel CHASSARY, Arlette DESPOND-BARRÉ,
Olivier DUVAL, Sophie HANAGARTH, Jean L'HUILLIER, Laurent MAFFRE,
Gaëtan NOCQ, Olivier SIDET, Pascal TRUTIN

Sujet :

Sujet 1 :

« Le design de soustraction

Plutôt que de multiplier la création d'objets et de signes nouveaux, le design ne pourrait-il pas se construire sur de la soustraction ? »

Ruedi BAUR

Sujet 2 :

« Le sens du mot coin, désignant d'abord un outil, puis par extension son empreinte en triangle plein, a dépassé celui d'angle pour signifier un espace restreint, généralement reculé dans l'habitation. Ce lieu dérobé au regard, en relation très étroite avec l'individu, revêt un caractère intime d'une maison, c'est-à-dire un petit monde en soi. »

Brigitte DONADIEU, *L'apprentissage du regard*, Éditions La Villette, Paris, 2002.

Le candidat traitera au choix l'un des deux sujets.

PARTIE A : RECHERCHE D'UNE SÉRIE D'ESQUISSES (8 planches A3 maximum)

À partir de l'analyse de la citation et des enjeux qu'elle suppose, vous définirez une problématique qui s'inscrit dans les arts appliqués. Vous dégagerez un ou des contextes d'étude, vous élaborerez un programme définissant des objectifs et vous proposerez des pistes de recherche.

PARTIE B : DEVELOPPEMENT DU PROJET (8 planches A2 maximum)

Vous développerez un projet en l'argumentant, dans le cadre du contexte défini et en lien avec la problématique.

Le dossier (regroupant la partie A et la partie B) sera composé d'esquisses, de schémas, de croquis et de textes courts mettant en évidence la démarche, les hypothèses envisagées ainsi que le projet proposé.

Les supports autorisés sont uniquement ceux mis à la disposition du candidat par le centre d'examen.

Les candidats ne sont pas autorisés à détenir ni à utiliser de document.

Toutes les techniques d'expression et de traduction sont autorisées à l'exception des produits à séchage lent, des produits toxiques et de tous matériaux ou documents préfabriqués.

Le cadre de l'épreuve

Deux sujets étaient proposés au choix des candidats. Le premier sujet proposait une question de Ruedi BAUR amenant le candidat à s'interroger sur la profusion de signes et d'objets dans notre environnement et sur l'hypothèse d'une autre méthodologie de création, fondée sur l'économie, le retrait à travers la notion de soustraction. Dans le deuxième sujet, une citation de Brigitte DONADIEU reprenait, dans *L'apprentissage du regard* publié aux éditions La Villette, les cours de l'architecte Dominique SPINETTA à l'École d'architecture de Paris la Villette de 1969 à 1996. Cette citation s'attachait à la notion de « coin », en tant qu'objet, espace physique et symbolique.

Sur 22 candidats ayant participé à l'épreuve, 14 d'entre eux ont choisi le premier sujet et 8 le second.

Chaque candidat pouvait se déterminer dans son choix et dans son appropriation de l'un ou l'autre de ces sujets en fonction de sa culture personnelle et de sa prédisposition pour un champ disciplinaire particulier des arts appliqués. Les deux sujets étaient à cet égard suffisamment ouverts pour permettre ce choix.

Le jury a toutefois noté une forte dominante des projets de design d'espace et de design de produits (14 projets sur les 2 sujets confondus), une part plus relative dévolue au design de communication (5 projets, essentiellement à partir du 1^{er} sujet) et une absence cette année de projets en design de mode et textile. Le jury a remarqué une tendance chez certains candidats à dépasser les limites étroites et conventionnelles des domaines repérés pour s'engager dans des approches plus globales et transdisciplinaires. Le jury a aussi constaté une évolution conjoncturelle vers des projets de design de services (3 projets), s'attachant non pas à concevoir de nouveaux objets mais à programmer et à organiser la logistique de nouveaux services impliquant indirectement des objets, des espaces et des dispositifs de communication. À titre d'exemples, l'un des projets a proposé un système d'échange de livres et de lectures en milieu scolaire, un autre a élaboré un nouveau mode de distribution de produits alimentaires, entre la grande distribution et le commerce de proximité, avec l'objectif de minimiser l'impact de l'emballage.

L'épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués met en jeu une démarche d'exploration et de conception qui témoignent de qualités à la fois créatives, réflexives et pratiques, et qui s'opèrent sur trois moments :

- une analyse du sujet débouchant sur la définition d'une problématique, laquelle ouvre sur des pistes de recherches et des hypothèses de projets ;
- la définition d'un contexte d'intervention et la mise en place d'une étude programmatique dans le cadre du développement d'un projet dans l'un des domaines du design ;
- un entretien oral avec le jury pour témoigner de sa démarche et l'enrichir de nouvelles réflexions.

Bien que séparées pour les besoins de l'épreuve et au-delà de leurs spécificités respectives, ces différentes étapes doivent être abordées en articulation et en cohérence.

Par cette épreuve, il s'agit d'évaluer la capacité du candidat à mener un projet de conception dans l'un des domaines des arts appliqués, et précisément d'apprécier chez le candidat :

- sa curiosité et sa culture dans le domaine spécifique des arts appliqués mais aussi dans d'autres champs disciplinaires, notamment sociologiques, politiques et économiques...

- ses capacités créatives, ses aptitudes à explorer toutes les perspectives offertes par le sujet, à questionner celui-ci de manière dynamique et productive, à manipuler les concepts et les formes ;
- sa maîtrise des outils de conception et d'expression, permettant de donner corps au projet (connaissances théoriques et savoir-faire pratiques et techniques).

L'ensemble de ces compétences doit permettre au candidat de proposer un projet en prise directe avec son temps et ses enjeux socio-économiques. Les meilleures réponses ont témoigné non seulement de cet ancrage dans l'actualité artistique et sociale, mais aussi d'un véritable engagement personnel et sincère de la part du candidat ainsi que de son regard singulier et perspicace sur le monde contemporain.

Que ce soit lors de l'épreuve sur table ou lors de la soutenance orale, la prestation du candidat nous permet également de juger de ses prédispositions à l'enseignement, à travers la démonstration de ses qualités didactiques, de ses capacités de synthèse et de cohérence qui permettent d'articuler les différentes phases du projet, de ses capacités d'écoute et d'échange, de son aptitude à prendre du recul et à remettre en question certains aspects du projet, de sa conviction et de son engagement.

Recherche et série d'esquisses : analyser et s'appropriier le sujet

Les deux sujets retenus cette année s'avéraient complémentaires, l'un semblant proposer une orientation plus posturale et conceptuelle, l'autre plus concrète, plus plastique ou plus poétique.

À travers une formulation paradoxale articulant production et soustraction, la question de Ruedi BAUR nous amenait à nous interroger sur notre relation aux signes et aux objets dans le contexte contemporain de leur accumulation déraisonnée. Elle questionnait la nécessité et la pertinence des nouvelles créations, ainsi que celles de nos besoins en termes d'objets, de signes et d'usages. Elle nous amenait donc à nous pencher sur le rôle et la responsabilité du designer face à ce constat et dans la pratique même de son métier. Elle esquissait enfin la possibilité d'une approche du design plus raisonnée, plus économe et sans doute plus ancrée dans les enjeux écologiques contemporains, en substituant à la logique d'accumulation celle de la soustraction. Réduction des signes et des objets, partage ou redistribution de biens, retrait de matières ou d'informations, dématérialisation, réduction des gammes ou raccourcissement des processus de fabrication, esthétique du peu et de l'infime, modestie et effacement du concepteur et de ses créations, re-qualification de ce qui existe déjà, recyclage et détournements, etc., autant de corrélats permettant d'éclairer et de s'approprier cette notion complexe de soustraction.

Trop souvent malheureusement, les candidats ont eu tendance à ne retenir ici que le terme de «soustraction», en évacuant ceux de «création» et de «construction». Cette approche restrictive a eu pour conséquence d'atténuer significativement la portée de la question de Ruedi BAUR, lequel n'envisageait évidemment pas la soustraction in abstracto mais bien dans le contexte de la création et de la production industrielle.

À l'inverse, certains candidats ont su avec malice repenser et réorienter la question de Ruedi BAUR en ne considérant plus la soustraction comme un objectif à atteindre mais comme un phénomène déjà en acte dans la dématérialisation des supports associés aux nouvelles technologies. L'intérêt de ce point de vue singulier était dès lors de s'interroger sur l'efficacité des bénéfices apportés par cette forme de «soustraction matérielle» et d'en souligner ses limites.

L'analyse du second sujet s'est avérée moins problématique. Les candidats ont repris à leur compte la définition du terme «coin» proposée par Brigitte DONADIEU en le requalifiant au gré de leurs centres d'intérêts, soulignant sa place à la lisière des espaces privés et publics, précisant au passage son ambivalence, à la fois vide et plein, concave et convexe, physique ou mental, d'un côté lieu de retrait, de recueillement, de protection, d'intimité et d'isolement, et d'un autre côté lieu d'exclusion, de stigmatisation et d'enfermement.

Dans ce cas, le jury a regretté que les candidats ne retiennent que la dimension spatiale du terme et oublient du même coup sa fonction d'objet. L'étymologie du mot, du latin "cuneus" donnant naissance au terme "cunéiforme", aurait pu inciter les candidats à s'aventurer vers le domaine du signe, de la typographie, voire de l'édition. Par la mise à l'écart de cette dimension, presque tous les candidats qui avaient choisi ce sujet l'ont traité dans les domaines spécifiques du design de produits et d'espace.

Certains candidats ont adopté des prises de positions parfois audacieuses et sujettes à caution sur le plan éthique, considérant le coin comme un lieu suspect car soustrait à la vue et à la surveillance, et donc «un lieu à signaler aux autorités».

De manière générale, le jury a noté cette année des progrès significatifs dans la phase analytique des sujets. Tout en alertant les candidats sur les risques d'une excessive modélisation des démarches qui tend hélas à niveler les approches et les réponses, nous avons constaté toutefois la mise en place d'une méthodologie d'analyse qui semble désormais mieux éprouvée, plus structurée et plus efficace :

- analyse sémantique et redéfinition personnelle des termes clés ;
- exploitation de références exemplaires pour éclairer le sujet et l'analyse que le candidat en fait et pour, en reprenant les termes d'un précédent rapport, "participer à la construction de la réflexion" ;
- exploration des perspectives sociologiques, économiques, politiques, esthétiques et techniques du sujet ;
- examen des modes opératoires et des stratégies créatives suscités par le sujet ;
- émergence de problématiques, de problèmes à résoudre, conjointement à la définition d'objectifs, d'hypothèses et de perspectives de projets dans les domaines du design.

Le jury a apprécié que, dans la plupart des cas, les candidats aient procédé à une conclusion dans une planche récapitulative, à l'issue de leur analyse. Cette conclusion non seulement synthétisait les arguments précédemment convoqués et le déroulement de la réflexion mais constituait également une transition constructive avec le développement ultérieur. Les candidats qui n'ont pas eu recours à cette conclusion se privaient d'un moyen didactique efficace pour convaincre le jury du bien-fondé et de la logique de leur projet.

La plupart des candidats ont su démontrer des qualités didactiques dans la structuration de leur dossier, ayant recours alternativement et de manière coordonnée à l'écrit, au schéma, au dessin, au tableau et à l'organigramme. Moins «démonstratifs» qu'à l'accoutumée, les dossiers n'en demeurent pas moins encore chargé d'oripeaux graphiques superflus et souvent incohérents formellement : titrages hors-échelles, flèches et surlignages en tous sens, cartouches et phylactères traités de manière gestuelle, textes flottants et atomisés dans l'espace de la planche, saturation des pages et absence de gestion des vides. Au même titre que la structuration de leur contenu, la mise en forme des dossiers est aussi à considérer comme l'expression d'une pensée accessible, cohérente, structurée et communicante et doit s'accompagner d'une réflexion sur le sens et l'utilité des signes produits.

Développement du projet : définir un cadre d'action et mettre en forme une proposition

L'articulation de l'analyse et du projet reste la phase cruciale de cette épreuve. Tout en se gardant de modéliser les démarches, il convient de souligner à quel point il est important ici que le problème à résoudre et sa contextualisation soient crédibles, logiques et cohérents entre eux, de même qu'il est indispensable que le sujet initial ne soit pas pour autant évacué ni oublié.

Crédibiliser le projet suppose que celui-ci soit articulé dans la mesure du possible à des préoccupations contemporaines repérées, qu'il soit inscrit dans un champ de compétences maîtrisable par le candidat et connecté aux missions du designer. Il convient également de penser le projet de manière concrète et pragmatique, en réfléchissant à la légitimité de son existence, à sa faisabilité, à la pertinence de son implantation ou de sa diffusion, à la cible ou aux usagers visés, aux maîtres d'œuvres, aux partenaires, etc. Le jury a pu constater parfois des décalages surprenants entre des contextualisations extrêmement précises, comme la Place de la République à Paris ou l'Île de Nantes, et l'absence totale de prise en compte des politiques urbanistiques des villes respectives, des projets de réaménagement des sites retenus, du cadre bâti avoisinant.

Ayant pris conscience de la nécessaire articulation entre les différentes étapes de l'épreuve, les candidats ont cherché cette année à maintenir une plus grande cohérence entre leur analyse et leur développement.

Pour autant, nous avons constaté dans de nombreux cas des glissements sémantiques successifs qui ont conduit à l'élaboration de projets en décalage avec le sujet initialement posé.

À maintes reprises, le jury a eu l'impression que certains candidats n'ont pas pensé le projet en liaison avec leur problématique mais qu'ils l'ont préalablement défini et artificiellement connecté à leur analyse. Comme une incontournable transposition en cadre d'action pour le projet d'une expérience vécue personnellement, souvent récente et très éloignée des sujets —démarche confirmée parfois explicitement par certains candidats lors de

l'échange oral. Si l'expérience vécue ne peut qu'être un enrichissement profitable à toute forme de réflexion, elle ne doit pas pour autant s'imposer et parasiter la cohérence de la démarche.

Le jury a aussi constaté un grand nombre de projets qui perdent de vue la question initiale au fil des démarches exploratoires. En confrontant les propositions au sujet traité, on est souvent surpris par les écarts, voire les contradictions apparentes. Partant de la question de Ruedi Baur dont le concept de soustraction était la clé de voûte, certains candidats ont inconsciemment dérivé vers des projets extrêmement compliqués, des catalogues de propositions paradoxalement pléthoriques en signes ou en objets... L'épreuve est aussi le lieu d'une démonstration de compétences mais celle-ci ne doit pas pour autant interférer sur la logique interne du projet. Il convient là d'alerter les candidats sur la nécessité d'une prise de distance avec sa production, d'une auto-évaluation et d'une perpétuelle remise en question de son travail.

Enfin, nous regrettons le manque de traitement d'un nombre important de projets. Nous souhaiterions que les projets ne soient pas seulement réfléchis en termes d'intentions ou de programmations mais aussi de mises en formes, de codes de représentation, de techniques de fabrication, ces derniers points participant tout autant à l'expression et au sens des projets, tout en confirmant l'importance de la pratique dans l'exercice spécifique du métier de designer. Il convient cependant de qualifier les formes sans figer le projet. Être attentif à la mise en forme ne signifie pas se lancer dans la réalisation de plans, plans cotés, élévations, coupes, fiches techniques, autant de modes d'expression plutôt dévolus à des procédures de finalisation qui, reprécisons-le bien ici, ne rentrent pas dans le cadre de l'épreuve.

L'oral : réexaminer le projet et l'enrichir

L'entretien oral, d'une durée totale de 30 minutes, se décompose en deux phases successives de 15 minutes chacune : tout d'abord celle de la présentation du dossier par le candidat, puis celle d'un échange avec le jury.

L'enjeu de cet oral est pluriel. Il permet de rendre plus explicite le projet et l'ensemble de la démarche au jury. Il permet également de faire preuve d'un recul critique offrant ainsi la possibilité d'une remise en question de certaines options prises dans l'élaboration du projet. Il donne enfin au candidat l'opportunité d'enrichir son projet de nouvelles perspectives ou de nouvelles précisions.

L'oral a une incidence importante sur l'appréciation globale du projet. Dans le meilleur des cas, il vient expliciter, souligner ou développer certains aspects du dossier qui n'ont pas toujours été bien perçus ou compris par le jury lors de son examen préalable. A contrario, l'oral peut aussi entretenir, voire amplifier, les incohérences de la démarche ou les fragilités du projet.

Dans la plupart des cas, les oraux ont été cette année profitables aux candidats. À des degrés très divers, ceux-ci sont parvenus à renseigner davantage le jury et à le convaincre des potentialités de leur projet. Les meilleures prestations, en plus de la qualité des exposés, ont su donner aux projets une nouvelle dimension par leur enrichissement conceptuel, culturel ou technique, par des précisions déterminantes concernant leur contextualisation ou leur positionnement, démontrant du même coup que la vie du projet ne s'achève pas à la fin du développement mais se poursuit jusqu'au moment de l'oral.

Comme chaque année, le jury a regretté certaines présentations trop descriptives —et par conséquent stériles— des dossiers, ainsi que des soutenance maladroitement gérées dans le temps imparti. De ce fait, on réitère aux candidats le conseil d'éviter de s'attarder exagérément sur l'analyse au détriment du projet. Même s'il ne s'agit sans doute que d'un artifice pour se rassurer, il est inutile et surtout inefficace de rappeler avec autant d'insistance, comme on a pu le constater dans quelques cas, le protocole et les règles du jeu de l'oral à un jury qui les connaît déjà.

Vite déstabilisés par des questions pourtant anodines et bienveillantes, se réfugiant parfois dans une posture défensive et figée vis-à-vis de leur projet, certains candidats ont manifestement fait la preuve d'un manque d'anticipation sur les questions posées par le jury, démontrant par là des difficultés à prendre du recul sur leur projet, pour en percevoir les failles, pour les remettre en question et éventuellement re-qualifier les propositions. Le moment de l'échange avec le jury est précisément l'occasion de cet approfondissement réflexif et de cette mobilité de la pensée. Il révèle à la fois les capacités d'écoute du candidat, son ouverture d'esprit et la singularité de son engagement personnel.

Il convient enfin de rappeler que la prestation orale consiste en un discours à la fois préparé quant à son argumentation et son énonciation, structuré, mais aussi fluide et vivant. Si les candidats ont le droit de s'appuyer sur des notes personnelles pour guider leur propos, ils doivent aussi veiller à ne pas en être prisonniers. Au delà de l'évidente préparation de leur prestation, le jury a pu apprécier l'aisance et la capacité d'improvisation orale, le détachement et la réactivité, de certains candidats.

En conclusion

Au-delà de l'inévitable échelonnement des évaluations, le jury a été agréablement surpris cette année par le niveau global en progrès des différentes prestations. Les remarques et conseils prodigués par les jurys lors des sessions précédentes ont manifestement été pris en compte et assimilés par une grande partie des candidats. Pour preuve l'efficacité de certaines méthodologies mises en place, notamment dans la conduite de la partie analytique du projet.

Nombre de projets ont par ailleurs témoigné d'une certaine ambition, en affichant leur engagement et leur ancrage dans des problématiques de design et de société résolument contemporaines : transdisciplinarité, design de services, design participatif, supports numériques...

L'oral, quand il est bien préparé et nourri de nouvelles réflexions, reste un moment de valorisation du dossier.

Le jury invite toutefois les candidats à rester extrêmement vigilants sur les points qui restent encore critiques : le maintien, de bout en bout, d'une cohérence lisible entre le sujet initial et le projet ; la logique du choix de contextualisation du projet, en évitant les réponses artificielles, parachutées ou préfabriquées ; l'exploitation nuancée de méthodologies efficaces, rassurantes, mais trop modélisantes ; la nécessaire distance critique et auto-évaluation dont ils doivent faire preuve pendant le projet et lors de la soutenance orale.

Les résultats :

Répartition des notes pour l'épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués

Les notes vont de 5 à 15 sur 20 (médiane : 9,5). 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	5	10	6	0		

* 1 copie incomplète à cette épreuve.

LEÇON

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 10 juillet 2000 paru au JO du 29 juillet 2000 ; BO n° 30 du 31 août 2000)

Conçue à l'intention des élèves et 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.

Une enveloppe tirée au sort par le candidat contient deux sujets proposés à partir de documents textuels ou visuels. Le candidat choisit l'un des deux sujets.

Cette leçon est suivie d'un entretien avec le jury.

(durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante cinq minutes maximum] ; coefficient 3).

Rapport coordonné par Valérie de CALIGNON et Frédéric GUERRIN

Membres de la commission :

Valérie de CALIGNON, Annie GIRAUD, Frédéric GUERRIN, Thierry MACHURON,
Éric TORTOCHOT, Éric VANDECASTEELE

Sujets retenus par les candidats :

Sujets textuels de type A :

« Tandis que nous observons un aussi merveilleux édifice (une fleur), et apprenons à discerner comment il s'élève, un principe important de l'organisation nous apparaît à nouveau : c'est qu'aucune vie ne peut agir en surface et y déployer sa force génératrice ; mais que l'activité vitale toute entière exige une enveloppe qui la protège du rude élément extérieur : eau, air ou lumière ; qui préserve sa nature délicate pour qu'elle accomplisse ce qui incombe spécifiquement à son être intérieur. Cette enveloppe apparaîtra écorce, peau ou coquille ; tout ce qui accéda à la vie, tout ce qui se tourne vers l'extérieur est livré progressivement et prématurément à la mort, à la décomposition. Les écorces d'arbre, la peau des insectes, les poils et les plumes des animaux et même l'épiderme de l'homme sont des enveloppes sans cesse desquamantes, expulsées, abandonnées à l'absence de vie, derrière lesquelles se forment constamment des enveloppes neuves sous lesquelles, à plus ou moins grande profondeur, la vie accomplit son œuvre créatrice. »

Goethe, *La métamorphose des plantes*, Triades, 1975, p. 76.

« La maison, plus encore que le paysage, est "un état d'âme". »

Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, 1957. Paris, PUF, p. 77.

« Le but du design et de toute la culture du projet est aujourd'hui de définir les formes d'une nouvelle civilisation domestique ; si les maisons ne sont pas aimables, nos métropoles seront à jamais inhabitables. »

Andrea BRANZI, *Animaux domestiques*, Philippe Sers éditeur, Paris, 1988.

« En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature. »

Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, 1863.

« Les objets sont un petit système spatial. C'est l'espace autour de l'objet qui est important dans le rapport avec l'architecture, et qui permet aussi l'autonomie de l'objet en rapport avec l'architecture. Faire un carré autour d'un petit vase, c'est une manière de réaliser une autonomie visible. »

Andrea Branzi, in *Transmissions #1*, Andrea Branzi, Catherine Geel, *La cité du design*, France Culture, Paris, 2006.

« Qu'est ce que dessiner ? Comment y arrive-t-on ? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert à rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, avec patience, à mon sens. »

Vincent VAN GOGH, *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1972, p.78.

« Il faut parfois être immoral pour accomplir quelque chose de moral. »

Édouard FRANÇOIS.

« Le véritable architecte est un homme qui ne sait absolument pas dessiner, qui donc ne peut exprimer par le trait son état d'âme. Ce qu'il appelle dessiner, c'est un essai pour se faire comprendre de l'artisan qui exécute. »

Adolf LOOS, *Ornement et crime*.

Documents iconiques de type B :

- Tadao Ando, croquis d'étude pour la construction d'un centre commercial à Naha, Okinawa, 1980.
- Jasper Morisson, croquis de concept pour un abribus à Hanovre, 1992.
- Mario Botta, maison individuelle, 1984.

- Installation événement des Globes de Coronelli au Grand Palais, scénographie Patrick Bouchain, 2005.
- Ingrid Mwangi et Robert Hutter, diptyque, photographie numérique, impression sur bâche 365 x 250 cm, 2001-2007.

- Ronan et Erwan Bouroullec, Croquis de première intention pour la *Vegetal Chair*, 2005. Feutre sur papier, carnet de croquis. Dessin de recherche pour la *Vegetal Chair*, 2009. Feutre noir. Édition Vitra.
- Nathan Vincent, *Antilope*, 2009, fil crocheté, insert de taxidermie, 27 x 15 x 18 pouces.

- Collectif Lieux Communs, police de caractère ac/dc outofspace.
- Vue Google Earth sur l'ENSAAMA.
- Détail du jardin, Vaux le Vicomte.

- Gaëlle Lauriot-Prévost, Dominique Perrault, *Poltrona Frau Tricot*, Salon International du Meuble de Milan, 2008. Structure en hêtre, peuplier et contre-plaqué de bouleau, ressorts du fauteuil par sangles élastiques, remplissage en mousse de polyuréthane, garnissage de polyester. Résille de maille tressée en cuir.
- Ariana Page Russell, dermatographies.

- Carol Hummel, *Free Cozy* (confort gratuit), installation depuis 3 ans à l'extérieur de l'Hôtel de Ville des Hauts de Cleveland, USA.
- Jean-Luc Vilmouth, *Autour d'un palmier*, 1989-2007, vue d'Izmir, Turquie. Palmier, métal, hauteur 10 m.

- Simon Hasan, vases en cuir bouilli, résines polyuréthane et acrylique, dimensions variables.
- Lucian Freud, *Benefits Supervisor Resting*, 1994, huile sur toile, 160x150 cm, détail.

- *Tokonoma* et placards dans le pavillon de thé du palais de Katsura, début du XII^e siècle, environs de Kyôto, in *Katsura, un hermitage princier*, Takeshi Nishikawa et Akira Naito, Tokyo, 1977.
- *Tokonoma* : alcôve au plancher surélevé où l'on expose des objets d'art, des compositions florales, des calligraphies, des estampes ... Élément essentiel de la décoration traditionnelle japonaise, le *Tokonoma* apparaît au XVI^e siècle, d'abord dans les maisons de thé, puis dans les palais, puis dans les maisons ordinaires.

- Johann Georg Hinz, *Le Cabinet de curiosités*, 166, huile sur toile, 127 cm x 102 cm.
- Takahiro IWASAKI, *Reflection Model*, 2001. Cyprès japonais, fil. Courtesy Mori Art Museum, Tokyo. Photo : Blaise Adilon.
- Johannes Vogl, *Watching the Waves* (Regardant les vagues), 2005.
- Aldo Van Eyck, *Orphelinat d'Amsterdam*, 1958.
- *La chambre des époux*. Trompe-l'œil de l'oculus central du plafond de la Chambre des époux, palais ducal, Mantoue, 1465-1474, fresque.
- Superstudio, *Microevents*, 1972, projet pour l'exposition « Italy : The New Domestic Landscape », in *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition, sous la direction d'Emilio Ambasz, Moma, New York, 1972.
- Atelier Van Lieshout, *Tampa Skull*, 1998. *Tampa Skull* contient des toilettes, une salle de bain, une cuisine, un bureau, un *living-room* et une chambre, dont les enveloppes ont été déterminées par l'absolu minimum des dimensions nécessaires à l'usage et aux mouvements du corps pour passer d'une « pièce » à l'autre.
- Mario Bellini, *Kar-a-Sutra*, 1972, projet pour l'exposition « Italy : The New Domestic Landscape », in *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition, sous la direction d'Emilio Ambasz, Moma, New York, 1972.
- Robert Longo, *Class*, C 180/W 202, 1998. Fusain sur papier, 243,84 x 153 cm.
- Estudio Campana. *Fauteuil Alligator et polo Lacoste*.
- Victoire de Castellane pour Dior Joaillerie, bague *Reine de Chrysoprasie*.
- Nathan Vincent :
 - 007, 2007*, fil de coton crocheté, cadre de 18,5 x 12,75 pouces. Collection privée.
 - Sous-vêtement*, fil de coton crocheté, cadre de 18 x 18,75 pouces.
 - Scie*, 2007, fil de coton crocheté, cadre de 19 x 12 pouces. Collection privée.
 - Superman 2007*, fil de coton crocheté, cadre de 24 x 17 pouces. Collection privée.
- Florence Doléac, *Point de suspension*, Paris 2004, matériaux : corde résinée, piton d'accrochage mural, édition par l'artiste.
- Intérieur de Yourte, habitat traditionnel nomade, Mongolie, 2003.
- Couverture de La Maison Française n°33, numéro spécial, « *La maison idéale 1950* », Noël 1949.

Introduction

Dans les rapports précédents l'importance de cette « Épreuve de leçon », ultime épreuve du concours de l'agrégation d'arts appliqués, est mainte fois soulignée. Elle permet en effet au jury d'apprécier de façon synoptique la cohérence d'une démarche en arts appliqués dans la perspective d'une activité d'enseignement. Ces rapports successifs ne manquent pas d'indiquer qu'une telle cohérence résulte immanquablement de la capacité des candidats à fondre leurs connaissances et savoir-faire propres à la matière didactique. Pour y parvenir, il leur appartiendra de relier entre elles les disciplines connexes au design qui vont de l'esthétique à l'anthropologie en passant par la sociologie, la technologie, le marketing, laquelle capacité sous-entend à son tour la possession d'une solide culture, tant spécifique que générale. Comment douter que les avancées techniques, technologiques, économiques et plus largement sociétales exerceront leurs contraintes sur les manières qu'aura le candidat d'envisager les documents soumis à sa réflexion et dont il doit tirer le principe de sa leçon ? S'agissant enfin et surtout de valider une compétence à enseigner, cette leçon doit être l'occasion pour les candidats de montrer qu'ils ont assimilé les principes pédagogiques généraux de la discipline.

Le rapport 2009, filant la métaphore de la métamorphose du candidat en enseignant, s'attachait à traduire la difficulté que représente le passage à l'acte pédagogique. « *La leçon*, y est-il écrit, *c'est le lieu même de l'engagement dans un projet didactique* », lequel « est synonyme de l'invention de la discipline « arts appliqués ».

La formulation aussi concise qu'exigeante justifie qu'on s'y attarde. Elle dit bien que le propre des arts appliqués est une invention méthodique dont les principes peuvent être transmis, et que la difficulté de cette épreuve résidera dans le redoublement ou la superposition d'un projet sur un autre, du projet pédagogique sur le projet design. Ce rapport 2009 pourra être relu avec bénéfice tant la dimension didactique y est explorée avec minutie et l'intrication du problématique et du pédagogique patiemment disséquée.

Il nous a paru intéressant de prendre ici un parti légèrement différent et de faire retour à cette matière de l'invention pédagogique qu'auront voulu expliciter les synthèses antérieures de l'épreuve de leçon.

Bien sûr, il s'agit d'une leçon sans le moindre élève présent, face à des examinateurs qui se révéleront tour à tour curieux, exigeants, profonds ou redoutables connaisseurs des référentiels et des processus d'acquisition en arts appliqués. Bien sûr, il convient d'y présenter avec conviction son expérience, ses connaissances, son projet au terme de quatre trop courtes heures de préparation, avec pour tout viatique deux ou trois documents iconiques sinon une citation qui aura longtemps paru rétive à toute exploitation.

Que contiennent donc de si redoutable ces ultimes et si modestes pièces de la démonstration pédagogique ? Relisons avec attention les synthèses précédentes : elles insistent sur le fait que ce « papier glacé » possède aussi une profondeur, et que celle-ci, rarement atteinte par les candidats, leur permettrait pourtant de mettre en œuvre des séquences pédagogiques plus riches, plus convaincantes. Quelle est donc la consistance de ces documents que les candidats ne parviennent pas à exploiter ? Les derniers rapports sont unanimes à décrire tout un potentiel de sens inscrit par le procès de fabrication de la plupart des objets soumis à la réflexion des candidats, potentiel que double un contenu lui manifeste, mais évidemment tributaire de la culture qu'ils auront acquise : style, période, influence, emprunt, etc. Voilà ce que nous voulions souligner : les documents proposés en analyse possèdent, outre l'intrication symbolique et sémantique qu'ils revêtent en surface, une consistance pratique et opératoire, ce qui n'est guère surprenant pour une épreuve d'agrégation en arts appliqués. Cependant, parce qu'une telle évidence demeure inaccessible à de trop nombreux candidats, il leur sera difficile de produire, et pour cause, des séquences où des apprentissages auront des chances d'être identifiés tant par le jury qui les évalue que par leurs futurs étudiants.

L'analyse des documents

Nous reprendrons ici la trame retenue dans le rapport 2009, suivant en cela le principe d'exposition des synthèses 2007 et 2008, distinguant quatre étapes entre la découverte des documents par le candidat et l'exposé de sa leçon devant le jury : L'**analyse** des documents, l'**articulation** de celle-ci avec l'exercice de la leçon, la **séquence pédagogique**, enfin l'**exposé** et l'**échange**.

Les premières difficultés que soulève l'analyse, avant même d'avoir trait à la méthode d'exploration « hiérarchisée et hypothético-déductive », concerne le *matériau* premier des arts appliqués, savoir la forme. D'emblée en effet dans cette analyse, s'engage une systématique et complexe opération de transcription, d'adaptation et de traduction, puisque ce sont tour à tour les mots qui viendront suppléer les figures, les formes les notions, les qualités les aspects, soit ce que le précédent rapport désignait comme « la matière du sens ».

Mais comment le candidat pourrait-il espérer conduire une analyse aussi profonde que variée s'il ne possède pas une solide culture, tant spécifique que générale ? Si les connaissances spécifiques paraissent l'acquies de la plupart des candidats, il n'en va pas de même à l'évidence de cette culture générale qui leur permettrait de nouer quelque problématique que ce soit en donnant accès à une transversalité féconde. Pour en revenir à l'étymologie, si l'analyse se présente bien comme la décomposition d'un objet spéculatif en ses éléments composants, il ne fait guère de doute que la décomposition analytique ne donne jamais accès qu'à ce que le candidat connaît déjà.

Sujets textuels de type A

Le jury pourra s'étonner que les candidats n'optent pas plus fréquemment pour le sujet A, dans la mesure où celui-ci offre l'avantage évident sinon d'exposer, du moins de détourner une problématique tout en présentant les principes réussis de la transversalité : une idée s'y montre le plus souvent sous un jour illustratif et pratique, et parfois même, comme c'est le cas avec la citation de Van Gogh consacrée au dessin, comme l'un des préambules possibles à une didactique consacrée au dessin. Pareillement, Branzi peut-il dénommer des effets d'espace sans qu'il soit nécessaire, comme dans les documents iconiques, d'extrapoler à partir de telle ou telle congruence plastique – des traits figuraux - une aussi explicite problématique : « *Les objets* », écrit-il, « *sont un petit système spatial. C'est l'espace autour de l'objet qui est important dans le rapport avec l'architecture* ».

Il conviendrait enfin de souligner le puissant ressort poétique ou imaginaire de ces citations/incitations. On pourra par exemple regretter que de la très belle citation de Bachelard extraite de sa *Poétique de l'espace*, au demeurant reprise de manière convaincante par une candidate, rien ne revienne au jury de ce qui pourtant nourrit tout le propos du philosophe : l'imagination des matériaux et par-delà, le volet résolument didactique de cette œuvre, la « dynamologie ». Ici, une culture trop peu attentive à de très riches hypothèses issues d'autres champs disciplinaires prive la candidate d'une séquence pédagogique plus achevée et même de modalités d'évaluations beaucoup plus fines.

Documents iconiques de type B :

L'un des problèmes les plus aigus concerne donc la capacité des candidats à saisir le sens des images – a fortiori lorsqu'il y en a plusieurs. Les simulacres d'analyse sémiologique ayant heureusement disparu, il reste leur avatar, une frénésie analytique très formelle qui n'a de ce fait aucune chance de déboucher sur un sens.

On pourrait conseiller aux candidats de rattacher les images, certes à des problématiques épistémologiques générales, mais aussi à une sémantique qui relève du simple « bon sens », comme par exemple l'humour. Ainsi, un document de 1972, présentant une automobile de la série *New domestic landscape* de Mario Bellini et appelée « Kar-a-Soutra », dans lequel deux personnages entretiennent des rapports physiques pour le moins ambigus, n'aura suscité aucun commentaire particulier. L'hypothèse d'« une interrogation sur les modes d'habiter » est seule évoquée...

Pareillement, face à un trophée en peau tricotée de Nathan Vincent (*Antilope*), un candidat formule une première hypothèse : il s'agirait d'une œuvre d'art contemporain. Et puis une seconde : peut-être s'agit-il de manifester « une volonté de préserver la nature »... Autre cas de « cécité » (mais celle-ci relève du simple manque de culture) : en lieu et place de l'hyperréalisme de Robert Longo, qui dessine au fusain une Mercedes *Classe C* pour une campagne publicitaire, le candidat parle de « description scientifique »...

Il est arrivé qu'un candidat confonde une robe somme toute banale (années 50) et une « tenue de travail ». Le même candidat se demandait si le document était une peinture façon Norman Rockwell ou bien une photographie. C'est assez ennuyeux parce qu'à l'évidence ce candidat-là n'a pas l'habitude de fréquenter les images produites il y a une cinquantaine ou une soixantaine d'années. Et pas simplement l'image, bien sûr, un climat. Ce qui le rend incapable de comprendre le sens formel d'une époque pas si éloignée que cela.

L'histoire de l'art pose quelquefois un problème de maîtrise de la production générale de signes. Tel candidat, par exemple, réduit le XIX^e siècle à l'éclectisme en architecture, au pastiche, au gréco-romain et au médiéval en peinture. Les travaux de Viollet-le-Duc apparaissent, réduits à la seule restauration de monuments - rien en particulier sur sa conception radicalement nouvelle de l'architecture. Le XIX^e siècle, en tant que ferment de la modernité (des débats ingénieurs-architectes à Courbet et à l'impressionnisme) est simplement réduit à une période vieillotte en pur contraste avec le XX^e siècle de la modernité et des avant-gardes.

Dans l'ensemble l'art contemporain n'est pas convoqué – pas plus que les débats arts plastiques/arts appliqués. Probablement parce que les candidats ne le fréquentent pas. Malgré les efforts des jurys, disons-le clairement, l'art contemporain n'est pas bien connu.

Articulation

Nous pouvons ici, comme à l'occasion du précédent document de synthèse, indiquer que « *le choix du sujet – sujet A ou sujet B – n'est pas primordial. C'est ce que le candidat en fait qui le devient* ». Si le choix du sujet n'est pas primordial se trouvent cependant aussitôt posées deux difficultés inhérentes à toute didactique : la traduction et la transmission. Les sujets, qu'ils soient textuels (A) ou iconiques (B), sont conçus comme des questions ouvertes offrant à la sagacité des candidats des pistes problématiques implicites ou explicites spécifiques des arts appliqués : aménagement de l'espace, communication visuelle, conception de produit, cadre de vie. Mais ce serait prêter beaucoup au jury que d'estimer les thématiques et les problématiques contenues dans les sujets élucidées dès leur conception : le jury ne saurait prévoir comment les candidats opéreront, dans leur singularité, une nouvelle traduction des documents qui leur sont soumis. Ce sont les candidats et eux seuls qui font la richesse de ce concours en inventant les solutions auxquelles nul n'aurait songé. Au terme de cette analyse, le candidat doit donner à voir le principe qui l'aura gouvernée et qui devient ainsi la problématique de sa séquence pédagogique.

Concernant l'articulation entre l'analyse et la séquence pédagogique, seul un commentaire marginal peut-être ajouté au rapport 2009, savoir la similitude fonctionnelle de l'articulation et de la traduction particulièrement

manifeste entre projet appliqué et séquence pédagogique. « *La problématique, y lisons-nous, doit questionner le champ des arts appliqués, alors que les citations et les visuels ne l'interrogent pas forcément. (...) La problématique est une question qui doit trouver sa forme empirique dans un processus d'apprentissage* ». Cette dernière considération est d'une grande portée didactique. Pareillement la synthèse 2009 insiste-t-elle, pour les mêmes raisons appliquées, sur le fait que la séquence pédagogique ne vaut qu'autant qu'elle est définie par des objectifs d'apprentissage évaluable.

Peut-être, en effet, n'a-t-on pas assez souligné ce que « le projet didactique » doit au projet en arts appliqués, et n'a-t-on pas suffisamment fait valoir ce qu'ils possèdent de commun en termes de procédures d'information, de traduction, de modulation. Car une didactique, de ce point de vue, se présente elle aussi comme une conduite réglée postulant continuité et tension dans les principes qu'elle aura à mettre en œuvre, tout comme dans le projet en arts appliqués proprement dit. La transmission d'un savoir, son calibrage précis, autant d'ailleurs que les modalités d'évaluation qui en découlent, ressortissent expressément à la conduite du projet en arts appliqués : prévision, optimisation, capacité à traduire.

Nous pourrions revenir à notre tour sur la difficulté que représente la formulation, par-delà le repérage des thématiques aux termes de l'analyse, de véritables problématiques justifiant les choix retenus pour la leçon. Nous voyons que la difficulté n'est pas mince puisqu'il va s'agir de poser comme a priori de la problématique, sa résolution qui ne sera motivée qu'au terme du parcours didactique ! Fort heureusement, la difficulté que représente la mise en avant d'une problématique semble pouvoir être levée par « *une formulation claire des objectifs d'apprentissage* ». Le futur candidat doit ici comprendre que les problématiques issues de son analyse ne sont pas séparables du processus de transfert des savoirs et des savoir-faire ; est ainsi problématique de bout en bout l'hypothèse d'une traductibilité de l'idée en schéma par exemple, hypothèse qui ne s'éclaire qu'à vérifier l'adéquation, dans l'esquisse, le croquis et l'épure entre une conception toute idéative et sa résolution par le dessin. De la même manière enfin, la précision que la leçon saura accorder au contexte de la « *démarche didactique* » ne peut manquer de concourir à la réussite de cette épreuve en « *pistant* » les effets de la problématique proposée aux élèves (cf. la note 6 du précédent rapport : « *expressionnisme élémentaire* »).

La traduction didactique doit par conséquent opérer trois fois dans le cadre des épreuves : concrètement et directement, à l'attention du jury en tant que celui-ci est convié à évaluer une séquence pédagogique ; indirectement à l'adresse d'étudiants dont le niveau et la composition sont à déterminer ; enfin en direction d'un hypothétique destinataire institutionnel ou professionnel ayant sollicité les services d'un professionnel du design et qui fonde, transversalement, la matière enseignée. La traduction didactique autant que le projet d'arts appliqués qui la détermine, ne sauraient évidemment expliciter une solution unique miraculeusement contenue dans les documents proposés à l'analyse.

Il nous paraît utile de revenir sur une distinction établie précédemment, au terme de l'analyse de document, entre thématique et problématique. Alors que l'approche thématique explicite et lie les figures contenues dans les documents, la problématique y fait surgir une tension au sein d'un matériau hétérogène mêlant forme, figure ou sens. Tout l'art de l'enseignant en arts appliqués ne tient-il pas à la justesse de ses traductions entre des plans d'expressions distincts bien que souvent fort proches ? C'est la traduction qui se trouve être constamment problématique dans l'épreuve de leçon. Comment par exemple ce qui de manière factuelle fait sens dans la dimension technique d'un produit se traduit-il en opération d'apprentissage ? Ou si l'on veut encore, comment une analogie, qualitative ou plastique se traduit-elle en modes opératoires ? Aussi le plan thématique, parce qu'il ne relève pas à proprement parler d'une transcription mais procède des seules similitudes paraîtra-t-il toujours plus aisé à appréhender que le plan problématique, lequel ne s'explique, ne se résout que par opérations.

Un précédent rapport insistait justement sur le fait que les sujets proposés aux candidats valent comme des incitations, des déclencheurs. En effet, déclenchement ou incitation, c'est au-delà de ce que les documents offrent à voir qu'il convient de rechercher pistes et hypothèses : les documents proposés, qu'ils soient iconiques ou textuels, ont été soumis à la sagacité des candidats parce qu'ils invitent tant à penser des rapprochements qu'à les opérer. Ils doivent donc aussi être envisagés comme des inducteurs concrets, opératoires, pratiques, en sus de leur évidente capacité à nouer des thématiques, des sens, à conjuguer des symboles.

La séquence pédagogique

Pour cette session 2010, les préparations de toute évidence très attentives aux critiques et aux suggestions des rapports antérieurs, ont gagné non pas tant en précision qu'en méthode : les référentiels et les programmes ont été passés au peigne fin, les séquences, quels que soient les contenus ou les objectifs sont dans

la plupart des cas établies avec minutie. Une remarque toutefois s'impose : le jury a pu penser pour ce concours 2010 qu'une solide préparation de l'épreuve de leçon avait conduit certains candidats à élaborer, exemplairement sur le thème de l'espace et de la communication, ce que nous pourrions appeler une leçon clé en main. Ces derniers auront ainsi présenté une problématique similaire, pertinente au demeurant, où l'espace se concevait comme la complication d'une vaste scénographie dont le maillage des réseaux de communication viendrait accroître la profondeur, postulat permettant ensuite commodément – tout au moins en apparence – d'initier une séquence pédagogique où la communication visuelle viendrait épauler un partenariat touristique.

Ce système présente un défaut aussi évident que réhibitoire : l'acte pédagogique singulier déployant un projet est alors éprouvé par le jury comme sa propre paraphrase et les meilleures prestations mêmes lui laissent un confondant sentiment de déjà vu. Surtout, une telle préparation rate ce qui justement fait fonds à toute didactique, savoir la mise en forme d'une séquence pédagogique où seront transmis tant des connaissances que des façons d'apprendre. Pareillement, le détour par la banque de matériaux (matériauthèque) paraît bien aujourd'hui le nouveau lieu commun d'une didactique réussie, sans que le jury ne sache jamais exactement ce que le candidat et ses étudiants auront à y chercher.

Exposer durant la leçon le résultat d'une préparation type perd de vue que les façons d'apprendre équivalent dans l'ordre didactique aux façons d'œuvrer dans les dimensions du projet ; l'aléa y tient une place essentielle pour autant que lui seul contient la nouveauté. Designers et enseignants en arts appliqués savent parfaitement cela : la matière qu'ils forment ou la pensée des élèves qu'ils accompagnent est toujours indocile, c'est-à-dire dotée d'un potentiel de différence qui ne manque pas de dérouter les objectifs du concepteur ou de l'enseignant. De fait, durant une séquence pédagogique les acquis attendus peuvent souvent se voir supplanter par une manière imprévue et de comprendre et de concevoir qu'aucune méthode n'avait encore su baliser.

En ce sens, les remarques initiales de la précédente mouture de ce rapport sur l'épreuve de leçon gardent toute leur pertinence : le jury y marque son « *attachement à voir la discipline réinventée à travers les conditions de sa transmission et travers les conditions de l'acquisition des connaissances, des savoir-faire* ».

La plupart des candidats ont assuré une présentation qui respectait au mieux les contraintes de l'épreuve concernant la gestion du temps ainsi que les modalités de présentation : exposition claire des intentions didactiques, des objectifs de réalisation, de la congruence des partenariats retenus. Probablement d'ailleurs certains auront-ils pensé qu'un chronométrage précis de leur exposé, comme une méticuleuse répartition des séquences sur les abondants schémas de leurs feuilles de route suffirait à provoquer l'intérêt du jury. Comme pour les rapports précédents, le jury regrette que la méthodologie, pour la quasi-totalité des candidats, n'ait accordé aucune place à l'objet - à tout le moins son évocation tridimensionnelle - et que l'intelligibilité des propositions soumises à évaluation se cantonne, au mieux, aux croquis et aux esquisses. Comme si le feuille à feuille de l'avancement du projet faisait alors obstacle à toutes autres perspectives où l'objet-même, sinon quelques maquettes, viendrait offrir son relief à la préhension des étudiants, à leur compréhension.

Autre remarque, l'utilisation des mots dans les leçons proprement dites. Les listes de mots, les *brainstormings* précèdent souvent et calcifient les recherches créatives. Comme si les catégories opératoires des arts appliqués devaient forcément passer par le dictionnaire. Les mots, malheureusement, renvoient le plus souvent à d'autres mots. Les réponses complexes qui devraient découler de questionnements complexes deviennent la simple illustration d'agencements rhétoriques : la traduction qui conduirait du sens à la forme n'est pas assurée.

Le jury évalue donc la consistance des propositions qui lui sont faites aux regards des hypothèses que lui paraissait recéler, objectivement, manifestement, le document. Cette attente correspond en quelque sorte au minimum requis pour espérer fixer son attention. Ainsi l'un des dangers majeurs, qu'on voit apparaître ici ou là, consiste en un formalisme des propositions. Par exemple, tel candidat utilise un livre de biologie à seule fin de travailler sur les formes de la nature, sans interrogation sur le sens, les modes de production et de réception et donc la pertinence de ces formes.

Il s'agit à ce moment pour le candidat de rendre compréhensible ce qui est au fondement de sa propre démarche. Car celui-ci se trouve au centre des difficultés que soulève toute didactique, de se donner les moyens de transmettre dans les termes de l'autre ce que lui-même sait ou sait faire. Voilà pourquoi la réserve des jurys précédents concernant « *cette absence de formulation claire des objectifs généraux (...) souvent masquée par une avalanche de consignes opérationnelles* » vaut encore pour la session 2010.

Les remarques qui précédemment concernaient la connaissance des référentiels et leur application gardent leur pertinence, comme d'ailleurs les réserves faites à l'endroit des postures rigoristes ne concédant que trop peu à l'invention. Là encore, le candidat se trouve renvoyé aux fondamentaux de la discipline pour laquelle il concourt : mais référentiels, notes de synthèse et rapports de jury ne sauraient suppléer un engagement volontaire et prospectif.

Entre les meilleures prestations et les moins bonnes, quelle différence enregistre-t-on ? Nous reprendrons ici en conclusion des éléments de réflexion qu'un précédent rapport choisissait d'introduire en remarques d'ordre général. La transversalité, dont le jury aura compris qu'elle était voulue par le plus grand nombre des candidats, n'aura cependant été atteinte qu'en de très rares occasions. La raison en incombe certainement à ce que nous pourrions, assez pompeusement, qualifier de barrière épistémique (« *conventions archétypales* » écrivait fort justement le jury 2008) : les candidats déclinent trop souvent des méthodologies où seul le dessin – certes essentiel - fait principe. Ainsi l'espace n'aura-t-il été le plus souvent envisagé que comme le ressort des effets de géométrie et de mesure ou dans les meilleurs cas, comme un système d'échelles où se manifestent ténuité des détails ou imprévisibles structures macroscopiques. Rien d'autre que l'image – le dessin - ne semble pouvoir faire modèle et supporter autrement le système de la représentation. Ce faisant, ce sont non seulement projet et didactique en arts appliqués en tant que tels qui sont alors minorés, mais de façon plus substantielle l'empan culturel et humain. Comme si l'actualité n'offrait pas d'assez nombreux exemples saisissant de manière d'appréhender et de comprendre le monde autrement que dans sa seule dimension de visibilité : design du goût, de l'olfaction, espace sonore, proximité tactile...

Il en va bien alors d'une ingéniosité. Tout d'abord à faire vivre les documents proposés à la réflexion du candidat ; mais tout autant, en suivant, à susciter la curiosité d'étudiants - le jury pour l'heure - ouverts aux suggestions les moins prévisibles et qu'une transmission académique des savoirs ne peut préparer à la méthodologie complexe du projet. (Nous pourrions ici, à titre indicatif, renvoyer à la remarquable proposition d'Élie During, *Panorama 3 salon du prototype*, Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains. Le candidat y vérifiera que les concepts sont parfaitement monnayables en procédures d'apprentissages, ceux de Bergson en l'occurrence arrimés à la pratique hybride de Panamarenko).

Redisons-le, le jury, face à un candidat d'agrégation d'arts appliqués, est en droit d'attendre non pas que par le plus grand des bonheurs sa proposition recoupe la sienne, mais que ce dernier fasse la preuve de sa capacité d'invention et de son aptitude à la transmettre. Plus cette aptitude à transmettre gagne en clarté et en précision plus il devient certain pour le jury que, quels que soient encore les lacunes du projet et du dispositif pédagogique qui le déploie, le candidat saura par-delà le concours résoudre des équations toujours plus fines entre les publics, les matières et les enseignements concernés.

Les derniers rapports ont très bien décrit la nécessité faite au candidat de s'ouvrir aux disciplines connexes aux arts appliqués pour en extraire le matériau convertible à un projet d'arts appliqués. Ingéniosité, bricolage, capacité à saisir et à nouer des liens inattendus entre champs disciplinaires : se pose donc aussi, de manière assez évidente, la question de la traduction des données, des notions et des concepts de ces disciplines limitrophes auxquelles le concepteur, à bon droit, ne cesse d'emprunter (Nouvel fréquentant Deleuze, esthétique pragmatique inspirée de la linguistique performative chez les Droog design).

Peut-être alors pourra-t-on écrire qu'une didactique de projet équivaut à un art des rapprochements, des corrélations et de la traduction. Nous ne perdons pas de vue ici ce que l'art aujourd'hui encore doit à l'*ars* des Latins où se confondent les idées d'articulation et d'assemblage. Prenons le risque de nous répéter : le jury attend des candidats qu'ils soient capables de conduire un projet d'arts appliqués avec un dessein pédagogique précis, d'articuler les plans d'expression a priori distincts.

L'exposé et l'échange : une prestation exemplaire

Certains candidats ont permis au jury de vivre un moment de rencontre fort, autour d'un projet pleinement incarné. Ceux-là ont su mobiliser et déplacer avec authenticité leur culture, leur désir et leur inventivité en faveur d'une incitation, d'une problématique, d'un sujet pour construire un projet pédagogique qui donnait à saisir, au-delà de la situation de concours, une véritable posture d'enseignant.

Un candidat a ainsi su faire partager au jury toute la force de son engagement, la profondeur de ses connaissances et de sa réflexion dans le champ des arts appliqués, en interrogeant une citation d'Adolf Loos.

Issue du texte *Ornement et Crime*, celle-ci donnait une définition du « véritable architecte » comme « un homme qui ne sait absolument pas dessiner » dans le sens d'une traduction de son « état d'âme », mais qui utilise le dessin « pour se faire comprendre de l'artisan qui exécute ».

De cette citation, le candidat établit préalablement une analyse littérale, en la situant dans son contexte historique d'une part, en épuisant l'analyse du sens d'autre part. Il l'identifie ensuite en tant que problématique porteuse, en cherchant à comprendre si (et en quoi) elle fait encore sens aujourd'hui.

Il fait ainsi émerger un paradoxe d'actualité : le dessin, devenu de plus en plus précis grâce aux outils numériques devient parfois irréalisable en tant que tel par les ingénieurs ou les artisans ; à l'inverse, un détail formel issu de la technique de fabrication elle-même peut être invisible dans le dessin (légère épaisseur d'un rebord en verre, fine marque issue d'un moule, etc.).

En se situant dans le domaine de l'architecture et en référençant finement son propos, il évoque alors trois visions de la tension entre dessin et conception :

- Le dessin comme outil de modélisation de la forme architecturale qui alors *fait signe*.
- Le dessin comme résultat final, issu de nécessités constructives et structurelles.
- Le dessin à la fois comme signe et comme résultat de la structure (comme dans le cas de la maison traditionnelle japonaise, où le tatami est la règle et la mesure étalon qui permettent d'établir le plan, en même temps qu'il est l'*objet-signe* qui *dit* le statut de telle ou telle pièce).

Finalement, soulignant l'évidence du dessin comme sujet/outil des arts appliqués, le candidat se propose de travailler sur la spécificité de ses différentes fonctions d'outil (dessin spéculatif, dessin représentatif, dessin communicant) et se donne comme objectif de « casser l'archétype » du dessin comme outil privilégié de recherche conditionnant formellement la conception.

Il situe la séquence de cours en Terminale AA et propose une succession de séances démarrant en Expression Plastique et se poursuivant en Recherche Appliquée, dans un domaine transversal au design d'espace et au design d'objet.

Il s'agirait pour les élèves de « construire des structures-abris » à partir de chacun des matériaux ou couples de matériaux proposés par le professeur : papier et spaghettis ; carton gris très fin ; baguettes en bois et élastiques.

En démarrage de la première séance, seraient projetés deux courts métrages d'animation : *Les trois petits cochons*, vus par Walt Disney et Tex Avery. L'objectif de cette projection, au-delà de l'effet d'appel pour les élèves, est de leur faire prendre conscience que « Si, plutôt que de produire des *images de maison*, les trois petits cochons avaient considéré les propriétés spécifiques de chacun des matériaux employés, celles-ci auraient été plus solides ».

Les séances de cours se succèderaient ainsi :

1. Phase d'exploration, en expression plastique, par la manipulation des matériaux cités, les élèves travaillant par groupe de trois.
2. Phase d'analyse par le dessin (dessin descriptif, dessin analytique et dessin plastique) en recherche appliquée.
3. Phase de spéculation, en recherche appliquée, par aller-retour entre dessins et maquettes, à partir de questions précises (par exemple, comment soustraire de la matière en préservant la solidité ?).
4. Phase de mise en situation, par le dessin et la photo : choisir un point de vue, projeter une image, communiquer un projet.

Des critères d'évaluation sont proposés pour chacune de ces phases.

Grâce à cette séquence, les élèves sont censées acquérir diverses compétences manipulatoires (production de maquettes structures) et également différents modes d'expression par le dessin. L'exercice devrait également les aider à mettre en cause le postulat du dessin comme unique moyen de conception et leur donner des outils alternatifs de recherche.

La séquence proposée, pour intéressante qu'elle soit, pose évidemment de multiples questions : sur ses objectifs exacts, sur la juste adéquation des outils utilisés vis-à-vis de ces objectifs, sur le manque de précision du dispositif pédagogique, sur le rôle exact de l'enseignant durant des différentes séances, sur les modalités d'évaluation etc.

Cependant, au cours de l'échange avec le jury, que les questions portent sur l'analyse de la citation ou la problématique qui en est issue, sur les modalités ou la temporalité de la séquence, ses objectifs opérationnels ou sa finalité pédagogique, le candidat est chaque fois capable d'une réflexion ouverte, d'une mise en cause sans complaisance de son postulat initial si nécessaire, mais aussi d'une défense argumentée de celui-ci quand cela lui semble légitime. L'argumentaire est toujours intelligemment référencé, dans les champs d'actualité connexes au domaine du design.

Aux premières questions sur le fondement de la problématique, le candidat argumente finement sur les choix qu'il a opérés, ne lâchant rien de son engagement dans un sujet précisément défini par lui-même, mais cherchant à saisir et circonscrire le champ potentiel des sujets qui lui auraient échappé. Par exemple : La dimension *d'image*, voire la dimension *d'icône*, de tout objet de design aujourd'hui est-elle une fatalité d'ordre médiatique ? En réponse à cette question du jury, le candidat mesure les évolutions actuelles à l'œuvre, dans la conscience de jeunes concepteurs de plus en plus affûtés vis-à-vis d'enjeux écologiques autant qu'économiques, qui impliquent notamment la préservation de savoir-faire locaux ; évolutions qui peuvent mener à une autre utilisation de la *valeur image*. Il rappelle également que cette utilisation de la représentation médiatisée du projet n'est pas nouvelle, en faisant référence au travail d'Archizoom et à la médiatisation maîtrisée des projets du groupe, via la presse spécialisée, dans *Casabella* et *Domus*, à la fin des années 60.

À propos d'une éventuelle indépendance entre outils et matériaux, dans le sens d'une déconnexion du rapport *outil fabricant / forme fabriquée*, le candidat évoque les vases de François Brument, créés par la voix relayée par commande numérique, et conclut qu'aucun outil n'est illégitime en soi, mais que la forme doit finalement trouver sa *raison d'être*, quelles que soient les modalités de sa conception.

Aux questions qui appellent précisions sur les modalités pédagogiques le candidat répond en réévaluant chaque fois sa proposition initiale, la mettant en perspective au regard des incitations proposées par l'échange, en apportant ajustements et informations complémentaires : modification du séquençage, précision sur le temps consacré à telle ou telle phase de recherche, complément sur l'incitation ou l'apport amenés par l'enseignant en amont de celle-ci (suite de verbes, exemples de constructions animales, exemples dans le champ du design contemporain, etc.). Le dispositif permettant d'encadrer les recherches exploratoires en groupe est ainsi précisé : organisation spatiale, durée réelle, rôle de l'enseignant durant cette étape, mise en commun, critique collective constructive en vue de l'étape suivante.

À la demande qui lui est faite d'explicitier sa volonté initiale de « casser l'archétype », le candidat fait référence à un article d'Alan Cooper (spécialiste du design d'interaction et des interfaces utilisateurs) mettant en cause la façon dont nous utilisons inconsciemment les outils neufs avec des modalités de pensées pré-acquises relevant d'archétypes. Il évoque sa propre expérience des interfaces numériques. Il questionne l'utilisation de cette interface comme on peut questionner celle du dessin, en tant qu'outil de conception et/ou d'exécution. Sa volonté réaffirmée est bien d'utiliser les allers-retours entre le dessin et la manipulation matérielle, pour rendre tangible l'idée que le dessin ne précède pas forcément la forme et faire expérimenter aux élèves l'apprentissage de la manipulation directe du matériau en tant qu'exploration préalable au dessin modélisant. Exploration qui sera ensuite poursuivie, affinée, complétée... par le dessin, qui joue alors un rôle spécifique et identifié, non englobant, dans le processus de conception.

Ce candidat, comme un(e) ou deux autres, en acceptant sans faux-semblant de soumettre sa proposition à l'épreuve d'un questionnement à voix haute, a permis d'engager un dialogue véritablement constructif autour du dispositif pédagogique envisagé. Cette remise en jeu sincère, qui n'a manifestement pas été vécue comme remise en cause négative, a permis de continuer à construire un projet durant le temps de l'échange. Cette faculté à se *projeter* en direct, avec l'énergie et le désir indispensables à tout futur enseignant, est un attendu essentiel de l'épreuve.

D'autres candidats produisent également une analyse très fine de documents iconographiques. Dans ce cas ils dégagent rapidement des incitations transversales aux différents documents, pour affiner leurs outils d'analyse et extraire des problématiques précisément ancrées dans le champ du design (au contraire de candidats qui s'acharnent à produire des analyses exhaustives et successives de chacun des documents proposés, avant de

songer à interroger d'éventuelles thématiques transversales). Cependant, pour certains, si la pertinence de l'engagement dans le champ des arts appliqués et la force de projection en tant qu'enseignant ont été très appréciées, le manque d'expérience, ou de maturité, n'a pas toujours permis de relever le défi des questions concernant la séquence pédagogique elle-même : ses objectifs, sa crédibilité opérationnelle, les modalités de son évaluation, etc.

Malheureusement pour cette session 2010, de telles candidatures, particulièrement déterminées, ont été peu nombreuses, la plus grande part d'entre elles échouant à asseoir leur séquence pédagogique sur un projet d'arts appliqués lui-même clairement identifié. De telles lacunes résultent immanquablement d'une analyse déficitaire ou superficielle des documents proposés - iconiques ou textuels - d'une culture somme tout étriquée. Trop souvent encore les leçons proposées au jury sont-elles demeurées formelles, ne parvenant pas à restituer le milieu vivant d'un groupe d'élèves, à appréhender son essentielle valeur dans le projet didactique en cours.

Conclusion

L'épreuve de leçon veut apprécier la compétence des candidats dans deux répertoires distincts pour lesquels ils ne sont pas également préparés : d'une part, comme des professionnels des arts appliqués, il leur est demandé de faire la preuve de leurs savoir-faire ; d'autre part, comme pédagogues de montrer qu'ils sont en capacité de transmettre savoirs et pratiques.

Pour ce faire, des documents sont proposés aux candidats, iconiques ou textuels. Ces documents constituent des arguments, des incitations, des déclencheurs. Un livre de Roland Barthes, *Système de la mode*, tentait de démontrer que le schéma est le plus court chemin allant du texte à l'image, voire, du texte et de l'image à l'action. Il tenait une partie de sa démonstration de ce que, dans l'ordre du vêtement à faire soi-même, le patron pouvait être apprécié comme un *shifter*, un embrayeur. Trop peu de candidats parviennent à saisir ce qui dans les documents, texte ou image, vaut embrayeur, c'est-à-dire encore est véritablement problématique, donc propre à supporter la tension d'un sens – symbole – et d'une action – un projet, un processus. N'est-on pas alors au cœur de la leçon d'arts appliqués, de la question de la traductibilité des expériences qu'elle soulève ?

À l'occasion de ce rapport 2010, nous ne pouvons que renouveler le souhait des jurys des années précédentes de voir des candidats se présenter à cette agrégation d'arts appliqués avec l'ambition de démontrer toute la portée pédagogique d'une discipline que fonde l'ordre même du projet.

Les résultats : répartition des notes de Leçon :

Les notes globales vont de 1 à 19 sur 20 (médiane : 9). 10 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	7	2	7	3	3	22	8,36

Résultats des candidats ayant choisi le sujet « A » :

Les notes vont de 1 à 19 sur 20

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	2	0	4	0	2	8	10

Résultats des candidats ayant choisi le sujet « B » :

Les notes vont de 1 à 16 sur 20

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	5	2	2	3	1	13	7,38

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION AVEC LE JURY

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 10 juillet 2000 paru au JO du 29 juillet 2000 ; BO n° du 30 août 2000)

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

(durée : trente minutes maximum ; coefficient 1)

Rapport coordonné par Emmanuel RIVIÈRE

Membres de la Commission :

**Thierry BARON, Florence BOTTOLIER-EID, Karim GHADDAB, Jacqueline GUÉHENNEUX,
Etienne HERVY, Joséphine PELLAS, Françoise PÉTROVITCH, Pierre PONANT, Sophie RECHNER,
Emmanuel RIVIÈRE, Véronique SAMAKH, Nathalie TIMORES, Madeleine VAN DOREN**

LE DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE ORALE

Le candidat tire une enveloppe parmi celles proposées par le jury. Cette enveloppe contient généralement deux ou trois documents à analyser et relier ; le nombre et la nature des documents ne sont cependant pas fixés par les textes officiels et ils peuvent varier suivant les sessions. L'entretien est composé de quinze minutes d'exposé où le candidat gère son oral de manière autonome, suivi de quinze minutes d'échanges avec le jury, moment où celui-ci pourra poser des questions particulières.

Le candidat se trouve dans la dimension spécifique de l'oral, qu'il lui appartiendra de maîtriser, pour communiquer la richesse de sa réflexion à partir des documents dans le domaine choisi. Dans la deuxième partie de l'entretien, le jury pourra poser des questions et échanger avec le candidat ; celui-ci devra alors pouvoir témoigner d'une écoute, d'une compréhension, d'une réactivité aux questions posées.

Nous rappelons que l'épreuve «Entretien sans préparation» nécessite en fait un vrai travail en amont, qui seul permettra aux candidats de s'approprier parfaitement les connaissances dans le domaine choisi, et de les utiliser dans le cadre prévu par l'épreuve.

Cette année, le jury a pu constater que les candidats connaissaient mieux le format et les attendus de l'épreuve. Les prestations des candidats auront en général été plus convaincantes que les années précédentes. Toutefois, le sérieux des candidats dans leur préparation ne les exonère pas de parti pris singuliers ; ils doivent rassembler leurs connaissances et leurs compétences pour animer *in vivo* les documents proposés, et se départir d'une simple énumération des éléments observés, ou d'une banale « analyse d'image » réductrice et trop scolaire.

Investir un domaine spécifique

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

L'exposé du candidat doit mettre en évidence les questions soulevées par le rapprochement des documents, et plus largement, il devra témoigner de sa sensibilité aux débats plus généraux qui animent le champ

parcouru. Nous attendons d'ailleurs que le candidat soit concerné et engagé en tant que personne, en tant que plasticien, en tant que spécialiste et concepteur d'images, en tant qu'habitant et usager de l'espace architectural. Le candidat doit avoir un point de vue sur les créations : à lui de le justifier, de le défendre, de le moduler en fonction de l'échange et des remarques en deuxième partie de l'entretien, à lui de nous faire partager la force de sa réflexion et de son engagement.

Par ailleurs, nous rappelons que le jury n'attend ni la récitation d'une leçon apprise par cœur et plaquée coûte que coûte sur n'importe quelle image, ni l'usage de concepts creux et interchangeable, qui empêchent le candidat de témoigner d'une pensée authentique suscitée par les œuvres.

Regarder - Analyser

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

Nous le redisons : il importe de questionner la nature matérielle des documents, le processus de construction et de fabrication de l'image, le contexte d'édition et de diffusion de telle ou telle image. 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, etc., et il s'agira pour le candidat justement d'identifier précisément le ou les registres auxquels appartient cette image.

La plupart des documents proposés au candidat ne sont d'ailleurs pas au format des œuvres elles-mêmes, mais ceux-ci doivent être simplement considérés comme des témoignages ou des cadrages particuliers de pièces originales, dont les dimensions dépassent le cadre réservé de l'entretien. Le candidat doit bien comprendre et évoquer la spatialité et la temporalité première de l'œuvre, qui sont en fait fondatrices. 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 de toute façon être questionnées par le candidat. De même, une reproduction d'affiche et sa nécessaire réduction au format de l'épreuve ne devraient pas perdre le candidat, et celui-ci devrait reconstruire les données premières du format de l'œuvre visuelle, comprendre son impact originel, sa valeur d'usage, sa visibilité dans l'espace urbain, tout ce qui fait matériellement sa qualité « d'affiche ».

La richesse et la qualité de ce qui est observable dans les œuvres ne doivent donc en aucun cas être occultées, puisque les éléments visuels et sensibles sont les éléments fondateurs du discours, ce qui distingue cette épreuve d'un pur exposé théorique. Nous avons ainsi vu quelques candidats trop pressés ignorer l'évidence de ce qui était à voir, ou passer outre tel ou tel élément clef de l'œuvre, pour solliciter d'emblée des concepts généraux, qui honorent bien sûr la culture du candidat et la nôtre par la même occasion, mais ces pensées flottantes ne semblent jamais pouvoir s'incarner. Leur développement finit à un moment par tourner court car le propos ne parvient plus jamais à s'ancrer sur ce qui est visible et sur ce qui est sensible.

Une analyse plurielle et croisée

L'analyse est le plus souvent une analyse croisée et plurielle entre plusieurs documents, et l'entretien a pour vocation de donner du sens à cette confrontation de documents / d'images / d'œuvres (généralement deux ou trois). Dans les domaines « Nouvelles technologies et création » et « Image et communication », des documents audiovisuels (performances filmées, extraits de films de synthèse, film d'animation publicitaire...) ont été soumis à l'analyse des candidats. Dans ces domaines, il a été parfois proposé au candidat un seul document filmique, tant la complexité de ce dernier nous paraissait difficile.

Quand des œuvres sont mises en vis-à-vis, c'est précisément cette confrontation qui fait sens et qui appelle les problématiques (problématiques forcément plurielles ; le candidat ne devra pas se limiter à un questionnement unique et limitatif). Le jury pourra juger des capacités du candidat à se déplacer d'une œuvre à l'autre, et à les éclairer les unes les autres. Le candidat doit de toute façon avoir à l'esprit que la nature même de l'exercice est problématique, et qu'il ne va pas de soi que l'on juxtapose des œuvres élaborées en des temps ou des contextes forts différents, réalisées par des auteurs dont les intentions peuvent être absolument contraires.

Par ailleurs, les œuvres proposées sont aussi éclairées par l'infinité des œuvres latentes, qui ne sont pas là visiblement, mais qui ceignent et nourrissent les images proposées. Il s'agira de convoquer à bon escient ces créations de référence, qui viennent de l'extérieur étayer et ouvrir la réflexion.

Ouvrir le champ

Jamais univoque, fermée ou dogmatique, l'analyse développée par le candidat pourra se servir plus généralement de tous les outils intellectuels mis à sa disposition par la fréquentation des œuvres, par la connaissance de l'histoire du champ spécifique, mais aussi de l'histoire de l'art et des idées, et de l'histoire événementielle. La période contemporaine et « l'esprit du temps » semblent cependant cette année mieux saisis et mieux compris par les candidats dans certains domaines, mais cette fébrilité à vouloir à tout prix saisir une actualité parfois insaisissable semble avoir fait oublier à certains des éléments fondamentaux de leur discipline, et des objets historiques incontournables.

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, etc.

Les œuvres n'apparaissent pas *ex nihilo*, mais elles doivent être mises en relation avec l'ensemble des productions et des idées du temps, simplement en termes de continuités, ruptures, différentiels, etc. Même quand elles prétendent être autoréférentielles, elles ne sont pas des formes existant hors de leur contexte. Elles sont toujours à divers titres : symptômes, paradigmes, formes contestataires, manifestes, etc., des témoignages idéologiques de leurs auteurs et de leur temps.

La culture des candidats devrait par ailleurs être suffisamment ouverte pour donner du sens à des œuvres singulières ou marginales ; le domaine de la création ne se lit pas en effet uniquement à partir d'un centre présumé, mais il est bien souvent aiguillonné et renouvelé par la marge, dans des formes souvent surprenantes et nécessairement polémiques qui devraient susciter un débat.

Remarques spécifiques concernant le domaine arts plastiques Rapport établi par Emmanuel Rivière

Sujet :

1.1 : Jean Auguste Dominique Ingres

Étude pour le Bain turc, non datée, dessin au graphite, 62 x 49 cm.

1.2 : William Elborne

Camille Claudel et Jessie Lipscomb dans leur atelier du n°17 de la rue Notre-Dame des Champs, 1887, photographie (détail).

Le jury avait parfois relevé les années précédentes une certaine fragilité dans la préparation des candidats dans ce domaine, et le manque de connaissances des enjeux critiques et théoriques qui ont pu animer le champ de la production plastique. Rappelons-le : les œuvres plastiques n'apparaissent pas *ex nihilo* ; elles doivent être positionnées historiquement et culturellement.

Cette année, malgré des inexactitudes dans l'emploi du vocabulaire spécifique, le candidat aura témoigné d'une vraie aptitude à questionner les documents et à circuler de l'un à l'autre.

Par contre, même si les œuvres et les artistes proposés semblaient appartenir à une histoire relativement ancienne, nous aurions souhaité qu'il soit établi des ponts entre les œuvres et l'actualité de l'art. Ainsi des esquisses et fragments de corps féminins dessinés par Ingres, en vis-à-vis de Camille Claudel photographiée à l'œuvre dans son atelier, auraient pu amener le candidat à mieux problématiser la question du sujet féminin dans l'art, largement relayée en ce moment par l'exposition « Elle » au centre Georges Pompidou. De même, l'exposition « Ingres et les Modernes » à Montauban en 2009 avait déjà insisté sur « l'actualité » d'Ingres, montrant les emprunts, détournements, et dérives iconoclastes, dont le maître classique a été l'objet depuis Picasso jusqu'à aujourd'hui...

Remarques spécifiques concernant le domaine IMAGE ET COMMUNICATION Rapport établi par Florence Bottollier-Eid.

Sujets :

1. 1 : Jean Widmer

Pictogrammes et signalétique pour la société des *Autoroutes du sud* de la France, 1973.

1.2 : Identité visuelle : Integral Ruedi Baur ; création typographique : NORM

Identité visuelle et signalétique pour l'aéroport de Köln (Cologne), RFA, 2002-03.

1.3 : Fulguro (collectif)

Identité visuelle pour le festival des jeunes créations *Les Urbaines*, Lausanne, 2004.

2.1 : Création typographique et photomontage : Karel Teige ; chorégraphie : Milca Mayerova ; photographie : Karel Paspá

« Alphabet corporel » (extrait), pour le livre *Abeceda*, Pragues, 1926.

2.2 : Anthon Beeke

Nude Alphabet, Pays-bas, 1970.

2.3 : André François

Affiche pour le film *Pays de cocagne*, de Pierre Étaix, 1969.

3.1 : Leo Lionni

Affiche de propagande pour les troupes américaines, USA, 1941.

3.2 : Michel Quarez

Affiche pour le 14 juillet dans la ville d'Aubervilliers, 1997.

3.3 : Martin Paar

Photographie argentique en couleur, extraite de la série *Think of England*, 1996-2000.

4.1 : Agence de communication : McSaatchiGAD ; Réalisateur : Hervé Plumet ; Annonceur : collective du Comté.

Comté Story, film d'animation publicitaire, 1 minute quinze secondes, diffusion sur internet, 2010.

4.2 : Agence de communication : le Publicsystème M ; graphisme du logo original : auteur non identifié ; Annonceur : Lactalis.

Identité visuelle et packaging du Camembert Lepetit

Nous constatons une grande inégalité dans les prestations des candidats, notamment dans leur posture de futur enseignant.

Sur quatre candidats, trois ont été très moyens pour des raisons différentes. Nous avons observé :

- une présentation très scolaire, avec un manque de recul sur les sujets ; le candidat a procédé à une analyse formelle, sérieuse mais plate.

- une présentation sur la réserve, plus théorique, avec trop de généralités, dans l'ensemble ennuyeuse et laborieuse.

- une présentation plus conceptuelle, plus éblouissante au premier abord avec manipulation d'une idée force. Mais cette prestation s'est avérée décevante car elle s'est limitée à cet angle d'attaque et a révélé de grosses lacunes visuelles de culture générale.

Ces trois candidats sont passés à côté des problématiques *ad hoc* et se sont réfugiés, soit dans l'analyse formelle des documents, soit dans un brassage de concepts, à l'identique de ce que nous avons observé en 2009.

Par contre, un candidat est sorti du lot avec une mobilité et une fluidité intellectuelle, un vrai échange avec le jury, une posture mature à la fois de professionnel en communication (il a parlé très clairement des cibles concernées) et une posture d'enseignant ayant des compétences orales. Il a su capter l'attention, emmener son auditoire et, prendre une part de risque dans son positionnement par rapport aux documents.

Dans l'ensemble, nous constatons cette année une meilleure préparation des candidats à l'épreuve, mais il subsiste des manques :

- d'une part, des connaissances un peu superficielles, des références trop limitées pour donner sens, avec des absences ou des erreurs, un manque de profondeur et de contextualisation des sujets.

- d'autre part, un positionnement pas assez affirmé, un manque de distance critique et de liberté par rapport aux sujets.

Remarques spécifiques concernant le domaine CRÉATION ET NOUVELLES TECHNOLOGIES **Rapport établi par Emmanuel Rivière**

Sujets :

1.1 : Images et animations : Mihai Grecu ; Musique : Yoann B – Neon Cage Experiment

Iridium, 2006

Film de synthèse, extrait 2' 15 ''.

2.1 : Images, film et musique : Addictive TV (collectif)

The Eye of the Pilot, 2004

Performance musicale et film, extrait 2'10''.

Ce domaine spécifique requiert une mobilité, une transversalité, et une ouverture particulière. Seules ces qualités permettront aux candidats d'évoluer dans un terrain flexible et ouvert, de convoquer des éléments pris dans des disciplines connexes, de comprendre des outils, des matériaux, des concepts foncièrement hybrides et polymatériels (images + montage + son + mouvement + interactivité + ...). Ajoutons que les documents produits pour le candidat ne sont pas l'œuvre elle-même, et qu'il s'agira pour lui de questionner ces témoignages visuels, qui ne sont que des extraits ou des cadrages particuliers sur des œuvres complexes, filmiques, spatiales, immersives, sonorisées, arborescentes, etc.

Les années précédentes, le vocable « nouvelles technologies » a parfois abusé des candidats, qui ne voyaient ici que l'occasion d'acquiescer et de valider de manière positiviste la « nouveauté » des images et leurs liens avec la techno-science. Mieux informés de l'actualité de la création numérique, mais aussi conscients que les artistes écrivent déjà depuis les années 60 une histoire entrelacée de l'art, de la vidéo, de la création numérique, les candidats ont su convoquer cette année à bon escient des références variées, pertinentes, éclairantes pour décrypter les documents.

Nous encourageons les candidats à se saisir des éléments annonçant les transformations artistiques à venir, les signes d'une rupture conceptuelle, de l'invention en marche. Nous attendons aussi du candidat une capacité à convoquer des références issues de champs extérieurs au domaine spécifique, et la prestation la plus convaincante aura été celle d'un candidat parvenant à questionner la nature singulière des images, mais aussi l'ordre du récit, le rythme filmique, la création sonore et sa pertinence, les sous-entendus littéraires, psychologiques, etc.

Remarques spécifiques concernant le domaine ARCHITECTURE ET PAYSAGE **Rapport établi par Sophie Rechner.**

Sujets :

1.1 : NO.MAD architectes, place du Désert, Barakaldo, zone industrielle de Bilbao, Espagne, 2002.

1.2 : Herzog & de Meuron, architectes, Patrick Blanc, paysagiste, Caixa forum, Madrid, Espagne, 2008.

2.1 : A. Aalto, architecte, pavillon de Finlande à l'exposition universelle de 1939, New York, USA.

2.2: K. Brauer & M. von Gerkan, architectes, aéroport de Stuttgart, Allemagne, 1989-91.

2.3 : R. Rogers & Estudio Lamela, architectes, Barajas 4, aéroport de Madrid, Espagne, 2004.

3.1 : F. von Segenschmid, architecte, serres du château de Schönbrun, Vienne, Autriche, 1880-82.

3.2 : Ecosistema Urbano, architectes, pavillon urbain écologique, Madrid, Espagne, 2007.

3.3: Marcel Kalberer & Sanfte Strukturen, Auerworld Palace, Weimar, Allemagne, 1998.

4.1 : Vicens & Ramos, architectes, vue intérieure de l'église Santa Monica, Madrid, Espagne, 2008.

4.2 : Vicens & Ramos, architectes, vue extérieure de l'église Santa Monica, Madrid, Espagne, 2008.

4.3 : Herzog & de Meuron, architectes, Caixa forum, Madrid, Espagne, 2008.

5.1 : Beskmann & N'Tépé, architectes, immeuble de logements sociaux dans le quartier Masséna, Paris, 13^{ème} arrondissement, 2007.

5.2 : Herzog & de Meuron, architectes, Patrick Blanc, paysagiste, Caixa forum, Madrid, Espagne, 2008.

6.1 : Shigeru Ban & J. Gastines, architectes, Centre Pompidou-Metz, Metz, 2010.

6.2 : ARCHITECTS, Canopy, structure éphémère en bambou pour un lieu d'exposition d'art contemporain, New-York, USA, 2001.

7. 1 : David Chipperfield, architectes, logements, Madrid, Espagne, 2005.

7. 2: Foreign Office, architectes, Madrid, Espagne, 2007.

Les candidats se sont en général bien préparés à l'épreuve :

- Ils savent se saisir rapidement des sujets.
- Le temps de l'épreuve est bien maîtrisé.
- Ils élaborent une analyse de chaque document et la plupart du temps, confrontent leurs observations.

Par contre, l'engagement vers les notions essentielles soulevées par le sujet est plus rare : bon nombre d'analyses restent assez superficielles, ne cherchant pas à s'engager dans une exploration plus approfondie du contexte, de la forme spatiale, des points de vue et des échelles, de la matérialité des architectures et paysages proposés.

Les observations formelles, spatiales et techniques doivent être intégrées dans l'analyse. Dans ce sens, on attend au cours de cette épreuve que le vocabulaire soit adapté.

Les candidats se projettent peu dans les espaces proposés, ils restent très extérieurs, oubliant les usages possibles, les perceptions et sensations prévisibles et recherchées par les concepteurs.

Il s'agit souvent d'analyses d'images et non d'analyses d'espaces et des notions spécifiques à l'espace. Il en ressort que les éléments essentiels à une analyse d'espace sont masqués par une interprétation graphique et esthétique des documents.

Les références, si elles sont présentes, et se situent dans les champs proposés, ne sont pas toujours appropriées aux questions soulevées par les sujets.

Certaines analyses ont été très courtes, prétextes à des discours relevant davantage des champs sociologiques ou historiques, les espaces proposés étant très vite mis de côté. Ces évitements posent la question de la spécificité de cette épreuve en regard d'autres épreuves de l'agrégation. Il s'agit bien de questionner et s'engager précisément, et de façon tangible, dans les exemples d'espaces proposés.

Remarques spécifiques concernant le domaine THÉÂTRE & SCÉNOGRAPHIE

Rapport établi par Joséphine Pellas

Sujets :

1 : « L'éveil du Printemps » d'après Frank Wedekind

Traduit de l'allemand par François Regnault ; mise en scène Guillaume Vincent ; scénographie Alexandre de Dardel ; dramaturgie Marion Stoufflet ; chorégraphie David Wampach ; lumière Nicolas Joubert ; costumes Lucie Durand ; musique Olivier Pasquet ; directeur technique Rémi Papin. Acteurs : Émilie Incerti-Formentin, Florence Janas, Pauline Lorillard, Nicolas Maury, Philippe Orivel, Matthieu Sampaer, Cyril Texier.

1. 1 ; 1. 2 ; 1. 3 : Rapports familiaux, rapports d'adolescents sur fond de papier peint à fleurs ; scène qui fait apparaître une multitude de lieux différents ; deux images qui évoquent l'Inspiration de l'univers d'Henry Darger.

2 : « Dom Quichotte »

Michel Favory joue dom Quichotte, dans la pièce, « Vie du grand dom Quichotte et du gros Sancho Pança », d'Antonio Jose da Silva à la Comédie Française ; mise en scène, mise en marionnettes et costumes d'Emilie Valentin ; chant et direction musicale Vincent Leterme.

2. 1 : Deux photos montrent le début de la pièce, avant le départ de dom Quichotte.

2. 2 : Grégory Gadebois ou la marionnette à son côté (le comédien incarne Sancho Pança) ; Marionnettes activées par des tiges au bras et par des poignées ; Dom Quichotte atteint la grotte de Montesinos.

2. 3 : En duo. Isabelle Gardien anime et accompagne sept marionnettes dans la pièce. Elle apprivoise cette dame de cour, ou peut-être est-ce l'inverse ; Le banquet. Dans cette scène, les comédiens et/ou leur personnage chantent en chœur et a cappella, sur des partitions différentes.

3 : « Philoctète », Jean-Pierre Siméon, variation à partir de Sophocle

Mise en scène Christian Schiaretti au Théâtre de l'Odéon Paris. Scénographie, accessoires : Fanny Gamet ; costumes : Thibaut Welchlin ; lumière : Julia Grand ; son : Pierre- Alain Vernet ; maquillages et coiffures : Claire Cohen ; création effets spéciaux : Kuno Saltiri ; directeur des combats : Didier Laval ; conseiller

littéraire : Gérald Garutti. Acteurs : Laurent Terzieff, Johan Leysen, David Mambouch*, Christian Ruché, Julien Tiphaine* et le chœur Olivier Borle*, Damien Gouy*, Clément Morinière*, Julien Tiphaine* (* de la troupe du TNP)

3. 1 : Les soldats grecs saisissent Philoctète (Laurent Terzieff).

3. 2 : Philoctète avec son arc et les flèches, armes divines héritées d'Héraclès qui le rendent invincible ; Néoptolème (David Mambouch), fils d'Achille s'interroge : mentir et trahir Philoctète ou désavouer et trahir les Grecs ?

3. 3 : Philoctète n'a jamais pardonné aux Grecs, à Ulysse, de l'avoir abandonné seul, souffrant atrocement, sur une île déserte. Rideau en plaque de tôle. A la fin du spectacle il se découpe en un pan triangulaire incliné qui monte vers une ouverture sur le fond de scène dans laquelle apparaît Héraclès avec son casque et son bouclier. Il va convaincre l'intransigeant Philoctète de s'embarquer avec son arc et de suivre les Grecs à Troie.

4. « Incendies » de Wajdi Mouawad

Mise en scène Stanislas Nordey, 2009. Scénographie Emmanuel Clolus, dramaturgie Charlotte Farcet, assistant mise en scène Alain Roy, conseiller artistique François Ismert, scénographie Emmanuel Clolus, lumière Eric Champoux, costumes Isabelle Larivière, son Michel Maurer, maquillage et coiffures Angelo Barsetti, mise en lumière Stéphanie Daniel, costumes Myriam Rault.

4. 1, 4. 2 : Plateau de scène ; Annick Bergeron et Mireille Naggar pendant une répétition le 7 juillet 2009 à Avignon.

4. 3 : Plateau de scène de la pièce « Incendie » de Wajdi Mouawad, mise en scène par Wajdi Mouawad. Scénographie Emmanuel Clolus ; lumière Eric Champoux.

5. « Eleven twelve »

Adapté en anglais par Marie-Hélène Estienne et Peter à partir du livre de Amadou Hampâté Bâ : Vie et enseignement de Tierno Bokar - Le Sage de Bandiagara. Sur-titré en français. Mise en scène Peter Brook, musique Toshi Tsuchitori, lumière Philippe Vialatte ; costumes Hélène Patarot. Acteurs : Makram Khoury, Nyasha Hatendi, Tunji Lucas, Abdou Ouologuem, Jared McNeil, Khalifa Natour, César Sarachu, Maximilien Seweryn.

5.1 : Intérieur du théâtre et détail des murs.

5. 2 : Makram J. Khoury dans le rôle du maître, en conversation. A sa droite Toshi Tsuchitori. Scène montrant le cœur des conflits de l'Afrique coloniale.

5. 3 : Tunji Lucas : Tierno Bokar, garçon plein de vigueur tend vers la sagesse, malgré les humiliations et la violence du monde qui l'entoure.

6. « Médée » de Sophocle

Mise en scène : Laurent Fréchuret, Sartrouville 2009 ; musique : Takumi Fukushima, Dominique Lentin, Jean-François Pavros ; scénographie : Stéphanie Mathieu ; lumière : Franck Thévenon.

6. 1 : Takumi Fukushima : violon, voix ; Catherine Germain : Médée.

6. 2 : Catherine Germain : Médée.

6. 3 : Catherine Germain : Médée ; Zobeida : Le Chœur.

7. « Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores) »

Une création collective du Théâtre du Soleil, mi-écrite par Hélène Cixous, sur une proposition d'Ariane Mnouchkine, librement inspirée d'un mystérieux roman posthume de Jules Verne. Musique de Jean-Jacques Lemêtre. 2 planches et le tract du programme.

8. « Tartuffe »

8. 1 : Mise en scène Antoine Vitez, Richard Fontana (Tartuffe), Jany Gastaldi (Elmire), Avignon, 1978.

8. 2 : Mise en scène Bernard Sobel, André Marcon (Tartuffe), Dominique Reymond (Elmire), Théâtre de Gennevilliers, 1990.

8. 3 : Mise en scène Ariane Mnouchkine, Sharakh Meshkin Ghalam, Nirupama Nityanandan, Avignon, 1995.

8. 4 : Mise en scène Louis Jouvet, théâtre de l'Athénée, Paris, 1950.

Les résultats cette année sont en net progrès et, d'une manière générale, les prestations sont d'excellente qualité.

À l'exception d'une candidate, les présentations ont été élaborées avec rigueur, les analyses étaient justes et l'activité théâtrale suivie.

On remarque trois types de prestations :

Un premier groupe montrant les compétences requises, tant au point de vue de la fréquentation du spectacle vivant que des connaissances historiques et scénographiques du répertoire.

Un deuxième groupe moins brillant, montrant quelques lacunes dans le domaine de l'histoire du théâtre et surtout de ses origines, mais au fait de l'actualité théâtrale et capable d'en tirer de justes analyses.

Une seule prestation montre des faiblesses : culture générale insuffisante et présentation manquant de rigueur. De plus, cette candidate n'a pas trouvé l'occasion de se rendre au théâtre dans l'année.

Les résultats : répartition des notes pour l'Entretien sans préparation avec le jury

Elles vont globalement de 3 à 19 sur 20 (médiane : 12). 14 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Détail de l'épreuve

1 : Arts plastiques ; 2 : Image & communication ; 3 : Nouvelles technologies & création

4 : Architecture & paysage ; 5 : Théâtre & scénographie ; T : ensemble des candidats

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyennes
Effectifs 1			1			1	12
Effectifs 2		1	2	1		4	9,5
Effectifs 3			1		1	2	12,5
Effectifs 4	1		4	1	1	7	12,25
Effectifs 5			1	5	2	8	14,5
Effectifs T	1	1	9	7	4	22	12,18

BIBLIOGRAPHIE SESSION 2010

(Programme de la session 2010 publié au B.O. spécial n° 6 du 25 juin 2009 pages 7 à 10)

ÉPREUVE D'ESTHÉTIQUE

Programme : La nature

Éléments de bibliographie

Usuels :

- Frank Burbage, La Nature. Textes choisis et présentés. GF Flammarion, 1998.
- Philippe Choulet, Nature et culture. Quintette, 1990.
- Michel Ribon, L'Art et la nature. Hatier, 1988. Présentation du thème et choix de textes.
- Bruno Huisman, François Ribes, Les Philosophes et la nature. Bordas, 1990. Choix de textes et commentaires.
- Jean-Christophe Godard (sous la direction de), La Nature. Vrin, 1991.
- Barbara Cassin (sous la direction de), Vocabulaire européen des philosophies. Seuil, 2004 (Entrées concernant la nature, la phusis, la mimésis).
- André Jacob (sous la direction de), L'Univers philosophique. PUF, 1989. L'homme et la nature, p.351-461 (Cf. les index).

Textes classiques :

- Héraclite, Fragments. Traduction et commentaires par M. Conche. PUF-Epiméthée, 1986 (Cf. index).
- Les Physiologues de Ionie, Les Penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos. Traduction de J. Voilquin. GF Flammarion, 1964.
- Les Ecoles présocratiques. Folio-Essais, n°152. Ed. établie par J-P Dumont.
- Platon, Gorgias. En particulier l'entretien de Socrate et Calliclès (Justice, nomos et phusis).
Protagoras. En particulier les anthropologies impliquées par le mythe de Prométhée et la réponse de Socrate.
Phédon. En particulier la promesse d'Anaxagore et la déception de Socrate.
La République. Critique de la mimésis : chap. III et X.
Le Sophiste. Deux formes de mimésis (233a-236d).
- Aristote, Leçons de physique. Pocket, 1990. Livre I, chap.1 ; livre II en entier (Nb les rapports technè/ mimésis/ phusis – 199a15 sq.). Accompagné d'un très utile dossier sur la nature Poétique. Seuil. Trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Chap. 4 et 25. (La mimésis comme mathésis (apprentissage) et catharsis).
Métaphysique. Ed. Pocket, 1991.
Parties des animaux, Livre I. Trad. J-M Leblond. GF Flammarion, 1995.
- Lucrèce, De la Nature. GF Flammarion, 1964.
- Pline l'Ancien, Histoire naturelle. XXXV. La Peinture. Traduction J.M. Croisille. Les Belles Lettres, 1997.
- Descartes, Discours de la méthode. Garnier, 1963, tome 1 (L'ordre du monde et la maîtrise de la nature).
Traité du monde ou de la lumière. Livre VII. Garnier, 1963, tome 1, p. 349-364.
Méditations métaphysiques. Méditation seconde et sixième. Garnier, tome 2.
Lettre à Elisabeth. Mai ou juin 1645. Garnier, 1973, tome 3, p. 571 sq. (Cf. index à la fin du tome 3).
- Pascal, Pensées. GF Flammarion, 1976. Texte établi par L. Brunschvicg. En particulier, les articles II, III, IV. Cf. l'index.
Traité du vide, Préface. In De l'Esprit géométrique. GF Flammarion, 1985.
- Spinoza, Ethique I (Nature naturée, nature naturante, prop. XXIX) + Appendice Ethique I (critique du finalisme ; très accessible) + Préface Ethique IV (Deus sive natura, Dieu ou nature, p.218). GF Flammarion, 1965. Trad. et notes par Appuhn.
- Rousseau, Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes. Nathan, 1981 (Pour la présentation et les documents).
Emile ou De l'éducation. Garnier, 1961 (Index utile).
- Diderot, Pensées sur l'interprétation de la nature. GF Flammarion, 2005.
- Kant, Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique. Traduction et commentaires de J-M Muglioni. Bordas, 1981 (Cf. les appendices : III, Mécanisme et finalité. IV, Finalité naturelle et finalité pratique).

Critique de la raison pure. Traduction Trémesaygues et Pacaud. PUF, 1963. Préfaces 1^{ère} et 2^e édition / p.140-6/ p. 198-200 (La nature comme ensemble des phénomènes régis par des lois et non comme « dessein »).

Critique de la faculté de juger. Traduction Philonenko. Vrin, 1982. Introduction. La nature dans l'Analytique du beau, § 1-22, et l'Analytique du sublime, § 23-54. Analytique de la faculté de juger téléologique § 61-68.

- Hegel, Esthétique. Traduction Ch. Bénard. Le Livre de poche, 1997, tome1 et 2. Beauté naturelle et artistique. A travailler à partir des index.

- Husserl, La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale. Gallimard, 1976. Chapitre I et Annexes I, II, III.

La Terre ne se meut pas. Traduction D. Franck, J-F Lavigne, D. Pradelle. PUF, 1989.

- Heidegger, Questions II. NRF, 1968. Ce qu'est et comment se détermine la phusis (Sur Aristote, les Sophistes, Platon).

Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Traduction D. Panis. Gallimard, 1992 (Sur Aristote p. 48 sq.).

- Merleau-Ponty, La Nature (Notes des cours du Collège de France 1956-1958). Seuil, 1995.

Causeries 1948. Seuil, 2002.

- Bachelard, La Formation de l'esprit scientifique. Vrin, 1980. (Une pensée scientifique de la nature).

L'Eau et les rêves, La Terre et les rêveries du repos, La Terre et les rêveries de la volonté. L'Air et les songes (Une poétique de la nature).

Essais plus récents et éclairants :

- Eric Weil, Philosophie et réalité. Beauchesne, 1982. Chap. XIX : De la nature.

Essais et conférences. I. Plon, 1970. Chapitre VIII : Du droit naturel.

- Clément Rosset, La Logique du pire. PUF, 1971.

L'Anti-nature. PUF, 1973.

- Bernard Lamblin, Art et nature. Vrin, 1979. (Œuvre d'art et production naturelle. Beau naturel et production artistique. Mimésis. L'Idéal et le Caractéristique).

- Georges Gusdorf, Le Romantisme. Payot, 1993. Tome II : le savoir romantique de la nature.

- Charles Le Blanc (sous la direction de), La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand. José Corti, 2003. Cf. index.

- Barbara Cassin, L'Effet sophistique. Gallimard, 1995 (La phusis pour les sophistes).

- François Dagognet, Considérations sur l'idée de nature. Vrin, 2000. (Le naturalisme comme mythe séduisant et dangereux). Augmenté de La Question de l'écologie, par Georges Canguilhem.

- Marcel Conche, Présence de la nature. PUF, 2001 (Héraclite, Epicure, Pascal, Rimbaud...).

- Luc Ferry, Le Nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme. Grasset, 1992.

- Claude Lévi-Strauss, Tristes tropiques. Presses Pocket-Plon, 1955.

Entretiens avec G. Charbonnier. 10/ 18, 1961. (Art naturel et art culturel).

Ouvrages qui peuvent être consultés :

- Michel Ambacher, Les Philosophies de la nature. PUF, QSJ, 1974.

- Michel Serres, Le Contrat naturel. François Bourrin, 1990.

Retour au Contrat naturel. Bibliothèque nationale de France, 2000.

Nature et esthétique :

- Alberti, La Peinture. Seuil, 2004. Traduction Golsenne, Prévot, Hersant.

- Edouard Pommier, Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance. Gallimard, 2007.

- Rousseau, Les Rêveries du promeneur solitaire. V^e promenade.

La Nouvelle Héloïse. Le jardin de Julie, IV^e partie, lettre II.

- Baudelaire, Salon de 1845. Salon de 1846. Salon de 1859. Le Peintre de la vie moderne (La nature n'est pas source et type du bien et du beau). In Curiosités esthétiques. Garnier, 1990.

- Oscar Wilde, Le Déclin du mensonge, Le Portrait de Dorian Gray.

- Elie Faure, L'Esprit des formes. Le livre de poche, 1964 (Une esthétique pensée à partir d'un naturalisme évolutionniste).

- André Malraux, Le Surnaturel. Gallimard, 1977.

- Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit. Folio-Essais Gallimard, 1965.

Sens et non-sens. Le Doute de Cézanne. Nagel, 1966.

- Mikel Dufrenne, Esthétique et philosophie. Klincksieck, 1967. L'expérience esthétique de la nature.

- Bernard Lamblin, Peinture et temps. Klincksieck, 1983. Chapitre III : La peinture religieuse ; chapitre V : Le paysage ; chapitre VII : La nature morte.
- Colette Garaud, L'Idée de nature dans l'art contemporain. Flammarion, 1994.
- Actes du colloque sur Cézanne. Aix-en-Provence, juillet 2006, Ce que Cézanne donne à penser. Gallimard 2008 ; J-P Mourey, Du paysage à la nature. Cézanne, une utopie ? ; M-J Mondzain, Cézanne : peindre contre nature.
- Baldine Saint Girons, Le Sublime de l'Antiquité à nos jours. Desjonquères, 2005.
- Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture. Les Editions de l'Amateur, 2006.
- Alain Roger, Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art. Aubier, 1978.
- Court traité du paysage. Gallimard, 1997.
- Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage. Actes du colloque de Lyon. Sous la direction de F. Dagognet, Champ Vallon, 1982 (Articles de F. Dagognet, F. Guéry, A. Roger, N. Grimaldi, B. Bourgeois...).
- Jean-Marc Besse, Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie. Actes Sud / Ecole nationale supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2000. (Essais sur Pétrarque, Bruegel, Goethe, Péguy, la géographie...).
- Gilles A. Tiberghien, Land Art. Carré, 1993.
- Nature, Art, Paysage. Actes Sud / Ecole nationale supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001.
- Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses. Le félin, 2005.

Nature et sciences :

- Alexandre Koyré, Du monde clos à l'univers infini. Gallimard, 1973.
- Maurice Clavelin, La Philosophie naturelle de Galilée. Armand Colin.
- Werner Heisenberg, La Nature dans la physique contemporaine. Gallimard, 1973.
- Jacques Monod, Le Hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne. Seuil, 1970.
- François Jacob, Le Jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant. Fayard, 1981.

Littérature :

Rousseau

Chateaubriand

Hugo

J-M-G Le Clézio, L'Extase matérielle.

Faire jouer le concept de nature avec ceux de liberté, technique, morale, histoire, science.

ÉPREUVE D'HISTOIRE DE L'ART ET DES TECHNIQUES

Programme :

- **1. Identité et design depuis 1945 : la marque, la griffe**
- **2. L'Autre et l'Ailleurs. L'exotisme en Europe du XVII^e siècle au XIX^e siècle**

Éléments de bibliographie

- **Programme 1. : Identité et design depuis 1945 : la marque, la griffe.**
- Danielle Allières, Marques de luxe, Significations et contenu, Économica, 2005.
- Olivier Assouly (sous la direction de), Le luxe, Essais sur la fabrique de l'ostentation, IFM, 2005.
- Régine Bargiel, Christian Zagrodski, Le livre de l'affiche, Alternatives, 1985.
- Roland Barthes, L'empire des signes, Skira, Genève, 1970.
- Cauzard Daniel, Jean Perret, Yves Ronin, Images de marques, marques d'images, 100 ans de marques du patrimoine français, Ramsay / Styles marque, 1988.
- Marina Cavassilas, Clés et codes du packaging, sémiotique appliquée, Hermès science application, 2006.
- Odile Challe, Bernard Logie, Marques françaises et langage, Économica, 2006.
- Didier Courbet, préface de Jean-Noël Kapferer, Puissance de la télévision, Stratégies de communication et influence des marques, L'Harmattan, 1999.
- Christian Delorme, Le logo, Paris, Editions d'Organisation, 1991.
- Philippe Devismes, Packaging, mode d'emploi, Dunod Entreprise, 1991.

- Jean-Marie Dru, La publicité autrement, Gallimard, 2007.
- Jean-Jacques Evrard, Brice Auckenthaler, What if ?, Passion Brands éditions, 2002.
- Jean-Marie Floch, L'indémodable total look de Chanel, IFM, octobre 2004.
- Tristan Gaston-Breton, Patricia Defever-Kapferer, La magie Moulinex, Le Cherche Midi, 1999.
- Stéphane Gerschel, Louis Vuitton, Icônes, Assouline, Mémoire des marques, 2006.
- Laurent Gervereau (sous la direction de), Dictionnaire mondial de l'Image, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.
- Gwenola Guidé, Dominique Hervé, Françoise Sackrider, Lèche-vitrines, Le merchandising visuel dans la mode, IFM, 2003.
- Maurice Hamon, Saint-Gobain, Histoires de logos, signes, symboles & messages, Somogy - Editions d'Art.
- Benoît Heilbrunn, Le logo, PUF, 2001.
- H. Joannis, De la stratégie marketing à la création publicitaire, Dunod, 2005.
- Jean-Noël Kapferer, Ce qui va changer les marques, Éditions d'Organisation, nouvelle édition, 2005.
- Patricia Kapferer, Tristan Gaston-Breton, Monoprix, Au Cœur de la Ville, Le Cherche Midi, 2003.
- Patricia Kapferer, Tristan Gaston-Breton, Peugeot, Une griffe automobile, Le Cherche Midi, octobre 2001.
- King et Hyland, Identités graphiques et culturelles, Pyramyd.
- Naomi Klein, No Logo, la tyrannie des marques, Babel, 2001, nouvelle édition, J'ai lu, 2006.
- Lewis W. Richard, Absolut Book, La saga publicitaire d'Absolut Vodka, Milan. 1996.
- Gilles Lipovetsky, Eliette Roux, Le luxe éternel, De l'âge du sacré au temps des marques, Gallimard, 2003.
- Herbert Marshall Mc Luhan, La galaxie Gutenberg, Presse de l'Université, Toronto, 1962.
- Corinne Maille, Le marketing adolescent, Comment les marques s'adressent à l'enfant qui sommeille en nous, Village Mondial, 2005.
- Nicolas Minvielle, Design et croissance, Optimiser la politique design de son entreprise, Maxima, Laurent du Mesnil éditeur, 2006.
- Per Mollerup, Images de marques, Phaidon, 2005.
- Louis Moynard, Didier Bondue, Weber Chronologie d'un logo fédérateur, La Martinière, 2007.
- P. G. Pasols, Louis Vuitton, La naissance du luxe moderne, La Martinière, 2005.
- Bruno Remaury, Marques et récits, La marque face à l'imaginaire culturel contemporain, IFM-Regard, 2004.
- Sophie Rieunier, Le marketing sensoriel du point de vente : Créer et gérer l'ambiance des lieux commerciaux, 2^e édition, Dunod, 2006.
- Nicolas Riou, Pub Fiction, Société postmoderne et nouvelles tendances publicitaires (suivi d'un entretien avec Gilles Lipovetsky), Éditions d'Organisation, décembre 1999.
- Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Lausanne- Paris, 1916, réédité chez Payot depuis 1995.
- Andréa Semprini, La marque, une puissance fragile, Vuibert, 2005.
- Marie-Claude Sicard, Luxe, mensonges et marketing, mais que font les marques de luxe ? Village Mondial, 2^e édition, 2006.
- Marie-Claude Sicard, Les ressorts cachés du désir, trois issues à la crise des marques, Village Mondial, 2005.
- J. Urvoy, S. Sanchez, Packaging. Toutes les étapes du concept au consommateur, Éditions d'Organisation, 2006.
- Jean Watin-Augouard, Histoires de marques, Eyrolles, 2006.
- A. Weill, Les réclames des années 50, Le dernier terrain vague, 1983.
- Michel Wlassikoff, Histoire du graphisme en France, Les arts décoratifs, Carré, 2005.
- Marques et société, Mode de recherche n°3, IFM, janvier 2005.
- Repères Mode 2003, Visages d'un secteur, IFM, Paris, 2002.
- Le Club n°37, APU, 2006 (Le Club des Directeurs Artistiques).
- Design & Communication, Industries françaises de l'Ameublement/Seuil, 2003.

Catalogues :

- Emballages, Paris, Cité des Sciences et de l'Industrie, 1994.
- La photographie publicitaire en France, Paris, Musée de la Publicité, 2006.
- Art & pub, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1990.
- Un siècle de personnages publicitaires, De bébé Cadum à Mamie Nova, Bibliothèque Forney, 1999.

Revue :

- Étapes graphiques
- Intramuros
- La revue des marques
- Stratégies

Sites Internet :

<http://www.prodimarques.com>

<http://www.museedelapub.org>

<http://www.museedesmarques.org>

- **Programme 2. : L'Autre et l'Ailleurs. L'exotisme en Europe du xvii^e siècle au xix^e siècle**

Vision de l'ailleurs chez les contemporains des époques étudiées.

Sur l'état d'esprit des européens récepteurs des œuvres, les ouvrages indiqués dans les différents paragraphes de la bibliographie indicative donnent fréquemment des indications précises. En complément, le candidat se référera à sa culture classique personnelle (ainsi, pour les xvii^e et xviii^e siècles, outre les contes traduits par Galand, les abondants écrits de Montesquieu, Voltaire, Diderot sur ces thèmes) et pourra sans doute avec fruit consulter des ouvrages tels ceux proposés ci-dessous et qui ne visent pas à une impossible exhaustivité.

Études générales :

- Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, xv^e- xviii^e siècle*, tome 1, *Les structures du quotidien, le possible et l'impossible*, Armand Colin, 1979.
- René Rémond, *Introduction à l'histoire de notre temps*, tome 1, *l'Ancien Régime et la Révolution, 1750-1815* ; tome 2, *Le xix^e siècle, 1815-1914*, Seuil, collection Point, 1974.
- Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680 - 1715*, notamment chapitre 1, Fayard, Paris, 1978.
- Paul Hazard, *La pensée européenne au xviii^e siècle, de Montesquieu à Lessing*, notamment chapitre 1, Fayard, Paris, 1979.
- Walter Benjamin, *Paris capitale du xix^e siècle*, Cerf, 1989.

Récits de (ou sur des) voyageurs très ou peu connus et aux motivations diverses :

- Jean Baptiste Bernier : *Un libertin dans l'Inde moghole, le voyage de J. B. Bernier (1656 – 1669)*, Chandeigne, 2008.
- Jean Chardin, *Voyage en Perse, Phébus, "d'ailleurs"*, 2007.
- Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Gallimard, Folio classique, 1998.
- Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, Gallimard, Folio classique, 1998.
- René Etiemble, *La querelle des rites*, Julliard, Archives, 1966.

Arts décoratifs :

- Cécile Beurdeley, *Sur les routes de la soie, le grand voyage des objets d'art*, Seuil, 1985.
- Alain Gruber, *L'art décoratif en Europe*, tome 1, *Renaissance et Maniérisme*, 1993 ; tome 2, *Classique et baroque*, Citadelles et Mazenod, 1992.
- Bertrand Rondot, Xavier Salmon, *Madame de Pompadour et les arts (catalogue)*, Réunion des musées nationaux (RMN) / Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, 2002.
- *La route des Indes, 1500 – 1850*, Musée des arts décoratifs, Paris / Musée d'Aquitaine, Bordeaux, 1998.

Vêtement, textile, impression :

- Odile Blanc, *Vivre habillé*, Klinksieck, collection 50 questions, 2009.
- Céline Cousquer, *Nantes, une capitale française des indiennes au xviii^e siècle*, Coiffard Libraire Éditeur, 2002.
- F. Joubert, A. Lefébure, P. François, *Histoire de la tapisserie en Europe du Moyen âge à nos jours*, Flammarion, 1995.
- Alan Kennedy, *Costumes japonais du xvi^e au xix^e siècle*, Adam Biro, 1997.
- Odile Nouvel-Kammerer, *Papiers peints panoramiques*, Flammarion / Musée des Arts Décoratifs, 1998.
- Philippa Scott, *Le livre de la soie, La documentation française / Imprimerie Nationale*, 1993.
- *Cachemires parisiens, 1810-1880, À l'école de l'Asie*, Monique Lévi-Strauss (catalogue), Musée de la mode et du costume, Palais Galliera, Paris-Musées, 1998.
- *Touches d'exotisme xiv^e - xx^e siècle*, Musée de la mode et du textile, Sylvie Legrand-Rossi, Jean-Paul Leclercq, Florence Müller, Véronique de Bruignac-La Hougue, Lydia Kamitsis, Pamela Golbin (catalogue), Union centrale des arts décoratifs, Paris, 1998.
- *Tapis, présent de l'Orient à l'Occident (catalogue)*, Institut du Monde Arabe (IMA), 1989.
- *Couleurs d'exotisme, xiv^e – xx^e siècle*, Dominique Cuvilier (catalogue), Musée de la mode et du textile, Paris, 1999.
- *Les Belles de Mai, deux siècles de mode à Marseille, collections textiles du Vieux - Marseille, xviii^e – xix^e siècles*, Éditions Alors Hors du temps, Musées de Marseille, 2002.

Objets, accessoires :

- Jean-Paul Bouillon, Christine Shimizu, Philippe Thiébaud, Art, industrie et japonisme, le service «Rousseau», Dossiers du musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux (RMN), 1988.
- Evelyne Possémé, Dominique Forest, La collection des bijoux du Musée des arts décoratifs à Paris, Union centrale des arts décoratifs, 2002.
- La cristallerie de Clichy : une prestigieuse manufacture du XIX^e siècle, R. Dufrenne, J. Maes & C Capdet, La rose de Clichy, 2005.

Architecture, architecture intérieure, mobilier :

- Lorraine Decléty, La représentation de l'architecture islamique à Paris au XIX^e siècle : une définition de l'orientalisme architectural, thèse de l'École des Chartes, 2001.
- Rodolphe Hammadi, Paris arabesques : architectures et décors arabes et orientalisants à Paris, Éric Koehler / Institut du Monde Arabe (IMA), 1998.
- Jean-Luc Massot, Architecture et décoration du XVI^e au XIX^e siècle, Edisud, 1992.
- Alain Merot, Retraites mondaines, aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle, Gallimard, collection Le Promeneur, 1990.
- Bruno Pons, Les grands décors français, 1650-1800, Fatou, 1995.
- Anne-Marie Quette, Mobilier français, Louis XIII et Louis XIV, Massin, 2000.
- Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker, Evelyne Possémé, Les origines de l'Art nouveau, La maison Bing, Amsterdam, Van Gogh muséum, Paris, Musée des arts décoratifs, Anvers, fonds Mercantor, 2004.

Expositions universelles :

- Linda Aimone, Carlo Olmo, Les Expositions Universelles 1851-1900, Belin, 1993.
- Pascal Ory, Les Expositions universelles de Paris, Ramsay, 1982.
- Florence Pinot de Villechenon, Fêtes géantes, Les expositions universelles, pour quoi faire ?, Autrement, 2000.

Orientalisme, japonisme, « chinoiseries » :

- Anne-Marie Amon, Micheline Durand, Le voyage de l'Empereur de Chine, de la Chine de Kangxi aux chinoiseries de Louis xv, Musée Leblanc-Duvernoy, Auxerre.
- Stéfano Carloni (sous la direction de), Venise et l'Orient (catalogue), Paris - New York, IMA / Gallimard, 2006.
- Philippe Haudrere, Gérard Le Bouedec, Les Compagnies des Indes, Rennes, Ouest - France, 2005.
- Gérard-Georges Lemaire, L'univers des orientalistes, Place des Victoires, 2000.
- Madeleine Jarry, Chinoiseries, Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles, Vilo, 1981.
- Lionel Lambourne, Japonisme, échanges culturels entre le Japon et l'Occident, Phaidon, 2006.
- Francis Macouin, Keiko Omoto, Quand le Japon s'ouvrit au monde, Gallimard / Réunion des musées nationaux, Collection Découvertes Gallimard, 2001.
- Christine Peltre, Les orientalistes, Hazan, 1997.
- Christine Peltre, Les arts de l'Islam, Itinéraire d'une redécouverte, Collection Découvertes Gallimard, Paris 2006.
- Edward Wadie Saïd, L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident, Seuil, 2005.
- Philippa Scott, Turqueries, Thames & Hudson, 2001.
- L'audience de l'empereur de Chine, François Boucher, Pascale Bertrand, Beaux-arts magazine, n° 39, octobre 1986, p. 40-43.
- L'orientalisme et les caractères orientaux de l'imprimerie nationale, Paul-Marie Grinevald, Art & métiers du livre, n° 165, janvier-février 1991, p. 66-70.
- Chinoiseries, exposition temporaire du 22 novembre 2002 au 29 juin 2003, Musée de la toile de Jouy, Jouy-en-Josas, Journal d'exposition n° 2.
- D'un regard l'autre, Musée du Quai Branly (catalogue), Réunion des musées nationaux (RMN), 2006.
- Pagodes et dragons, exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770 (catalogue), Musée Cernuschi - Musée des arts de l'Asie de la ville de Paris, Paris musées, 2007.
- Katagami, les pochoirs japonais et le japonisme (catalogue), Maison de la culture du Japon à Paris, 2006.
- Planète métisse, To mix or not to mix (catalogue), Musée du Quai Branly, Paris, 2008.
- Satsuma, de l'exotisme au japonisme (catalogue), Sèvres, Musée national de céramique / Réunion des musées nationaux (RMN), 2008.

*Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation.
NOR: MENH0931284A*

AGRÉGATION ARTS, OPTION B : ARTS APPLIQUÉS

Épreuve de leçon

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

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

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