



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 2009

CAPES

Interne

Section ARTS PLASTIQUES

Rapport de jury présenté par Agnès FABRE
Présidente de jury

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

SOMMAIRE

PRÉSENTATION

Composition du jury.....	page 3
Cadre réglementaire	page 4
Questions limitatives et bibliographie indicative.....	pages 5 et 6
Remarques de la présidente du jury.....	pages 7 et 8

ÉPREUVE D'ADMISSIBILITÉ

Sujet de l'épreuve	pages 9 à 14
Commentaire composé.....	pages 15 à 18
Réalisation bidimensionnelle.....	pages 19 à 22

ÉPREUVE D'ADMISSION

Épreuve orale d'admission.....	pages 23 à 31
Un sujet de l'épreuve orale d'admission.....	page 32

COMPOSITION DU JURY

Présidente

Mme Agnès FABRE, Inspectrice Pédagogique Régionale

Vice-Président

M. Mathias BOUVIER, Inspecteur Pédagogique Régional

Secrétaire générale

M. Patrice LECOMTE, Professeur certifié

Membres du jury

Mme Josiane BETTINI Professeure agrégée	Académie de Montpellier
M. Jean-Pierre BORT Professeur agrégé	Académie de Dijon
M. Alain BOUDET Professeur agrégé	Académie de Rouen
M. Maxime BOURGEAUX Professeur certifié	Académie de Dijon
M. Grégoire CAPRIATA Professeur certifié	Académie de Besançon
Mme Sabine CATHERIN Professeure certifiée	Académie de Dijon
Mme Gilda CHARBONNIER Professeure agrégée	Académie d'Orléans -Tours
M. Samuel CROS Professeur agrégé	Académie de Lyon
Mme Anne-Marie DÉDEBANT Professeure agrégée	Académie de Toulouse
M. Pierre FAVORY Professeur agrégé	Académie de Paris
Mme Fabienne FLAMBARD Professeure agrégée	IUFM de Créteil
Mme Corinne FOUET Professeure certifiée	Académie de Paris
Mme Françoise HELLARD Professeure certifiée	Académie de Rouen
M. Philippe JAFFRÉ Professeur agrégé	Académie de Caen
M. Pierre JUHASZ Professeur agrégé	Université Paris I
M. Sébastien KIRCH Professeur certifié	Académie de Rouen
Mme Maud KISSERLI-BORE Professeure certifiée	Académie d'Orléans -Tours
M. Jean-Pierre LAFAYE Professeur agrégé	Académie de Créteil
Mme Patricia LAFFARGUE Professeure agrégée	Académie de Bordeaux
M. Rémi LAJUS Professeur agrégé	Académie de Bordeaux
M. David LEMARESQUIER Professeur certifié	Académie de Caen
Mme Sylvie MAZEREAU Professeure agrégée	Académie d'Orléans -Tours
M. Vincent MAZET Professeur agrégé	Académie de Dijon
Mme Dominique MILLET Inspectrice Pédagogique Régionale	Académie de Rennes
Mme Frédérique PASTOR Professeure agrégée	Académie de Lyon
Mme Christelle PIRES-MARTINS Professeure agrégée	Académie de Dijon
Mme Sylvie PROST Professeure certifiée	Académie de Besançon
M. Stéphane RASSU Professeur agrégé	Académie de Créteil
M. Alain ROGER Professeur agrégé	Académie de Créteil
Mme Laurence SAINT-MARTIN Professeure certifiée	Académie de Poitiers
Mme Martine SCHWEBEL Inspectrice Pédagogique Régionale	Académie d'Amiens
Mme Chantal SERIEX Professeure agrégée	Académie de Montpellier
Mme Hege SMITH Professeure certifiée	Académie de Rouen
M. Jean-François SORO Professeur agrégé	Académie de Créteil

CADRE RÉGLEMENTAIRE

L'arrêté du 2 mars 2000, publié au B.O. n° 15 du 20 avril 2000, a été modifié par l'arrêté du 24 avril 2007.

Le B.O. spécial n°6 du 25 juin 2009 précise que « le programme de la session 2009 est reconduit ».

1. ÉPREUVE ÉCRITE D'ADMISSIBILITÉ

Le candidat dispose de trois documents visuels distribués au moment de l'épreuve, dont l'un est relatif aux arts plastiques, l'autre à l'architecture, le dernier à un art proche des arts plastiques (arts appliqués, cinéma, photographie).

Ces documents s'inscrivent dans le cadre d'un programme limitatif publié tous les trois ans, comportant deux questions, l'une relative à la période allant du début du XXème siècle à nos jours, l'autre à une époque antérieure.

À partir de tout ou partie de ces documents en fonction des indications du jury, il est demandé au candidat :

- d'une part, de rédiger, selon un sujet donné, un commentaire composé où il met en évidence son aptitude à organiser ses connaissances, à hiérarchiser ses observations, à maîtriser l'emploi d'un vocabulaire spécialisé ;

- d'autre part, de proposer une réalisation bidimensionnelle répondant à un thème assorti de consignes précises où il témoigne de ses compétences plastiques et artistiques.

Format du support de présentation : grand aigle.

Durée de l'épreuve : sept heures (le candidat gère son temps librement) ; coefficient 1.

Le commentaire composé et la réalisation bidimensionnelle sont évalués à parts égales dans la notation.

2. ÉPREUVE ORALE D'ADMISSION

Épreuve professionnelle. Cette épreuve traite d'une situation d'enseignement. Elle comporte un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

L'épreuve prend appui sur un dossier proposé par le jury, comprenant :

- des documents visuels : reproduction d'œuvres empruntées aussi bien au patrimoine qu'à la production contemporaine dans les domaines des arts plastiques, de l'architecture, de la photographie, des techniques artistiques mises en œuvre dans ces divers domaines ;

- des documents textuels : textes esthétiques ou théoriques sur l'art, textes d'histoire de l'art, écrits d'artistes, critiques et commentaires, textes pédagogiques, extraits de programmes, textes relatifs aux technologies artistiques ;

- une demande d'exploitation précise formulée par le jury pour orienter la prestation du candidat et la situer dans un cadre pédagogique déterminé.

Au cours de l'exposé, le candidat :

- analyse tout ou partie du dossier proposé par le jury ;

- présente un ou plusieurs points relatifs aux approches didactiques et aux démarches pédagogiques qu'il serait possible d'élaborer à partir du dossier. À cette occasion, il peut s'appuyer sur des expériences vécues, notamment lorsqu'elles établissent des relations avec les autres domaines artistiques, les autres disciplines, le volet artistique et culturel du projet d'établissement, les partenaires des domaines artistiques et culturels ; ou lorsqu'elles mettent en pratique les nouvelles techniques et technologies.

Au cours de l'entretien avec le jury, les échanges portent sur les analyses et les propositions du candidat.

Durée de préparation : deux heures.

Durée de l'épreuve : une heure maximum (exposé : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ; coefficient 2.

PROGRAMME LIMITATIF ET BIBLIOGRAPHIE

(B. O. spécial N°3 du 27 avril 2006)
Programme applicable aux sessions 2007, 2008, 2009, 2010

1. PARTIE HORS VINGTIÈME SIÈCLE

Le paysage dans l'œuvre de Claude Gellée dit Le Lorrain (1600-1682).

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

BLUNT Anthony, *Art et architecture en France 1500-1700*, Paris, éditions Macula, 1995.
Claude, the poetic landscape, catalogue de l'exposition de la National Gallery, Londres, National Gallery publications, 1994.
Claude Gellée dit le Lorrain, catalogue de l'exposition des Galeries nationales du Grand Palais, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
Claude Lorrain et le monde des dieux, catalogue de l'exposition du musée d'Épinal, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
CARLI Enzo, *Le paysage dans l'art*, Paris, éditions Nathan, 1980.
CLARK Kenneth, *L'Art du paysage*, Paris, éditions Gérard Monfort, 1994.
KITSON Michael, *Claude Lorrain, Liber veritatis*, Londres, British Museum publications, 1978.
MÉROT Alain, *La peinture française au XVIIème siècle*, Paris, éditions Gallimard, 1994.
MILANI Raffaele, *Esthétiques du paysage*, Arles, éditions Actes sud, 2005.
ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, éditions Gallimard, 1997.
ROTHLISBERGER Marcel et CECCHI Doretta, *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, Paris, éditions Flammarion, 1986.
SCHADE Werner, *Claude Lorrain*, Paris, Imprimerie nationale / Munich, Schirmer-Mosel, 2001.
Turner et Le Lorrain, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Nancy, Paris, éditions Hazan, 2002.

LECTURE ANNEXE

BUTOR Michel, *L'embarquement de la reine de Saba (d'après le tableau de Claude Lorrain)*, Paris, éditions de la Différence, 1989.

2. PARTIE DANS LE VINGTIÈME SIÈCLE

La création artistique dans les domaines de l'architecture et des arts appliqués en France depuis « L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes » de 1925, jusqu'à « L'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne » de 1937.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

BRÉON Emmanuel, ESCANDE Dominique, LOUPIAC Claude, MANIER Alain, MARINONE Isabelle, *Création et vie artistique au temps de l'Exposition de 1925*, Scéren CNDP, 2006.
BRÉON Emmanuel, LEFRANÇOIS Michèle, *Le musée des années 30*, éditions Somogy, 2002.
BARRÉ-DESPOND Arlette, *UAM : Union des Artistes Modernes*, éditions du Regard, Paris 1986.

BARROT Olivier et ORY Pascal (dir.), *Entre deux guerres. La création française entre 1919 et 1939*, éditions François Bourin, 1990.

CABANNE Pierre, *Encyclopédie Art Déco*, éditions Somogy, 1986.

COHEN Jean-Louis (dir.), *Les Années 30 : l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, éditions du patrimoine, 1997.

CALLOWAY Stéphane, *L'époque et son style, la décoration intérieure au XXème siècle*, Flammarion, 1998.

BAUDIN Antoine, BOUILLON Jean-Paul, RINUY Paul-Louis, *L'Art du XXème siècle. 1900-1939*, Citadelles et Mazenod, 1996.

BENTON Charlotte, BENTON Tim, WOOD Ghislaine, *L'art déco dans le monde, 1910-1939*, La Renaissance du livre, 2003.

BONNY Anne, *Les années 20*, éditions du Regard, 1989, deux tomes.

FRAMPTON Kenneth, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985.

GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma. Cinéphiles, Ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, École nationale des Chartes, AFRHC, 1999.

HEDEL-SAMSON, *Fernand Léger et le spectacle*, RMN, 1995.

KJELLBERG Pierre, *Le mobilier du XXème siècle*, Les Éditions de l'Amateur, 2000.

KLEIN Richard, MAURY Gilles, *Hector Guimard, Robert Mallet-Stevens : Villas modernes*, Scéren CNDP, 2004.

LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, coll. Champs, Flammarion, réédition 1996.

MONNIER Gérard (dir.), LOUPIAC Claude, MENGIN Christine, *L'architecture moderne en France*, Tome 1 1889-1940, Paris, Picard 1997.

MONNIER Gérard, *L'Architecture en France, une Histoire critique (1918-1950)*, Philippe Sers, 1990.

Paris 1937, Cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 1987.

WLASSIKOFF Michel, *Histoire du graphisme en France*, Éditions des arts décoratifs, 2005.

MONOGRAPHIES

ABRAM Joseph, COHEN Jean-Louis, LAMBERT Guy (dir.), *Encyclopédie Perret*, Paris, Éditions du patrimoine, Institut français d'architecture, Le Moniteur, 2002.

CINQUALBRE Olivier (dir.), *Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2005.

FRAMPTON Kenneth, *Le Corbusier*, Thames and Hudson, 2005.

RAGOT Gilles, DION Mathilde, *Le Corbusier en France, projets et réalisations*, Paris, Le Moniteur, 1997.

Les années UAM, 1929-1958, catalogue d'exposition au musée des Arts décoratifs, (27 septembre 1988, janvier 1989).

SAUVAGE Anne-Marie, *A. M. Cassandre, œuvres graphiques modernes, 1923-1939*, BNF2005.

REMARQUES DE LA PRÉSIDENTE DU JURY

Les épreuves du concours (je pense en particulier à l'oral d'admission) ont été affrontées par les candidats avec une sérénité qui doit beaucoup à la manière dont ils sont accueillis.

Je tiens, sur ce point, à adresser mes remerciements les plus vifs à l'équipe de direction du lycée Balzac de Tours, à son intendant et à l'ensemble du personnel de l'établissement qui, année après année, savent créer pour tous les meilleures conditions de travail.

Je souhaite également témoigner ma gratitude aux membres du secrétariat qui par leur vigilance et leur professionnalisme ont fait en sorte que l'ensemble des épreuves s'organisent de manière harmonieuse.

Je veux dire aussi toute ma reconnaissance aux membres du jury pour les capacités d'attention et de bienveillance, associées à l'indispensable souci d'exigence et de rigueur, qu'ils ont manifestées tout au long des épreuves.

Je rappelle enfin l'attention que nous portons, en amont, à la préparation du concours et au travail des formateurs. Dans la période de transition qui caractérise actuellement les différents concours de recrutement, les programmes du concours interne du CAPES d'Arts plastiques ont été prorogés d'une année : **ils restent donc valables, à titre exceptionnel, pour la session 2010.**

Ce concours interne a pour vocation de recruter des professeurs qui, pour la plupart, ont déjà une expérience d'enseignement. Il s'agit donc prioritairement de valider des compétences professionnelles associées à des connaissances culturelles et à une pratique plastique de qualité.

Les épreuves du concours, telles qu'elles se présentent actuellement, se proposent dans un premier temps d'évaluer, d'une part, les connaissances du candidat relativement à des périodes de l'histoire des arts délimitées par un programme et de mesurer, d'autre part, ses capacités à réaliser une production plastique de qualité qui mette en jeu une pluralité de codes de représentation et de langages plastiques en rapport étroit avec le sujet proposé. Cette épreuve d'admissibilité à double entrée, technique et pratique, permet de valider des compétences indispensables au professeur d'Arts plastiques qui doit quotidiennement dans sa pratique d'enseignement travailler avec ses élèves dans les deux directions en faisant en sorte qu'à chaque fois une réflexion, des connaissances et des apprentissages se structurent en relation avec une authentique pratique plastique.

Dans un deuxième temps, il revient au jury de se centrer plus particulièrement sur la capacité du candidat à concevoir des séquences de cours à partir d'un projet d'enseignement clairement identifié. Clairvoyance et prise de recul sur le métier d'enseignant sont donc attendues. C'est pourquoi une vigilance toute particulière est portée sur tout ce qui concerne la capacité des candidats à développer dans le cadre de l'épreuve une attitude réflexive en lien avec une posture éthique sans faille, adossée à une claire conscience des devoirs d'un enseignant d'Arts plastiques.

Rappelons, parmi ces devoirs, la nécessité de travailler dans le cadre d'un programme. Les nouveaux programmes de collège, publiés au B.O. Spécial n°6 du 28 août 2008 deviendront obligatoires à la rentrée prochaine. On a apprécié que les candidats de la session 2009 en manifestent déjà une première connaissance. Les candidats de la session 2010, qui devront s'y référer, seront sensibles au rôle nouveau de l'Histoire des arts dans l'enseignement des Arts plastiques : ils lui attribueront sa juste place, en l'articulant toujours à la pratique des élèves, et en se souvenant qu'ils travaillent, en cette affaire, « *au côté des collègues des autres disciplines et en lien avec eux* ».

Rappelons aussi que la raison d'être d'un enseignement est d'amener les élèves à progresser dans leurs apprentissages. Il ne faut pas craindre, pour ce faire, de s'appuyer sur des consignes et des contraintes dont la formulation a pour première vertu (à l'opposé des incitations elliptiques ou en forme d'énigme, qu'on souhaiterait voir disparaître) la clarté, voire la simplicité.

C'est à partir de ces différents niveaux d'exigence qu'ont été admis cette année 30 candidats pour le CAPES interne et 25 pour le CAER, soit en tout 55. Ce nombre couvre, comme l'an passé, la totalité des postes offerts aux deux concours. Il inclut une augmentation de 5 postes pour l'enseignement public par rapport à la session 2008.

787 candidats s'étaient inscrits : 604 pour le CAPES ; 185 pour le CAER.

568 candidats étaient présents : 418 pour le CAPES ; 152 pour le CAER.

La barre d'admissibilité a été fixée à 10,5 pour le CAPES, soit 77 admissibles, et à 8,50 pour le CAER, soit 63 admissibles. Sur le total des 140 admissibles, seuls 139 ont été retenus, en raison d'un dossier non conforme, écarté par le Ministère.

La barre d'admission a été fixée à 11 pour le CAPES et 9,5 pour le CAER.

L'écart entre les deux barres d'admission reste important mais se réduit cette année encore (pour mémoire, en 2008, la barre d'admission était à 11,66 pour le CAPES, et à 9 pour le CAER).

Dans l'ensemble, les candidats se préparent avec un sérieux louable aux épreuves de ce concours. Le présent rapport, qui complète les rapports des années précédentes dont la consultation fournit de très utiles informations, cherche à les y aider de son mieux.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (LZW)
sont requis pour visionner cette image.

DOCUMENTS

Document N°1 :

Claude GELLÉE dit LE LORRAIN, *Rome, l'Aventin*, 1673, lavis de plume, 19,2 x 26,4 cm, The British Museum, Londres.

(extrait de Werner Schade, *Claude Lorrain*, Imprimerie nationale Éditions, 1999, illustration n°44)

Document N°2 :

Charles-Édouard JEANNERET (dit LE CORBUSIER), Pierre JEANNERET, Charlotte PERRIAND, *Fauteuil LC/I*, 1928, acier chromé, cuir, peau de poulain.

(photographie extraite d'Évelyne Possémé, *Le Mobilier Français : 1910-1930, Les Années 25*, éditions Massin, 1999, p. 201)

Document N°3 :

Robert MALLET-STEVENS, *Pavillon du Tourisme de l'Exposition de 1925 à Paris*, 1925, tirage rehaussé de crayon, fusain et gouache, 104 x 47 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs.

(extrait de Charlotte Benton, *L'Art déco dans le monde*, La Renaissance du Livre, 2003, p. 244)

COMMENTAIRE COMPOSÉ

« Là où il y a de l'art véritable, il n'est pas besoin de décoration », déclarait Auguste Perret, interviewé par Marie Dormoy en 1925 sur l'Exposition internationale des Arts décoratifs pour la revue *L'Amour de l'art*.

Une analyse précise des trois documents proposés vous permettra d'examiner la validité d'une telle formule.

RÉALISATION BIDIMENSIONNELLE

En prenant appui obligatoirement sur des données iconiques et plastiques des trois œuvres reproduites, vous exploiterez, dans une production plastique bidimensionnelle au format grand aigle, l'interrelation dynamique entre *le vide* et *le plein*.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (LZW)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (LZW)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (LZW)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (LZW)
sont requis pour visionner cette image.

ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

L'ÉCRIT : COMMENTAIRE COMPOSÉ

.....
Rapport rédigé par Frédérique PASTOR et Alain ROGER.

Membres du jury : Jean-Pierre BORT, Alain BOUDET, Sabine CATHERIN, Samuel CROS, Pierre FAVORY, Fabienne FLAMBARD, Françoise HELLARD, Sébastien KIRCH, Jean-Pierre LAFAYE, Patricia LAFFARGUE, Rémi LAJUS, Sylvie MAZEREAU, Frédérique PASTOR, Christelle PIRES-MARTINS, Sylvie PROST, Alain ROGER.

.....

Le présent rapport s'inscrit dans la continuité des précédentes éditions et nous invitons les candidats à s'y reporter afin de repérer les grandes lignes de cette épreuve et d'adapter leur préparation aux attendus, souvent reformulés par les rapporteurs successifs.

Depuis l'arrêté du 24 avril 2007, les candidats doivent notamment se préparer à rédiger un commentaire composé à partir d'un nombre variable de documents. Après la session 2007, qui n'en proposait qu'un, la session 2008 revenait à la formule des trois documents visuels et une citation. Il ne s'agit pas d'interpréter cette proposition comme un retour à la règle précédente. La construction des prochains sujets conservera donc cette souplesse dans le nombre de documents soumis au candidat.

Depuis plusieurs années, les rédacteurs des rapports ont pris soin d'insister sur la méthodologie devant présider à la composition du commentaire (les trois opérations, décrire / analyser / argumenter étaient notamment rappelées en 2007). Le constat, largement partagé par les correcteurs, d'un réel déficit sur ce point nous conduit à y revenir, de manière peut-être plus concrète, en organisant les remarques suivant les grandes étapes de la réflexion du candidat.

L'APPROCHE DES ÉLÉMENTS CONSTITUANT LE SUJET

Le sujet n'est pas seulement constitué des documents visuels mais il intègre aussi, à part égale, la citation et la demande l'accompagnant. Pour le candidat, il s'agit, dans un premier temps de voir et de lire. Si, dans la plupart des cas, les documents visuels sont effectivement pris en compte, il peut arriver que les éléments textuels soient négligés ou abordés avec trop peu de rigueur. Ainsi, pour reprendre l'énoncé du sujet, l'invitation à « *examiner la validité d'une telle formule* » ne signifie pas confirmer sa validité, ce que de nombreux candidats se sont efforcés de faire, suivant en quelque sorte aveuglément Perret dans sa logique, induisant par la suite une approche des documents à visée vérificatrice. Une lecture attentive de chaque terme permet d'éviter ces glissements qui conduisent à s'écarter du sujet ou à en amoindrir la portée, et d'appréhender les documents avec davantage de pertinence.

Rappelons qu'une description, même détaillée et parfois sensible des images, ne saurait suffire. Là encore, nous renvoyons le lecteur au rapport de 2007, et tout particulièrement au paragraphe consacré aux différents niveaux d'approche d'une image, tels qu'ils furent définis par Erwin Panofsky dans sa méthodologie iconologique. Le candidat doit mettre à profit ses connaissances sur le programme dès

cette étape du travail, montrant qu'il porte sur les œuvres un regard savant, capable d'y repérer ce qui saille. Certains candidats y parviennent très bien, donnant à leur saisie des documents un dynamisme et une pertinence qui, généralement, mettent le lecteur en appétit, évitant de la sorte les phrases hésitantes ou l'exposé historique déconnecté du sujet.

La posture imposée par le cadre de l'épreuve est certes inconfortable, mais elle est destinée à placer le candidat dans une sorte de balancement entre l'inattendu qui surgit des éléments proposés et les savoirs construits pendant la préparation - balancement destiné à aiguillonner la réflexion.

LE REPÉRAGE D'UNE PROBLÉMATIQUE

Problématique, fil conducteur, idée directrice... peu importe le terme à condition que de la lecture du commentaire se dégage une logique propre au candidat. De trop nombreux commentaires juxtaposent les éléments sans chercher à les articuler. L'adjectif « *composé* » devrait pourtant mettre le candidat - plasticien par ailleurs - sur la voie, l'exercice de la composition lui étant familier. De la même manière, il s'agit en effet de décider de la place qu'occuperont dans l'ensemble les éléments produits par la mise en relation entre observations, connaissances et réflexions. Conserver l'ordre des documents devrait alerter le candidat car il s'inscrit alors dans la logique du concepteur du sujet et ne manifeste pas la sienne propre.

Quelques mots à propos du sujet :

- 1925 constitue un tournant où Auguste Perret perçoit que les choses peuvent basculer. Le caractère péremptoire de ses propos est destiné à consommer une rupture déjà amorcée. Toutefois, le sujet ne saurait se réduire à une stricte opposition entre art véritable et décoration. Les premiers termes de la citation invitent même à porter l'attention sur les modalités de la rencontre entre les deux - modalités qu'il était tout à fait possible d'observer dans les documents.
- Dans le champ de l'architecture par exemple, avec Mallet-Stevens, la plasticité du béton armé ouvre la voie à la mise en place d'un nouveau système décoratif, intimement lié aux éléments de structure. Le tirage lui-même fait se rencontrer rigueur de la réponse au programme (trop peu de candidats ont pris ce point en compte, même lorsqu'ils évoquent le fonctionnalisme) et ajouts décoratifs (rehauts de fusain et de gouache). Ajoutons que se posent ici des questions spécifiques à la nature du document : qu'est-ce qu'un tirage ? comment rendre compte d'un projet architectural ? quels faits plastiques sont donnés à voir (représentation de l'espace et choix d'une perspective, échelle, rapport entre plein et vide, jeux d'ombre, qualités des couleurs...) ?
- Rigueur de la structure et emploi d'un matériau au fort pouvoir décoratif se rencontrent et dialoguent tout autant dans le fauteuil LC/1. Sa structure, souvent décrite comme rigide par les candidats, offre néanmoins un jeu dynamique entre verticales et obliques. Certains ont accordé une attention particulière à la photographie elle-même en commentant le point de vue adopté, le choix d'un fond neutre, ou encore l'éclairage de l'objet. Cette remarque conduit à rappeler une évidence : analyser la photographie de l'objet n'est pas analyser l'objet lui-même et il est bon que les candidats, non seulement mentionnent cet écart, mais l'intègrent dans leur analyse.
- Dans le cas du Lorrain, outre la question chronologique, le candidat était amené à prendre là aussi une position en regard d'une œuvre dont le statut et la nature sont particuliers dans l'ensemble des productions de cet artiste (lavis et non peinture, étude préparatoire, paysage idéal ou observé, saisie du paysage par grandes masses conduisant à la représentation de l'essentiel, réserve...). L'œuvre peinte de Claude Gelée est souvent bien connue des candidats, mais il semble que les aspects culturels et historiques de son travail le soient un peu moins : peu d'entre eux précisent ce qu'est l'Aventin, l'une des sept collines de Rome. Le geste de l'admoniteur pointe essentiellement Rome, la ville où Le Lorrain s'est installé, à proximité des Classiques, et non pas seulement un paysage indifférencié, lointain.

En situant la sentence de Perret dans son contexte artistique et historique et en la nuanciant, le candidat voyait s'ouvrir des pistes permettant de mettre en relation et donc de questionner les deux termes, *Art véritable* et *décoration*. Enfin, quitte à chercher le paradoxe, les exemples du Théâtre des Champs-Élysées ou du garage de la rue Ponthieu tendraient même à faire de Perret un architecte soucieux de réintégrer la question décorative dans son propre champ artistique... Ceci pour inviter le candidat à une

plus grande liberté dans la mise en relation des éléments proposés et à ne pas conférer aux documents un pouvoir d'injonction excessif.

LES APPORTS CULTURELS

Si la réflexion du candidat doit s'ancrer dans les éléments proposés par le sujet, il est évidemment souhaitable qu'elle convoque d'autres références et d'autres œuvres. Moins que par leur nombre, ces apports doivent peser par leur pertinence. On peut attendre d'un candidat préparé à l'épreuve qu'il soit en mesure de faire référence à d'autres œuvres du Lorrain, par exemple, ou de mettre en regard la proposition de Mallet-Stevens et celles d'autres pavillons de l'Exposition de 1925, par exemple celui des Galeries Lafayette (architecte : Robert Hiriart) ou celui de l'Élégance (architecte : Robert Fournez). Soulignons enfin que faire référence, c'est aussi s'appuyer sur des écrits, des propos d'artistes ou d'historiens de l'art. C'est aussi, lorsque l'argumentation le permet, sortir du champ historique délimité par le sujet.

L'ORGANISATION D'UN ÉCRIT CLAIR

Le commentaire composé est un exercice littéraire. La maîtrise de la langue, dans ses différents aspects, y est par conséquent requise : orthographe, grammaire, syntaxe, bien entendu, sans oublier la richesse et la précision du vocabulaire, notamment celui spécifique aux Arts plastiques. À ce propos, le jury a noté que le vocabulaire attaché à l'architecture était souvent moins bien maîtrisé que celui attaché à la peinture.

Rappelons enfin l'absolue nécessité de structurer l'écrit. Si les candidats ont presque tous le souci de rédiger une introduction, ils n'ont pas toujours celui de construire un plan et de soigner la conclusion, sans doute parce que le temps leur a manqué. Le jury a valorisé les écrits dans lesquels ces trois éléments étaient présents, non seulement parce qu'ils sont constitutifs de l'exercice du commentaire, mais aussi parce qu'ils témoignent d'une structuration de la pensée indispensable à l'enseignement. Plus particulièrement :

- L'introduction doit permettre de questionner les termes du sujet. Il ne faut pas entendre par là qu'est attendue une liste de questions mais plutôt une mise en évidence de la richesse des mises en relation entre textes et images et, par conséquent, l'affirmation d'un choix parmi tous les axes possibles, ce qui conduit naturellement à l'annonce d'un plan. Le questionnement n'est pas une forme, justifiée par le seul point d'interrogation terminant la phrase. Le questionnement est une pensée en mouvement.
- La conclusion doit permettre de faire émerger un point de vue singulier, qui s'est progressivement dessiné au fil du commentaire. Attention donc aux contresens et aux confusions à cette étape cruciale, qui peuvent ruiner l'édifice patiemment construit. La conclusion vient coiffer le raisonnement, or dans de nombreuses copies elle se révèle, tardivement et à contretemps, une bonne introduction à une question sur laquelle le commentaire fait l'impasse.

Plus généralement, on peut attendre d'un enseignant qu'il soit en mesure non seulement de s'exprimer avec clarté et rigueur, mais aussi de se montrer convaincant, et (pourquoi pas ?) de faire partager le plaisir qu'il prend à manipuler les idées et les connaissances. Les meilleurs commentaires sont souvent ceux dans lesquels se manifeste cet enthousiasme à décrire, pointer, mettre en relation, argumenter, faire progresser la réflexion, bref, ceux où se perçoivent les qualités d'expression qui font pressentir un enseignant susceptible de transmettre à la fois des connaissances précises et d'emporter l'adhésion de ses élèves.

LA GRILLE D'ÉVALUATION

Capacités d'analyse : 5 points

- Analyse précise des termes de la citation
- Description précise et sensible des documents (nature, composition, organisation)

Capacités d'argumentation : 6 points

- Dégager les enjeux du sujet
- Structuration du propos (articulation des 3 documents)

Connaissances et leur utilisation : 5 points

- Capacité à resituer le document analysé dans son contexte historique et artistique
- Mobilisation adaptée de connaissances (référence aux œuvres dans leur ensemble, autres écrits artistiques)

Qualité de l'écrit : 4 points

- Syntaxe, orthographe, vocabulaire spécifique

CONCLUSION

Une bonne copie de commentaire composé repose donc sur :

- une analyse rigoureuse du sujet, et notamment sur la contextualisation de ses composants tant iconiques que textuels
- une description et une analyse fouillées des documents
- une mise en relation permettant de faire émerger une problématique
- un écrit qui énonce, argumente, développe cette problématique avec rigueur et sensibilité
- un enrichissement par des références précises et choisies, elles aussi contextualisées
- une conclusion où se manifeste clairement la pensée singulière du candidat, ouvrant éventuellement vers d'autres questionnements

Le commentaire composé et la pratique constituent les deux pans d'une même épreuve visant finalement à mesurer des qualités dépassant cette distinction : capacité du candidat à se saisir de l'inattendu, à s'appropriier des images et des pensées, à les travailler, à les modeler pour aboutir à une forme singulière, souci de donner du sens à ses choix, volonté de communiquer et faire partager sa réflexion. Le jury a repéré que certains candidats parvenaient à élaborer leur réponse en exploitant ce recoupement méthodologique, sans confondre pour autant les questions spécifiques à chaque partie de l'épreuve.

ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

LA PRATIQUE : RÉALISATION BIDIMENSIONNELLE

.....
Rapport établi par Sylvie PROST et Martine SCHWEBEL

Membres du jury : Josiane BETTINI, Jean-Pierre BORT, Maxime BOURGEOUX, Grégoire CAPRIATA, Anne-Marie DÉDEBANT, Fabienne FLAMBARD, Corinne FOUET, Philippe JAFFRÉ, Pierre JUHASZ, Maud KISSERLI, David LEMARESQUIER, Frédérique PASTOR, Sylvie PROST, Alain ROGER, Martine SCHWEBEL, Chantal SERIEX, Hege SMITH, Jean-François SORO.

.....

CADRE DE L'ÉPREUVE

Avec la réalisation bidimensionnelle, autre volet de l'épreuve d'admissibilité, on attend du candidat un équilibre entre un savoir théorique et des compétences dans le domaine de la pratique. La réalisation bidimensionnelle a pour finalité d'évaluer les compétences plastiques (maîtrise technique) et artistiques (affirmation d'un parti pris) des candidats.

L'arrêté du 24 avril 2007, paru au Journal Officiel N° 110 du 12 mai 2007 - décret N° 72-581 - souligne la nécessité de prendre en compte « *tout ou partie* » des documents « *en fonction des indications du jury* ». Cette année le sujet concernait « *obligatoirement* » les trois documents.

Présentés comme incitation à la production, ces trois documents n'étaient pas à considérer de manière individuelle, mais dans leur association, dans leur mise en tension, comme un ensemble de données iconiques, plastiques et sémantiques à analyser et à questionner par rapport à la problématique posée, pour une mise en œuvre pertinente et singulière.

ANALYSE DU SUJET, ANCRAGE AUX DOCUMENTS

Reprenons, pour l'examiner avec toute la précision nécessaire, la formulation du sujet :

« *En prenant appui obligatoirement sur des données iconiques et plastiques des trois œuvres reproduites, vous exploiterez, dans une production plastique bidimensionnelle au format grand aigle, l'interrelation dynamique entre le vide et le plein.* »

Que faut-il entendre par « *données iconiques et plastiques* » ?

Une *donnée iconique*, dans une œuvre, c'est ce qui relève de l'image. René Passeron, dans *Clefs pour la peinture*, définit l'iconique comme « *ce qui, dans une peinture, relève de l'image, c'est-à-dire du sujet traité et des objets figurés, à l'exclusion des formes plastiques expressives et des qualités de style* ». Nous sommes là confrontés à la question de la représentation ou de la ressemblance.

Les *données plastiques*, quant à elles, renvoient à ce qui est mis en forme, modelé, à l'existence matérielle de l'œuvre, au choix des matériaux, à sa substance mise en œuvre.

« *Prendre appui* » sur ces données iconiques et plastiques sera par conséquent s'aider, se servir de ces données, se fonder sur ces données, se référer à ces données - ce qui ne suppose pas un emprunt littéral à chaque document mais une appropriation qui fait sens et qui soit pertinente par rapport au sujet.

Cette année « *les trois œuvres reproduites* » proposaient un lavis de Claude Gellée, un objet de Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, et un projet d'architecture de Robert Mallet-Stevens. Nous tenons à préciser que, comme l'indique l'énoncé du sujet, ce ne sont pas les documents qui étaient à prendre en compte mais les œuvres reproduites. En conséquence pour le document N° 2, seul le fauteuil devait être retenu comme œuvre : ni le fond de la photographie, ni l'ombre de ce fauteuil ne pouvaient être les seuls éléments utilisés.

Le sujet de cette année invitait à « *exploiter l'interrelation dynamique entre le vide et le plein* ».

Le terme « *interrelation* » insiste de manière très forte sur l'idée de *lien* par la redondance de sens entre ses composants (*inter*, élément qui signifie une relation de réciprocité entre personnes ou choses ; *relation* : rapport de dépendance entre des choses ou d'influence réciproque, interdépendance, interaction). Par « *interrelation dynamique entre le vide et le plein* », il s'agissait d'entendre non seulement un jeu entre le vide et le plein, mais aussi le fait que la relation entre les deux engendre de l'énergie, soit source de tensions fécondes, que l'un interagisse sur l'autre et réciproquement.

Il convient aussi de noter que, dans l'énoncé du sujet, *plein* et *vide* empruntaient la forme d'un adjectif substantivé écrit au singulier : *le vide* et *le plein*. Les définitions de ces termes donnent l'idée des éléments à prélever dans les documents, éléments choisis pour répondre au sujet.

Le Robert définit *le vide* comme « *espace qui n'est pas occupé par de la matière, espace où il n'y a aucun corps solide susceptible de servir d'appui* ». Il définit, par contraste, *le plein* comme « *plénitude, ampleur, épanouissement, état de ce qui est complet, dans toute sa force* ». Notons également, pour mémoire, un emploi spécifique à l'écriture calligraphiée, dans lequel le *plein* désigne un trait épais par opposition au *délié*.

Dans le *Vocabulaire esthétique* d'Étienne Souriau, « *Le vide est un espace ne contenant pas de matière* ». Au sens propre, pour Souriau, « *Le vide n'est pas exactement un rien physique, une absence de toute matière, mais un intervalle ouvert, une vacuité, c'est-à-dire un espace de disponibilités (...). Dès lors il se peut que le vide fasse sens (...). Le vide est ici la condition matérielle de l'objet. Mais le vide, même matériel, peut devenir une condition spirituelle de l'objet. Ainsi l'esthétique du vide préfère la place nette au remplissage et à l'ornementation et peut être, comme par exemple au Japon, un exercice visant l'essence d'un phénomène.* »

Sur quels éléments des œuvres se fonder pour répondre au sujet ?

Dans les trois documents une tension se crée entre des parties denses, saturées, chargées, détaillées et d'autres épurées, lisses, inoccupées.

Plus particulièrement dans *Rome, l'Aventin*, Claude Gellée montre un paysage que des éléments denses cadrent sur trois côtés : matière représentée (pierre, végétation, tronc, sol) ; saturation des valeurs ; détails graphiques abondants. Ce principe de composition fait glisser vers le bord supérieur libre le regard du spectateur, passant de zones de plus en plus esquissées à des espaces fluides, lumineux et immatériels. La technique du lavis, que Souriau définit comme « *une esthétique de la transparence* », donne du sens à cette interrelation dynamique.

Le *Fauteuil LC1* se compose de surfaces pleines (assise-dossier) tendues sur une armature (structure tubulaire) qui crée des espaces vides de matière. En tant qu'objet, le vide est la condition matérielle de sa fonctionnalité. Le lisse du métal répond à la matérialité de la peau de poulain, dans laquelle le blanc s'oppose à la couleur.

Le projet de Mallet-Stevens pour le *Pavillon du Tourisme de l'Exposition de 1925 à Paris* est un document plus complexe que les précédents puisqu'il faut y observer deux sortes d'interrelations entre le vide et le plein : celle qui se joue dans l'image de 104 x 47 cm reproduite dans le document N°3 et celle du bâtiment lui-même. La qualité des zones colorées (zone bleue, noire, ou terre) par sa texture dynamique s'oppose aux réserves perçues comme des aplats. En même temps, le statut de ces réserves n'est pas unique. Certaines désignent le béton, un plein, d'autres l'espace vide de l'air, du ciel. Par ailleurs, ce pavillon montre un choix esthétique moderne fort qui préfère la place nette au remplissage et à l'ornementation. Le parti pris technique permet de concrétiser cette aspiration à la pureté esthétique du Style International. L'agencement orthogonal des plans crée une dialectique rythmée entre vide et plein.

L'analyse de ces documents met en évidence des jeux de va-et-vient possibles entre le vide et le plein révélant leur interrelation dynamique qu'il ne faut pas confondre avec les codes convenus de l'expression du dynamisme.

LA GRILLE D'ÉVALUATION

En regard des exigences de l'épreuve, la grille d'évaluation retenue a été la suivante :

1. Prise en compte des documents (3 points)

Emprunts iconiques et plastiques aux trois documents (3 points)

2. Prise en compte du problème posé par le sujet (12 points)

Interrelation entre *le vide* et *le plein* (3 points)

Clarté et singularité du parti pris (4 points)

Présence des choix plastiques et degré de complexité (5 points)

3. Pertinence des choix techniques et leur maîtrise (5 points)

ANALYSE DES TRAVAUX

Pour le **critère 1** l'écart entre les candidats se joue sur la finesse de l'appropriation des emprunts qui donnent du sens par rapport au sujet. « *Vous exploiterez* », était-il précisé, « *dans une production plastique bidimensionnelle au format grand aigle, l'interrelation dynamique entre le vide et le plein* ». *Exploiter* signifie tirer parti de ces documents, se les approprier, ce qui sous-entend une opération plus complexe qu'une juxtaposition de prélèvements, ou leur utilisation de façon littérale. Il est attendu du candidat une articulation fine entre réflexion, appropriation, choix et engagement dans une pratique maîtrisée, contrainte qui donne du sens au travail. Les documents proposés permettaient de travailler le geste, les surfaces, les couleurs, le dessin, les formes. Il est utile de rappeler que tout ce qui est technique, formel, matériel doit être choisi pour donner du sens, donc répondre de façon singulière et subtile au sujet.

En ce qui concerne les techniques (**critère 3**), il est important de souligner que la liberté de choix est totale : le jury n'attend aucune technique particulière. Nous avons apprécié tout autant un dessin classique, une peinture matiériste ou gestuelle, qu'une réalisation numérique. Notons que la technique est évaluée sur son degré de maîtrise et son adéquation au propos. Il est donc conseillé au candidat de ne pas s'aventurer dans des techniques mal maîtrisées, ce que nous avons pu noter pour certains travaux ne dominant pas la perspective, le collage, le découpage, le dessin de la lettre, le lavis, ou bien le choix d'un support desservant la technique... À l'opposé, la maîtrise seule, si séduisante soit-elle, ne suffit pas.

Le poids du **critère 2** indique l'importance de la prise en compte du sujet et de la singularité de la production. Celle-ci doit permettre de voir dans un premier temps que le sujet est traité et dans un deuxième temps, d'attester d'une complexité dans le parti pris subtilement articulé aux enjeux du sujet.

Écrire au singulier « *le vide* » et « *le plein* » laissait supposer que chacune de ces polarités se distingue clairement dans le dispositif plastique construit par le candidat. Or, trop souvent, même lorsque l'enjeu central était saisi et travaillé, le vide comme le plein souffrait d'une indistinction ou bien, pour le dire autrement, d'une carence de visibilité et de lisibilité de ce qui incarnait le vide, de ce qui incarnait le plein sur le plan formel. Remarquons ici que l'évidement du support ne suggère pas nécessairement du vide, puisque ce qui est vu à travers la « fenêtre » charge, remplit cet espace.

Le bouleversement des échelles et des points de vue a souvent été le choix des meilleurs travaux qui proposaient des espaces entièrement repensés en évitant de mettre les emprunts sur le même plan. Par ailleurs, si aucun parti pris n'est à privilégier ou à éviter, qu'il soit abstrait, figuratif, narratif, voire humoristique, il faut noter que le parti pris narratif a souvent desservi les candidats qui ont perdu de vue le sujet et ne sont pas parvenus à problématiser l'interrelation dynamique entre le vide et le plein.

Nos remarques concernant le prélèvement de lettres, de mots présents sur l'architecture de Mallet-Stevens et le lavis de Claude Gellée sont dans la droite ligne du rapport de la session 2008 qui soulignait que « *l'écrit intégré à l'image passe du lisible au visible et nécessite par conséquent une analyse de ses caractéristiques plastiques : forme, couleur, taille, espacement des lettres.* » Les prélèvements, cette année aussi, se sont traduits le plus souvent par la présence d'une écriture non travaillée, dans laquelle la typographie n'avait pas été prise en compte en tant que signe plastique. Ce jeu entre le vide du fond et le plein de la lettre qui se complexifie avec ce qui est nommé « *plein* » par opposition au délié dans

l'écriture, pouvait amener à une réponse pertinente lorsqu'elle s'articulait finement avec les autres emprunts et l'ensemble de la production.

Les meilleurs travaux proposaient un parti pris singulier affirmé. Les techniques, souvent mixtes, étaient variées : peinture, dessin (feutre, fil de couture,...), collage, utilisation du numérique. La maîtrise des moyens mis en œuvre servait des choix plastiques forts. Nous avons apprécié la cohérence de ces dispositifs qui proposaient une occupation variable de l'espace grand aigle du *non-fini* à l'*all-over*, un espace unique ou fragmenté, la présence du geste ou son effacement. Tous montraient une compréhension fine et problématisante du sujet.

RECOMMANDATIONS

Sont interdites :

- L'utilisation de documents autres que ceux donnés ou produits sur place.
- Toute rupture de l'anonymat (une photographie, même floutée, qui permet de repérer quel candidat a réalisé la production, ne peut être acceptée).

Il est obligatoire de :

- Prendre en compte le nombre de documents indiqués par le sujet.
- Présenter la réalisation bidimensionnelle sur un format grand aigle.
- Rester dans la bidimensionnalité.

Nous conseillons vivement de :

- Penser à fixer et protéger les travaux au pastel ou au fusain.
- Indiquer clairement le sens de lecture au dos du travail.
- Être attentif à la qualité du support, dont le choix doit être justifié soit pour des raisons d'ordre technique, soit pour des raisons d'ordre plastique.

ÉPREUVE D'ADMISSION

L'ORAL PROFESSIONNEL

.....
Rapport établi par Samuel CROS et Fabienne FLAMBARD.

Membres du jury : Jean-Pierre BORT, Maxime BOURGEOUX, Sabine CATHERIN, Gilda CHARBONNIER, Samuel CROS, Anne-Marie DÉDEBANT, Fabienne FLAMBARD, Corinne FOUET, Françoise HELLARD, Philippe JAFFRÉ, Pierre JUHASZ, Jean-Pierre LAFAYE, Patricia LAFFARGUE, Rémi LAJUS, David LEMARESQUIER, Vincent MAZET, Dominique MILLET, Frédérique PASTOR, Christelle PIRES-MARTINS, Sylvie PROST, Laurence SAINT-MARTIN, Jean-François SORO.

.....

L'ÉPREUVE : FINALITÉS ET CRITÈRES D'ÉVALUATION

LE CADRE INSTITUTIONNEL

L'épreuve professionnelle traite d'une situation d'enseignement. Elle comporte un exposé du candidat qui est suivi d'un entretien avec le jury.

Pour le candidat, la durée de préparation est de deux heures. L'épreuve (coefficient 2) dure une heure au maximum : trente minutes au maximum pour l'exposé ; trente minutes au maximum pour l'entretien.

Si le candidat n'exploite pas la totalité des trente minutes imparties pour l'exposé, le jury, avec son accord, débute l'entretien. Cet entretien ne dépassera pas les trente minutes autorisées par le cadre réglementaire.

Cette épreuve professionnelle, déterminante dans le cadre d'un concours interne de recrutement, permet aux candidats de mettre en valeur leur expérience de l'enseignement, de communiquer aux membres de jury leur degré d'implication dans l'exercice de leur métier dans le respect des élèves dont ils ont la charge.

On rappelle que la session 2010 de recrutement s'appuiera sur les textes du Programme de l'enseignement d'Arts plastiques parus au Bulletin Officiel le 28 août 2008.

On se souviendra aussi qu'au-delà du cadre réglementaire de l'épreuve s'expriment la sensibilité et les attentes du jury.

LA NATURE DE L'ÉPREUVE

Le dossier remis aux candidats comprend :

- des documents visuels : reproductions d'œuvres empruntées aussi bien au patrimoine qu'à la production contemporaine dans les domaines des arts plastiques, de l'architecture, de la photographie, des techniques artistiques mises en œuvre dans ces différents domaines ;
- des documents textuels : textes esthétiques ou théoriques sur l'art, textes d'histoire de l'art, écrits d'artistes, écrits et commentaires, textes pédagogiques, extraits de programmes, textes relatifs aux technologies artistiques ;
- une demande d'exploitation précise formulée par le jury pour orienter la prestation du candidat et la situer dans un cadre pédagogique déterminé.

L'épreuve d'oral professionnel prévoit des dates et des heures précises indiquées sur les convocations. Les candidats convoqués dans un même créneau horaire reçoivent chacun un dossier en tous points

semblable, appuyé sur les mêmes documents iconiques et textuels et posant la même question invitant à définir clairement les compétences à faire acquérir aux élèves. Cette organisation dans la procédure de l'épreuve permet aux membres du jury d'utiles comparaisons, destinées à une meilleure harmonisation des évaluations.

Les dossiers proposés au début de l'épreuve sont préparés dans l'optique de permettre aux candidats de donner le meilleur d'eux-mêmes. Ils ne cherchent pas à piéger le candidat, mais bien au contraire à l'ouvrir le plus largement possible à une réflexion sur une question donnée lui permettant ensuite de construire et de proposer ses intentions d'enseignement lors de son exposé.

À l'attention de ceux qui prépareront la nouvelle session, il convient de préciser que les indications, conseils et remarques qui suivent sont à considérer comme des repères, non comme des normes auxquelles il faudrait absolument se conformer.

CRITÈRES D'ÉVALUATION

1. Prise en compte du sujet dans sa globalité (5 points)

Capacité à décrire et à prendre en compte avec précision les documents visuels et textuels.
Capacité à analyser et à mettre en relation les documents avec la question à traiter.

2. Dimension didactique et pédagogique (10 points)

Transposition didactique en relation avec la question à traiter.
Inscription de la proposition du candidat dans les programmes.

Projet pédagogique du candidat :

- Prise en compte de l'élève
- Mise en place d'une situation d'apprentissage
- Dispositifs d'évaluation
- Références artistiques
- Positionnements de l'enseignant par rapport à l'institution

3. Exposé et entretien (5 points)

Communication verbale :

- Maîtrise de la langue
- Clarté de l'exposé
- Capacité d'écoute et d'échange
- Utilisation de la voix

Communication non verbale :

- Utilisation du tableau, des documents
- Démonstrations diverses
- Attitude

LES CANDIDATS : CONSTATS ET CONSEILS

LA DÉCOUVERTE DES DOSSIERS

Votre sujet d'oral, après un bref rappel du cadrage matériel de l'épreuve, vous propose, dans un encadré, un *titre* qui met en évidence la notion ou la question centrale sur laquelle vous devrez travailler. Suivent les documents visuels, dont les références constituent souvent de précieux éléments d'information pour l'analyse de l'œuvre, et un document textuel, également référencé. Apparaît enfin la formulation complète de la question à traiter.

La séquence d'enseignement que vous êtes invités à construire pour un niveau de classe donné s'appuiera, vous dit-on, « *sur tout ou partie* » des documents visuels et textuels du dossier. Vous avez parfaitement le droit de ne prendre appui que sur l'une des parties du dossier pour traiter la question et vous avez la possibilité de l'élargir à d'autres domaines culturels, de la croiser avec d'autres domaines d'enseignement, etc. Vous avez obligation, en revanche, de traiter la question posée, en évitant de la gauchir ou, pis encore, de la réécrire à votre convenance. S'agissant, par exemple, d'un dossier invitant à traiter du dessin en classe de 3^{ème}, il vous est demandé de travailler les enjeux relatifs aux diverses procédures de mise en œuvre du dessin, non d'aborder le dessin en général.

Le choix de placer cette « *question à traiter* » à la fin du dossier est une invitation, lors de votre préparation, à croiser votre regard sur les documents visuels et textuels à travers elle. Regarder, nommer, décrire, comparer puis analyser et problématiser sont des compétences attendues de la part d'un enseignant. Décrire le dossier lors de votre exposé semble être une garantie autant pour vous (il vous permet de prendre en considération tous ses éléments constitutifs) que pour vos élèves lors de la transposition didactique.

La description des documents visuels est parfois très utile pour leur prise en compte globale. Par ailleurs, elle reflète avec précision le parcours du regard sur leurs différents constituants et constitue l'ébauche d'une mise en relation des éléments internes à l'œuvre. Pour autant, décrire n'est pas analyser. À partir de la description, il vous est ensuite demandé de montrer votre capacité à analyser les enjeux plastiques, contextuels, esthétiques, afin de mettre en relation les documents avec la question à traiter. La description est un préalable à l'analyse, un révélateur des connaissances et du questionnement du professeur sur une notion donnée. Par exemple, à propos d'un dossier proposant d'étudier *la lumière comme matériau*, la description doit faire état des différentes formes et relations lumière/matériau que met en évidence et à sa manière chaque document textuel et iconique. Dès lors devront être mis en avant les différentes sources et natures de lumière (directe, indirecte ; naturelle, artificielle) mais aussi les questions que posent son orientation et son intensité en relation avec cette association lumière/matériau. Ces différentes approches sont les points de départ du travail d'analyse et de questionnement de l'ensemble des documents qui déboucheront sur une problématique.

Les analyses semblent plus approfondies que l'an passé et celles qui sont les plus réussies savent d'emblée énoncer de façon pertinente une problématique à l'issue de cette analyse et en relation avec la question posée.

Les candidats savent utiliser des outils d'analyse leur permettant de distinguer les différentes notions en jeu dans les reproductions : lumière, cadrage, couleur, etc. Et les analyses comparatives qui ont isolé des notions identiques à aborder dans chacune des œuvres ont semblé les plus pertinentes dans la construction d'une problématique conduisant à une situation d'apprentissage.

C'est une analyse croisée, faisant vivre les documents dans leur dimension sensible, les replaçant dans leur contexte historique respectif et les rattachant à la démarche singulière de l'artiste, qui semble avoir été l'approche la plus constructive pour le candidat.

Quelques candidats ont su percevoir la complexité des différentes fonctions des documents. Par exemple, un document sur le travail d'Erwin Wurm présente une « sculpture », mais il s'agit aussi de la trace d'une action et une photographie en soi dépassant l'enjeu documentaire. Un enseignant sait prendre en compte ce qui fonde la dimension artistique des œuvres tout comme le processus de production des œuvres, des aspects qui fournissent très souvent des pistes de réflexion pour la partie pédagogique.

Lors du travail de présentation, nous conseillons aux candidats de ne pas tout réécrire au tableau : cela représente une perte de temps. Il est préférable de garder quelques mots clés, de faire des choix porteurs de sens et qui amènent un questionnement précis. Si le candidat a plusieurs pistes possibles à proposer, il est intéressant de les évoquer. Elles peuvent s'avérer utiles lors de l'entretien pour remédier à une situation ou ouvrir le dispositif proposé.

DIMENSION DIDACTIQUE ET PÉDAGOGIQUE

Seule, l'analyse des documents au regard de la thématique et de la question posée dans le dossier va pouvoir permettre au candidat d'opérer une transposition didactique. Si c'est une condition nécessaire au moment de la préparation, il n'y a pas obligation, en revanche, de commencer par l'analyse au moment de son exposé. Il n'y a pas de plan type et les trente minutes de l'exposé du candidat lui appartiennent : il peut donc structurer son exposé comme il le souhaite à condition, toutefois, de montrer une cohérence de l'ensemble, une répartition entre la prise en compte du dossier, l'analyse et la transposition didactique et surtout une excellente gestion de son temps.

La gestion du temps, en effet, est une compétence fondamentale pour un enseignant. S'il est important que le candidat soit maître de son temps pendant les trente minutes de son exposé, il doit aussi montrer qu'il prend en compte la dimension temporelle dans la structure du cours afin que les élèves puissent y repérer un fonctionnement à la fois sécurisant, ritualisé et formateur, qui non seulement donnera du sens à la pratique des élèves mais sera aussi une des conditions nécessaires pour développer l'autonomie de l'élève (nous reviendrons sur cette visée souvent citée par les candidats et puisée dans le *socle commun* mais souvent peu comprise). Cette prise en compte du temps est aussi une compétence à faire acquérir aux élèves. Pour cela il faut que le professeur d'Arts plastiques en montre l'exemple dans sa situation d'enseignement.

Les documents textuels et iconiques doivent être analysés dans un premier temps en fonction de la thématique centrale, proposée en tête du dossier et des questions qui s'y rattachent. Quand un dossier propose, par exemple, comme thématique centrale « *le dessin* », il faut étudier les documents iconiques et textuels sous le filtre de cet analyseur. Il est attendu que le candidat mette en évidence comment cette thématique intervient dans la production du sens : quel éclairage particulier elle va donner aux œuvres reproduites et aux documents textuels du dossier et, corrélativement, comment à la lumière des documents textuels et iconiques cette notion s'ouvre à de nouvelles significations et de nouveaux questionnements.

Des thématiques comme « *la couleur* », « *l'espace* », « *la lumière* », « *la narration* », récurrentes dans les dossiers proposés aux candidats, sont des fondamentaux de notre discipline. On attend qu'un professeur d'Arts plastiques sache ce que recouvrent ces notions, à quelles connaissances, à quelles compétences, à quelles attitudes elles se réfèrent. On souhaite aussi qu'il y réfléchisse en fonction des références, des contextes spatio-temporels et socioculturels. Le candidat, dans le temps de préparation qui lui est imparti, aura à convoquer ses connaissances et son expérience. Il devra aussi les réactualiser, les revisiter, les réinterroger en fonction du contexte particulier qui lui est proposé, ici et maintenant, dans le cadre du dossier. Le jury apprécie toujours les candidats capables de produire une réflexion en construction, une pensée en acte, comme signe d'une capacité à créer un enseignement vivant.

Une synthèse de la réflexion permettra alors de proposer une problématique qui sera le fil directeur de la transposition didactique et qui doit toujours être en lien avec la question à traiter, proposée dans le dossier. Par *problématique* on entend la constitution d'un questionnement sur l'articulation entre au moins deux paramètres de même catégorie dans un contexte donné. En voici un exemple : « *Qu'en est-il des relations entre la pratique du dessin avec les outils graphiques et la pratique du dessin à partir de logiciel sur l'ordinateur ?* »

Une problématique ne mène pas à une réponse unique : plusieurs catégories de réponses pourront être avancées et plusieurs questionnements pourront être posés. Il s'agira pour le candidat de construire une situation d'enseignement qui mettra en œuvre une situation d'apprentissage en relation avec cette problématique non pas tant pour que les élèves y répondent mais pour qu'ils se confrontent à cette interrogation au travers d'une pratique et de productions qui laisseront toute leur place à l'imprévu, à la curiosité questionnante. L'initiative et l'autonomie de l'élève, qui sont au centre de ce processus, renvoient à la septième compétence du socle commun des connaissances et des compétences. Plusieurs candidats y font référence à juste titre. Retenons toutefois que ces deux compétences ne peuvent être travaillées que si on en comprend le sens et l'intérêt pour les élèves et si elles sont intriquées au dispositif d'enseignement proposé. Dans la plupart des exposés des candidats, l'autonomie de l'élève est souvent entendue comme une simple liberté de déplacement dans la classe : la possibilité pour lui d'aller chercher tout seul son matériel. Il faut voir plus loin et plus haut : travailler à l'autonomie de

l'élève doit être envisagé aussi par rapport à la consigne, avec pour visée que l'élève apprenne à construire son projet et à devenir l'auteur de son travail.

Quelques questions permettront d'y voir plus clair

Dans la préparation de la séquence :

Qu'est-ce que je veux apprendre aux élèves ?

Quelles compétences ont-ils déjà travaillées ? Quelles sont celles qu'ils n'ont pas encore travaillées ?

Quelles sont celles qu'il convient d'approfondir ?

Quelles sont les questions que je souhaite les voir se poser ?

Quelles sont les représentations que je souhaite les voir déplacer ?

Quelles sont les contraintes (matérielles, spatio-temporelles, psychosociologiques...) que je souhaite les voir s'approprier ?

En prévision de l'évaluation :

Qu'est-ce que je veux évaluer ?

Qu'est-ce que je veux que les élèves évaluent ? Pour quoi faire ?

Et comment vais-je leur apprendre à l'évaluer ?

Dans le cadre du projet d'enseignement :

Quels prolongements pédagogiques et didactiques vais-je construire avec les élèves à partir de cette évaluation ?

Quel projet, quel contrat vais-je explicitement poser au début de ma séquence pour rendre ces intentions, ces visées et ces évaluations explicites et donc repérables ?

Il faut, en effet, commencer une séquence en annonçant aux élèves ce que vous allez travailler ensemble, ce qu'ils vont apprendre. Pourquoi devraient-ils deviner ce que vous êtes censé leur apprendre et pourquoi perdre du temps à leur faire dire quelque chose que vous pourriez mieux dire vous-même ?

Les objectifs se construisent en relation et en référence aux programmes officiels et au socle commun. « *Travailler la notion de dessin* » n'est pas un objectif, ni une compétence. Ce peut être un point de départ pour construire un objectif général qui constitue le bien fondé de la situation d'apprentissage mise en œuvre dans la séquence. Les objectifs généraux articulent champ notionnel, champ méthodologique et champ comportemental. Que les élèves soient capables de repérer les spécificités du dessin, par exemple, renvoie à une notion. Qu'on les invite à repérer les diverses procédures de mises en œuvre du dessin renvoie à des méthodes et des opérations. Leur demander, enfin, de choisir un outil graphique en fonction d'une intention renvoie au comportemental. L'objectif spécifique est issu de la démultiplication d'un objectif général en autant d'éléments nécessaires à la progressivité de l'apprentissage en fonction de la plus ou moins grande complexité des compétences travaillées. L'objectif spécifique, ici, pour continuer sur notre exemple, serait le suivant : que l'élève soit capable de rendre sensible les qualités du médium et du geste.

Le moment de verbalisation évoqué parfois par les candidats apparaît trop souvent comme le domaine réservé du professeur, qui ne veut y entendre que ce qu'il avait décidé, précisément, d'apprendre à ses élèves. Il faudrait que les candidats réfléchissent davantage au rôle de l'évaluation formative en assignant à la verbalisation une fonction autre que vérificatrice.

La verbalisation doit d'abord être un moment où l'élève *apprend à parler*. Apprendre à parler, c'est déjà désirer prendre la parole puis apprendre à faire des phrases, à poser des questions, à répondre à une question en reprenant les éléments de la question, à nommer, à décrire, à comparer, à classer, à analyser : tout un travail méthodologique, supposant de la part de l'enseignant écoute et empathie, indispensable à la maîtrise de la langue qui constitue la première compétence du socle commun.

La verbalisation est aussi le moment où les élèves apprennent à *donner du sens* à ce qu'ils font, à travers un repérage progressif des différents niveaux de signification : plastique, sémantique, symbolique. C'est enfin le moment où il apprend à *faire un pronostic* : à partir des visées présentées en début de séquence et des sens repérés dans les productions de ses camarades et ses propres productions, il se projette et projette la continuité du travail et de la réflexion.

La plupart des candidats placent la verbalisation après la pratique et en fin de séquence. Mieux vaudrait lui donner une place moins normée, choisie non sur la base d'un modèle prédéterminé mais en fonction d'une situation précise d'enseignement et de la visée principale qu'on assigne à ce moment privilégié. C'est l'occasion de rappeler également que la verbalisation, placée après la pratique, doit partir de la situation d'apprentissage proposée et des objectifs annoncés clairement aux élèves. Le professeur ne doit pas évaluer au moment de la verbalisation autre chose que ce qui a été proposé implicitement et explicitement dans la consigne. Comme un contrat pédagogique, il doit reprendre les éléments de la situation d'apprentissage communiquée et partir de ces données contractuelles. C'est dire que les élèves doivent pouvoir repérer ce qui sera évalué à partir de la seule lecture des éléments constitutifs de la consigne. Certains candidats ont su démontrer une réelle cohérence entre la situation d'apprentissage et l'évaluation et placer la pratique de l'élève mais aussi l'élève dans un véritable questionnement.

D'autres prestations n'ont pas permis de démontrer une réelle articulation entre situation d'enseignement et évaluation. En effet, que pourrait s'approprier un élève et quels outils d'évaluations pourrait-il extraire devant des incitations fermées, vides de sens et non articulées à des visées ? Des formulations comme « *Construisez, alors, construisons* » ou bien « *Je dessine comme une fourmi, je dessine comme un éléphant* », voire « *Autopor'très haut en couleur* » ne renferment pas de contenus directement appropriables par les élèves et rendent donc toute évaluation impossible. Une simple incitation n'est pas une situation d'apprentissage et ne permet pas de construire un cours d'Arts plastiques.

La verbalisation doit avant tout permettre aux élèves de repérer la manière dont ils s'approprient les contraintes et la réalité matérielle que leur propose l'enseignant : comment ils s'approprient le support proposé (son format, sa nature, son orientation, ses limites) ; comment ils s'approprient les médiums ; comment ils s'approprient le temps donné ; comment ils s'approprient l'incitation (qu'est-ce qu'ils en gardent, qu'est-ce qu'ils en enlèvent, qu'est-ce qu'ils en ajoutent ?). À chaque fois l'élève doit pouvoir repérer, évaluer, verbaliser son autonomie par rapport à la consigne. Évitez de placer des dispositifs de cours déjà effectués dans vos classes qui peuvent, certes, avoir un intérêt dans une situation particulière mais qui perdent tout leur sens dans le contexte de l'épreuve parce que sans liens explicites avec la question à traiter.

Évitez enfin l'accumulation de questionnaires et de « textes à trous » qui viennent souvent alourdir la tâche des élèves et refermer tout le travail. Si l'apprentissage de l'écrit est une compétence transversale à développer dans notre discipline, l'enseignant peut recourir à des formes moins normées et surtout plus adaptées à la spécificité de sa discipline. Les élèves trouveront alors plaisir à pratiquer l'écriture dans un autre cadre que celui auquel ils sont habitués. Au lieu d'écrire pour donner au professeur l'occasion de vérifier, ils écriront pour se découvrir, pour s'exprimer, pour s'orienter. La vérification des acquis n'est possible que dans un projet dans lequel s'articulent des phases d'expérimentation, des phases d'appropriation, des phases de réinvestissement, des phases de décontextualisation. C'est à partir de cette dernière phase que l'enseignant peut vérifier les acquis des élèves et proposer une évaluation sommative.

Concluons avec le travail de référencement culturel et artistique, largement pris en compte dans les exposés des candidats. S'il est nécessaire une fois encore d'interroger la place de ce travail dans la situation d'enseignement, il est important aussi d'interroger le travail de référencement lui-même et de l'articuler au travail de contextualisation. Comme le soulignent les nouveaux programmes (B.O. Spécial n°6 du 28 août 2008) auxquels les candidats devront dorénavant se référer, les élèves, en lien avec la place nouvelle attribuée à l'Histoire des arts et « *au côté des collègues des autres disciplines* », devront être capables de repérer les conditions matérielles, techniques, économiques, et idéologiques d'œuvres issues de domaines d'expressions artistiques différents. Ils devront pouvoir situer ces œuvres dans leur contexte historique et culturel tout en apprenant, par ailleurs, à exprimer l'émotion qu'elles leur inspirent et à émettre à leur propos un jugement argumenté.

Nous recommandons aux candidats de bien connaître les références qu'ils veulent exploiter dans leur séquence pédagogique et de retenir des œuvres emblématiques (qui puissent être regardées par des

élèves de 11 à 16 ans) dans le champ des pratiques bidimensionnelles, graphiques et picturales, dans le champ des pratiques tridimensionnelles, sculpturales et architecturales, dans le champ des créations photographiques et cinématographiques, analogiques et numériques. Il est important de les choisir moins pour leurs ressemblances formelles avec les productions réalisées dans la classe que pour leur capacité à dialectiser et à ouvrir la question abordée avec les élèves. Ces références ne sont donc pas convoquées à titre d'illustration mais comme occasion d'un travail de référencement qui viendrait rencontrer la question à traiter avec les élèves.

L'EXPOSÉ ET L'ENTRETIEN

Les candidats, comme l'an passé, ont fourni dans l'ensemble de bonnes prestations pour cet oral professionnel. Le jury est conscient de l'enjeu important que constitue pour eux ce concours et comprend que cette épreuve soit génératrice de stress. Cependant, rester maître de ses émotions est une compétence qu'on attend légitimement d'un professeur. Se présenter en affichant ouvertement son pessimisme ou en avouant d'emblée son incapacité à traiter une partie du sujet ne constitue pas la meilleure des entrées en matière. Tous les candidats peuvent compter, de la part du jury, sur le meilleur accueil : la plus grande attention et la meilleure écoute vous seront accordées lors de votre exposé oral ainsi qu'une constante bienveillance durant tout l'entretien.

L'utilisation de la voix et du corps

Il vous faut donner envie de vous écouter. Cela passe forcément par une bonne expression orale, une voix claire et suffisamment forte pour être entendu du jury. S'exprimer avec clarté, précision et conviction permet de retenir l'attention de l'auditoire. Choisir ses mots est très important. Savoir maîtriser le vocabulaire spécifique à notre discipline l'est tout autant, tout en veillant à ne pas faire de contresens dans leur emploi, par exemple à ne pas confondre *signifier* et *interpréter*. Vous pouvez même argumenter sur le choix de certains mots, expliquer en quoi ils sont importants pour vous. Être attentif au choix des mots et à ce qu'ils recouvrent est une qualité très appréciée du jury. Un vocabulaire trop familier, en revanche, doit absolument être évité.

Une bonne présentation passe par la prise en compte de ce que le corps exprime dans son entier. Se tenir debout, face au jury, suppose une mobilité du corps et de la parole qui amène une plus grande dynamique. Ne cherchez pas à vous asseoir immédiatement en vous protégeant derrière le bureau et en lisant vos notes. Essayez de faire vivre votre prestation orale en mettant de l'engagement, de la conviction, dans ce que vous dites. À l'inverse, pousser à l'excès, jusqu'à la théâtralisation, votre oral ne convient pas à un concours institutionnel. L'attitude adéquate passe par la maîtrise de vos gestes et de vos déplacements. Évitez d'apparaître désinvolte. Ne manifestez pas non plus votre fatigue. Conservez une certaine distance physique avec les membres du jury : gardez-vous, par exemple, de venir pointer du doigt tel ou tel des éléments des documents qui sont en leur possession. N'oubliez pas, enfin, que tout type de communication directe ou indirecte avec le public présent dans la salle est à proscrire impérativement.

L'utilisation de l'espace

Vous montrez, pour le plus grand nombre, que vous êtes capables d'exploiter les caractéristiques de l'espace qui vous est imposé pour la durée de l'épreuve. Vous pouvez à cet effet venir observer d'autres candidats lors de leurs prestations : c'est un bon moyen d'interroger ses propres aptitudes pour les faire évoluer. Essayez, par exemple, de limiter dans la durée votre position dos tourné au jury. Cherchez, au contraire, à le regarder le plus fréquemment possible lorsque vous vous exprimez.

Vous avez à votre disposition un mobilier adapté, accompagné de différents accessoires : tableau, craies, aimants... En utilisant le tableau, le candidat fait état de ses capacités à s'appuyer sur cet outil en situation réelle de cours : savoir écrire de façon correcte, lisible et sans fautes ; répartir, organiser des informations à sa surface dans le souci d'éclairer son propos ; savoir faire des choix et ne garder que les mots clés qui permettent de suivre le fil de votre réflexion, ou les phrases simples qui synthétisent votre pensée et affirment votre point de vue sur la question posée. Soyez vigilants, lorsque vous écrivez, vis-à-vis des fautes d'orthographe ou de syntaxe. Gardez-vous d'écorder le nom d'un artiste ou de référencer un document de manière inexacte.

Vous avez été nombreux à utiliser le tableau pour des croquis ou des schémas. C'est très souvent une aide précieuse à la compréhension du dispositif mis en place. Vous repérez l'emplacement et la nature des sources de lumière présentes dans votre classe pour en préciser l'utilisation au cours de la séance. Vous donnez une idée de la taille et de la position des tables dans la classe pour éclairer une stratégie de circulation pour les élèves pendant leur travail. Quelques candidats ont fait un très bon usage des documents en les affichant au tableau. Ils les ont reliés entre eux en révélant des ressemblances ou des différences communes à la notion abordée et préalablement repérée, puis ont creusé la question posée en étayant leur démonstration sur une analyse croisée de ces documents. De même, l'utilisation d'affiches ou de panneaux où sont décrites les données essentielles du sujet à traiter, est un point d'accroche très intéressant pour le candidat, qui peut retrouver à tout instant le fil de sa démonstration, mais aussi pour le jury qui peut s'appuyer sur certains points afin de mener l'entretien, par exemple.

L'entretien

Lors des trente minutes qui suivent votre exposé, le jury vous questionne sur l'ensemble des éléments que vous venez d'avancer et qui constituent votre dispositif. L'intention du jury est alors de revisiter avec vous ces contenus, de vous amener à préciser la problématique choisie pour recentrer votre proposition, la compléter ou l'améliorer. Il peut vous être demandé de justifier, d'explicitier les choix que vous venez de faire, d'œuvres, d'artistes et de démarches, par exemple. L'attitude adéquate, à ce moment, est d'écoute et d'ouverture. On attend de vous que vous soyez réceptif aux questions posées et que vous cherchiez à y répondre le mieux possible. Bien entendu, si une question ne vous semble pas suffisamment claire, vous pouvez demander au jury de la formuler autrement. Durant les échanges, veillez cependant à ne pas couper la parole au jury. Il faut vous présenter à l'oral en ayant à l'esprit que l'entretien fonctionne à la fois comme synthèse et comme relance. Vous devez être en mesure d'analyser et de faire évoluer votre proposition, de vous adapter à la situation, d'accepter des critiques. Savoir reconnaître une représentation figée ou stéréotypée, savoir réajuster son propos, s'il y a lieu, et chercher à y remédier sont des dispositions utiles pour un enseignant. C'est le signe qu'un enseignant est capable d'évaluer sa pratique et de jeter sur son enseignement un regard réflexif.

Faites preuve d'enthousiasme dans vos propos. Mettez de l'énergie et de la conviction dans l'approche de votre métier. Donnez de vous-même l'image d'une personne positive avec laquelle on souhaite échanger. Montrez que vous êtes disponible et curieux, désireux de construire votre savoir en lien avec le passé et l'actualité, en restant ouvert au monde qui vous entoure.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000.
- ARDOUIN Isabelle, *L'éducation artistique à l'école*, ESF, coll. Pratiques et enjeux pédagogiques, 1997.
- ATKINS Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, éd. Abbeville, Paris, 1996.
- ATKINS Robert, *Petit lexique de l'Art moderne*, éd. Abbeville, Paris, 1994
- BONAFOUX Pascal et DANÉTIS Daniel (dir.), *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques*, Série Références, L'Harmattan, Paris, 1997.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Minerve, 1998.
- BOURDIEU Pierre, *Sociologie de la perception esthétique - Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1969.

BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Penser l'art à l'école*, Actes sud, 2001.

BOUTHORS Mathilde, « L'enseignement des arts plastiques. Évolution des pratiques et de la recherche », *Perspectives documentaires en éducation*, N°14, Paris, INRP, 1988.

CERTEAU Michel de, *La culture au pluriel*, Points essais, éd. Christian Bourgeois, 1987.

CHANTEUX Magali et SAÏET Pierre, *Didactique des arts plastiques, l'artistique et les références artistiques dans les pratiques*, (Actes du stage national, 1995), Paris, MEN, DLC, 1996.

CHÂTEAU Dominique, *La question de la question de l'art*, PUV Saint-Denis, 1994.

CHEVALLARD Yves, *La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné*, avec un exemple de la transposition didactique, La pensée sauvage, 1991.

CHEVALLARD Yves, *Familière et problématique, la figure du professeur*, Recherches en didactique des mathématiques, vol.17, N°3, 1993.

DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989.

DE KETELE Jean-Marie, *L'évaluation : approche descriptive ou prescriptive*, Bruxelles, De Boeck, 1986.

DE LANDSHEERE Viviane et Gilbert, *Définir les objectifs de l'éducation*, Paris, PUF, 1976.

DOMINO Christophe, *L'art contemporain*, éd. Scala, coll. Tableaux choisis, centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

EDELMAN Bernard, HEINICH Nathalie, *L'art en conflits : l'œuvre de l'esprit, entre droit et sociologie*, La Découverte, Paris, 2002.

ENFERT Renaud d', *L'enseignement du dessin en France*, Belin, coll. Histoire de l'éducation, Paris, 2003.

FERRIER Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XXème siècle*, éditions du Chêne, Paris, 1999.

FERRIER Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XIXème siècle*, éditions du Chêne, Paris, 1991.

FOREST Fred, *Repenser l'art et son enseignement, les écoles de vie*, L'Harmattan, Paris, 2002.

FOURQUET Jean-Pierre, *L'art vivant au collège : Rencontres avec des œuvres et des artistes contemporains*, CRDP Champagne-Ardenne, 2004.

GAILLOT Bernard-André, *Enseigner les arts plastiques par l'évaluation*, Cahiers Pédagogiques, N° 294, mai 1991.

GAILLOT Bernard-André, « Quand l'impertinence est pertinente : ébauche d'une didactique du manifester », *Le discours critique dans le champ des arts plastiques*, Actes du colloque, université Paris VIII, 1995.

GAILLOT Bernard-André, *Arts plastiques ; éléments d'une didactique critique*, PUF, coll. Éducation et formation, Paris, 1997.

GENET-DELACROIX Marie-Claude et TROGER Claude, *Du dessin aux arts plastiques : histoire d'un enseignement*, CRDP d'Orléans-Tours, 1994.

HADJI Charles, *L'évaluation, règles du jeu : des intentions aux outils*, ESF, Paris, 1989.

HADJI Charles, *L'évaluation démystifiée*, ESF, Paris, 1997.

HAMELINE Daniel, *Les objectifs pédagogiques en formation initiale et continue*, ESF, Paris, 1983.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, éditions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1998.

IMBERT Francis, *La question de l'éthique dans le champ éducatif*, Matrice, 1993.

IMBERT Francis, *L'inconscient dans la classe*, ESF, Paris, 1996.

JIMENEZ Marc, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Klincksieck, 1995.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture dans l'intimité des œuvres*, Larousse, 2002.

LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, La Dispute, Paris, 2000.

LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), *La peinture*, Larousse, textes essentiels, Paris, 1995.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

MÈREDIEU Florence de, *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Larousse, 2003.

MÉRIEU Philippe, *Apprendre... oui, mais comment ?*, Paris, ESF, 1987.

MÉRIEU Philippe, *La pédagogie entre le dire et le faire*, ESF, coll. Pédagogies, Paris, 1995.

MICHAUD Bernard, *Enseigner des problèmes ?*, conférence prononcée lors du stage de didactique des arts plastiques, Sèvres, décembre 1990.

MICHAUD Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, éd. J. Chambon, 1993.

MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.

MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éd. J. Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1999.

MONNIER Gérard, *Des Beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, La Manufacture, 1991.

MORA Gilles, *Petit lexique de la photographie*, éd. Abbeville, Paris, 1998.

MOTRÉ Michel, *Enseigner les arts plastiques*, Cahiers pédagogiques, N°294, mai 1991.

PÉLISSIER Gilbert, *Arts plastiques : que l'école est belle ou petit plaidoyer pour un certain flou*, Communic'actions, Rectorat de Paris, 1991.

PÉLISSIER Gilbert, *Le profil des enseignants d'arts plastiques*, rapport d'étude, 1993-1994, MEN, 1995.

PERRENOUD Philippe, *L'évaluation des élèves. De la fabrication de l'excellence à la régulation des apprentissages*, Bruxelles, De Boeck, 1998.

PERETTI André de (dir.), *Recueil d'instruments et de processus d'évaluation formative*, Paris, INRP, 1980.

POSTIC Marcel et DE KETELE Jean-Marie, *Observer les situations éducatives*, PUF, Paris, 1988.

PROST Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Seuil, 1990.

REY Bernard, *Les compétences transversales en question*, ESF, Paris, 1996.

RIEMSCHEIDER Burkhard, GROSENICK Uta, *L'art d'aujourd'hui*, Taschen, coll. Icons, 2001.

ROUX Claude, *L'enseignement de l'art : la formation d'une discipline*, éd. J. Chambon, Nîmes, 1999.

VECCHI Gérard de, *Aider les élèves à apprendre*, Paris, Hachette, 1992.

WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ?*, traduction de Béatrice Bonne, Macula, Paris, 1995.

REVUES, COLLOQUES

Arts plastiques au collège : Enseignement en situation d'autonomie, Ministère de l'Éducation nationale, 1987 / Lyon, CRDP, 1988

Éducation et pédagogies, Sèvres, CIEP, N°16, 1992

Images numériques, N°47/48, Dossiers de l'ingénierie éducative, Scérén CNDP, 2004.

L'art à l'école, numéro spécial Beaux-Arts magazine, octobre 2001, CNDP réseau, Ministère de l'Éducation Nationale

L'artistique ; Arts plastiques, art et enseignement, (Colloque de Saint Denis, mars 1994), CRDP de Créteil,

L'art, pour quoi faire ? à l'école, dans nos vies, une étincelle, éd. Autrement, N°195, 2002.

L'évaluation des élèves, Revue internationale d'éducation, Sèvres, N° 11, septembre 1996.

L'enfant vers l'art, éd. Autrement, N°139, Paris, 1993.

Les enseignements et les pratiques artistiques, rapport de l'inspection générale de l'éducation nationale, La documentation française, 1995.

Pratiques et arts plastiques. Du champ artistique à l'enseignement, (Actes de l'université d'été août 1997), Rennes, PUR, 1998.

Situations d'enseignement en arts plastiques en classe de 3ème, pratiques et effets, INRP – didactique des disciplines, rapport de recherche, 1990, n°5.

CAPES INTERNE D'ARTS PLASTIQUES
Session 2009

ADMISSION

Épreuve orale professionnelle
Préparation : 2 heures
Durée de l'épreuve : 1 heure maximum
(Exposé du candidat : 30 minutes ; entretien avec le jury : 30 minutes)

Coefficient 2

Classe de 4^{ème} : La couleur

Dossier proposé par le jury

Documents visuels :

1. William LARKIN, *Portrait de Lady Thornagh*, 1617, huile sur bois, 114 x 84 cm, collection privée, Londres.
2. Henri MATISSE, *Portrait au manteau bleu*, 1935, huile sur toile, 94 x 60 cm, collection privée, New York.

Document textuel :

« Dans toutes les recherches esthétiques relatives à la couleur, il faut distinguer soigneusement la couleur réellement et simplement perçue, de la couleur imaginée ou évoquée verbalement, et même de la couleur fonctionnellement employée dans une œuvre d'art. »

(Citation extraite d'Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990)

Question à traiter

Votre analyse, qui s'appuiera sur tout ou partie des documents de ce dossier en justifiant ce choix, vous conduira à construire une séquence d'enseignement pour la classe de quatrième. Les enjeux relatifs à **la couleur en tant que matière et qualité**, ainsi que les compétences à faire acquérir aux élèves, y seront clairement définis.