



# **Concours du second degré**

## **Rapport de jury**

---

**Concours : CAPES EXTERNE et CAFEP**

**Section : ARTS PLASTIQUES**

**Session renouvelée 2014**

Rapport de jury présenté par : Christian VIEAUX, président de jury

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

## Session 2014 rénovée

### Sommaire

<b>COMPOSITION DU JURY .....</b>	<b>3</b>
<b>REMARQUES DU PRÉSIDENT DE JURY.....</b>	<b>7</b>
<b>LES CHIFFRES DU CONCOURS .....</b>	<b>14</b>
<b>CADRE RÉGLEMENTAIRE.....</b>	<b>22</b>
<b>ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ.....</b>	<b>24</b>
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE COMPOSITION ÉCRITE PORTANT SUR LES FONDEMENTS DE LA CULTURE ARTISTIQUE ET PLASTIQUE.....	24
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNE NOTE D'INTENTION .....	38
<b>ÉPREUVES D'ADMISSION .....</b>	<b>53</b>
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : RAPPORT COMMUN PORTANT SUR LES DIMENSIONS DIDACTIQUES ET PÉDAGOGIQUES DE L'ÉPREUVE .....	53
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : RAPPORT SUR LES DIMENSIONS PARTENARIALES DE L'ENSEIGNEMENT .....	58
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : OPTION ARTS APPLIQUÉS .....	65
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : OPTION ARCHITECTURE.....	70
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : OPTION DANSE .....	76
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : OPTION THÉÂTRE .....	81
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : OPTION CINÉMA .....	86
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE MISE EN SITUATION PROFESSIONNELLE : OPTION PHOTOGRAPHIE .....	93
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE À PARTIR D'UN DOSSIER : RÉALISATION D'UN PROJET DE TYPE ARTISTIQUE .....	98

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

## Session 2014 rénovée

### COMPOSITION DU JURY

#### Arrêté

Article 1 : Le jury du concours externe du CAPES et du CAFEP-CAPES, section arts plastiques est constitué comme suit pour la session 2014 :

#### Président

VIEAUX Christian	INSPECTEUR GENERAL DE L'EDUCATION NATIONALE	PARIS
------------------	--	-------

#### Vice-présidents

MARSZAL Patricia	INSPECTEUR D'ACADEMIE-INSPECTEUR PEDAGOGIQUE REGIONAL	LILLE
------------------	--	-------

GUÉRIN Éric	INSPECTEUR D'ACADEMIE-INSPECTEUR PEDAGOGIQUE REGIONAL	REIMS
-------------	--	-------

#### Secrétaire général

LARGARDE Jacques	PROFESSEUR CERTIF.HC	PARIS
------------------	----------------------	-------

#### Membres du jury

ANQUEZ Nathalie	PROFESSEUR CERTIF.CN	GRENOBLE
AYACHE Elsa	PROFESSEUR AGREGE CN	VERSAILLES
BELTRAN Jean-Luc	INS.AC./INS.PE.RE.CN	ROUEN
BERDYNSKI Patricia	PROFESSEUR AGREGE CN	LILLE
BERG Laurence	PROFESSEUR CERTIF.CN	STRASBOURG
BERNARD Laure	PROFESSEUR AGREGE CN	ROUEN
BERTHIER Laurent	PROFESSEUR CERTIF.CN	DIJON
BERTIN Christine Gilbe	PROFESSEUR CERTIF.CN	AMIENS
BIHOUIS Olivia	PROFESSEUR AGREGE CN	VERSAILLES
BILGER-COURTOT Martine	EC.R PROF.CERTIF.CN	BESANCON
BORDESSOULE Danièle	PROFESSEUR AGREGE HC	VERSAILLES
BORDIER Patrice	PROF.CERTIFIE BI-ADM	CRETEIL
BOUCHARD Didier	PROFESSEUR CERTIF.HC	LILLE
BOURDOIS Cyril	INS.AC./INS.PE.RE.CN	MONTPELLIER
BRENOT Viviane	PROF.CERTIFIE BI-ADM	NANTES
BRETON-MAHAUD Michelle	EC.R PROF.CERTIF.CN	NANTES

BRUEY Jean-Claude	PROF.CERTIFIE BI-ADM	REIMS
CARDI Annie	PROFESSEUR CERTIF.HC	CORSE
CARRIER Christiane	INS.AC./INS.PE.RE.CN	GRENOBLE
CHAMPION Sébastien	PROFESSEUR CERTIF.CN	NANCY-METZ
CHARAVIN Claudette	PROFESSEUR AGREGE CN	GRENOBLE
CHICHE Léon-Claude	PROFESSEUR AGREGE HC	PARIS
CLEMENT Guillaume	PROFESSEUR CERTIF.CN	ORLEANS-TOURS
COURVOISIER Joëlle	PROF.CERTIFIE BI-ADM	LIMOGES
DAMAS MARTINS ALLAIN Alexandra	PROFESSEUR AGREGE CN	LILLE
DAUGE Laurence	PROFESSEUR AGREGE CN	PARIS
DEBIEUVRE François	PROF.CERTIFIE BI-ADM	REIMS
DECOBERT Lydie	PROFESSEUR AGREGE HC	LILLE
DEGERT Cyril	PROFESSEUR AGREGE CN	NANTES
DEHORTER Sophie	PROFESSEUR AGREGE CN	NICE
DELBARD Nathalie	MAIT.CONF.UNIV.CL.N.	LILLE
DEMARCO Nathalie	PROFESSEUR AGREGE CN	NANTES
DEROUX Marie-France	PROFESSEUR AGREGE CN	GRENOBLE
DERVEAUX Jérôme	PROFESSEUR AGREGE CN	LILLE
DESAN Marcel	PROFESSEUR AGREGE HC	LILLE
DESHAYES Olivier	INS.AC./INS.PE.RE.CN	BESANCON
DESPLANQUES Bruno	PROFESSEUR CERTIF.CN	LILLE
DI SANTO Fabrice	PROFESSEUR AGREGE HC	MONTPELLIER
DIVERS Marc	PROFESSEUR CERTIF.HC	CAEN
DONNEFORT Catherine-Suzanne	PROFESSEUR AGREGE HC	VERSAILLES
DUCHEMIN Wilfrid	PROFESSEUR CERTIF.CN	CAEN
DUMONTEIL Anne Élisabeth	PROFESSEUR AGREGE CN	MONTPELLIER
DUPRE Valérie	PROFESSEUR AGREGE HC	PARIS
DURAND Bruno	INS.AC./INS.PE.RE.CN	DIJON
DUSSERT Olivier	PROFESSEUR CERTIF.CN	AIX-MARSEILLE
ECKERT Stéfan	PROFESSEUR CERTIF.CN	VERSAILLES
EXBRAYAT Carole	PROFESSEUR AGREGE CN	GRENOBLE
FAGOT Agnès	PROFESSEUR AGREGE CN	NICE
FAURE Marie-Agnès	PROFESSEUR AGREGE CN	ORLEANS-TOURS
FLEKAL Patrick	EC.R PROF.CERTIF.HC	VERSAILLES
GAGNERAUD Marie-Françoise	PROFESSEUR CERTIF.CN	MONTPELLIER
GAUCHER Chantal	EC.R PROFESS.AGR.CN	ORLEANS-TOURS
GERMA François	PROFESSEUR AGREGE CN	GRENOBLE
GILET Katell	PROF.CERTIFIE BI-ADM	NANTES
GOURDON Sophie	EC.R PROF.CERTIF.CN	NANTES
GRAVOT Michel	INS.AC./INS.PE.RE.HC	VERSAILLES
GREMILLON Françoise	EC.R PROF.CERT.BI-AD	NANTES
HARNOIS Philippe	PROFESSEUR CERTIF.CN	RENNES
HEIM Valérie	PROFESSEUR CERTIF.CN	STRASBOURG

HENQUEL Nathalie	PROFESSEUR CERTIF.CN	ORLEANS-TOURS
HERMAN Pierre	PROFESSEUR CERTIF.CN	LILLE
HIDALGO Thierry	PROFESSEUR CERTIF.CN	REIMS
JOUXTEL Christophe	INS.AC./INS.PE.RE.CN	GRENOBLE
KEREVER Catherine	INS.AC./INS.PE.RE.CN	BORDEAUX
KOLMAN Sylvain	PROFESSEUR AGREGE CN	LYON
KUNGAS Alain	PROFESSEUR CERTIF.HC	STRASBOURG
LABEDADE Nadine	PROFESSEUR AGREGE CN	ORLEANS-TOURS
LACOUDRE Dominique	PROFESSEUR CERTIF.CN	NANTES
LAFFARGUE Patricia	PROFESSEUR AGREGE CN	BORDEAUX
LAJUS Rémi	PROFESSEUR AGREGE CN	BORDEAUX
LATHUILLE Lionel	PROFESSEUR AGREGE CN	LYON
LAURAIRE Héloïse	PROFESSEUR AGREGE CN	CRETEIL
LAY Sylvie	INS.AC./INS.PE.RE.HC	PARIS
LE JEUNE Claire	PROFESSEUR AGREGE HC	PARIS
LECOMTE Patrice	PROFESSEUR CERTIF.HC	ORLEANS-TOURS
LEGE Manuel	PROFESSEUR AGREGE CN	CLERMONT-FERRAND
LEVAL Frédéric	INS.AC./INS.PE.RE.CN	AIX-MARSEILLE
LIBERT Wilfried	PROFESSEUR CERTIF.CN	DIJON
LILIN Anne-Catherine	PROFESSEUR AGREGE CN	LILLE
LUCAS Jean-Yves	PROFESSEUR AGREGE CN	NANTES
MACIAS Julien	PROFESSEUR CERTIF.CN	TOULOUSE
MARINO Daniel	PROFESSEUR CERTIF.CN	CRETEIL
MARQUET Jean-Pierre	PROFESSEUR AGREGE CN	NANTES
MARTINETTI Fabienne	PROFESSEUR AGREGE CN	NICE
MELIS Caroline	PROF.CERTIFIE BI-ADM	LYON
MONTAGNE Charline	PROF.CERTIFIE BI-ADM	CLERMONT-FERRAND
MONTOIS Bruno	PROFESSEUR CERTIF.HC	LILLE
MOUSSON-VASLIER Véronique	PROFESSEUR AGREGE CN	ORLEANS-TOURS
MURACCIOLE Jean-Marie	PROFESSEUR AGREGE CN	NICE
MURSCHEL Alain	PROFESSEUR CERTIF.CN	REIMS
NAVASSE Murielle	EC.R PROFESS.AGR.CN	ROUEN
NICOL Marie-Line	PROFESSEUR AGREGE CN	RENNES
OGET Valérie	PROFESSEUR CERTIF.HC	NANCY-METZ
PARIZET Josée	PROFESSEUR AGREGE HC	RENNES
PAYSANT Jean-Jacques	INS.AC./INS.PE.RE.CN	CRETEIL
PELLETIER Roland	PROFESSEUR AGREGE HC	GRENOBLE
PENTEL Fanny	EC.R PROF.CERTIF.CN	LILLE
PERRIN Valérie	PROFESSEUR AGREGE CN	CLERMONT-FERRAND
PIOT Cédric	PROFESSEUR AGREGE CN	REIMS
PONS IVANOFF Sophie	PROFESSEUR AGREGE CN	PARIS
POUYSEGUR CARLUX Joëlle	PROFESSEUR AGREGE CN	CLERMONT-FERRAND
RENAUDIN Sophie	INS.AC./INS.PE.RE.CN	NANCY-METZ

ROGER Alain	PROFESSEUR AGREGE CN	CRETEIL
ROYER Isabelle	PROFESSEUR AGREGE HC	CRETEIL
SANCHEZ Raphaële	PROFESSEUR CERTIF.CN	BESANCON
SCHAEFFER Claude	PROFESSEUR AGREGE CN	REIMS
SCHALL PASCOET Christine	PROFESSEUR CERTIF.HC	STRASBOURG
SCHEELE Christine	PROFESSEUR AGREGE HC	ORLEANS-TOURS
SCHMITT Virginie	PROFESSEUR AGREGE CN	NANCY-METZ
SCHWEBEL Martine	INS.AC./INS.PE.RE.CN	AMIENS
SIEGFRIEDT Annie	PROFESSEUR CERTIF.CN	STRASBOURG
SKYRONKA Frédérique	PROFESSEUR AGREGE HC	NICE
SZABO Corinne	PROFESSEUR AGREGE CN	BORDEAUX
TRETZ Stéphane	PROFESSEUR AGREGE CN	STRASBOURG
TRIBALAT Thierry	INS.AC./INS.PE.RE.CN	LILLE
TRINSSOUTROP Jérôme	PROFESSEUR CERTIF.HC	PARIS
VILAIN Marie Noel	PROFESSEUR CERTIF.HC	LILLE
VILLAPADIerna Hélène	PROFESSEUR AGREGE CN	NANTES
VILLAUME Pierick	PROFESSEUR CERTIF.CN	VERSAILLES
WALERSTEIN Xiména	PROFESSEUR AGREGE CN	DIJON
WILST Amandine	PROFESSEUR CERTIF.CN	LILLE
YGOUF Emmanuel	PROFESSEUR AGREGE CN	ORLEANS-TOURS
YILMAZ Magali	PROFESSEUR AGREGE CN	CLERMONT-FERRAND

Article 2 : La directrice générale des ressources humaines est chargée de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 31 mars 2014

Pour le ministre de l'éducation nationale  
et par délégation,

Le sous-directeur du recrutement

Jean-François PIERRE

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

## Session 2014 rénovée

### REMARQUES DU PRÉSIDENT DE JURY

Christian Vieaux, Inspecteur général de l'Éducation nationale

*J'adresse toutes mes félicitations aux nombreux lauréats. Je souhaite qu'au moment de la publication de ce rapport, ils soient bien accueillis en académie et pleinement inscrits dans les nouveaux processus de la formation mise en place pour eux. Je recommande à celles et ceux qui n'ont pas été recrutés de tirer tous les enseignements liés à leur prestation durant cette session et qu'ils présentent à nouveau le concours fort de leurs acquis.*

*Je remercie l'ensemble du jury, les deux vice-présidents et le secrétaire général. Ils n'ont ménagé ni leurs compétences, ni leur disponibilité, ni leurs efforts pour assurer en une seule année deux sessions de recrutement. Leur mobilisation était sans failles. Ils ont porté la réalisation de défis bien difficiles.*

*Cette session rénovée était en effet sensible dans sa conduite comme dans ses perspectives : orientation résolue vers la reconnaissance accrue des dimensions préprofessionnelles qu'il fallait outiller, accueil des premières cohortes de candidats issus des ESPE dont il convenait d'observer l'adéquation des préparations aux besoins de l'employeur, gestion de plusieurs sessions simultanées et, fréquemment, de candidatures multiples sur des concours externes et internes, analyse des tendances exprimées par les ratios entre nombres de postes, d'inscrits et de présents pour anticiper les sessions à venir...*

*Dans ce contexte particulier, les candidats se sont globalement mieux préparés et la réussite était au bout du chemin. Le jury a montré toutes ses qualités à savoir s'adapter, à veiller aux exigences professionnelles et à contribuer à un bon recrutement. Cet ensemble permettait de déboucher sur un bilan positif dont je me réjouis.*

\* \* \*

#### **Un concours rénové qui a recruté parmi ceux auxquels il est destiné**

La mastérisation était, dans les objectifs de la Refondation de l'École, complétée en 2013<sup>1</sup> de la professionnalisation des épreuves des concours. Cette démarche, porteuse d'un ambitieux plan de relance pour le recrutement de professeurs ouvrait sur de nombreux espoirs.

---

<sup>1</sup> Arrêté du 19 avril 2013 fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré

Simultanément, elle soulevait une interrogation, dans une période de recul de l'attractivité du métier d'enseignant, marquée par l'érosion du nombre d'inscrits et de sensibles transformations du vivier de candidats : était-on assuré que les lauréats seraient bien les étudiants issus des écoles supérieures du professorat et de l'éducation (ESPE) et engagés dans un master « métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation » (MEEF)?

La statistique du Capes externe d'arts plastiques est assez rassurante de ce point de vue. Sur 210 lauréats du concours public, 93 étaient inscrits en master (78 en M1 et 15 en M2) et 77 étaient titulaires du titre. Soit 80,95 % de candidats qui semblent bien entrer dans les profils de titres et de formations visés par les épreuves du concours. Il conviendra d'observer dans les années à venir si cette tendance se confirme et si, en effet, les préparations conduites dans les masters MEEF développés par les ESPE répondent de la sorte aux besoins et aux exigences de l'employeur.

### **Une session rénovée du Capes externe d'arts plastiques qui a tenu ses objectifs**

Cette session 2014, dite rénovée, marquait donc un retour à la possibilité de pourvoir tous les postes ouverts : 210 pour le CAPES public et 37 pour le CAFEP-CAPES privé. Le directeur du concours pouvait même proposer une liste complémentaire de quarante-huit noms pour le public. À noter que le dernier candidat de cette liste avait une moyenne équivalente au dernier admis du privé en liste principale. Ainsi, après deux sessions très difficiles (2013 et 2014 exceptionnelle), où il n'avait pas été possible de recruter sur l'exigence absolue de critères qualitatifs autant de candidats que d'emplois disponibles, nous espérons renouer avec une situation favorable.

Il s'agissait également d'une session conduite dans le cadre d'une nouvelle maquette des épreuves accroissant les dimensions préprofessionnelles. Il est sans doute prématuré de déduire une conjonction entre les meilleurs résultats constatés et les nouvelles modalités du recrutement. Toutefois, cette évolution trace des contours nouveaux qui ne peuvent qu'éclairer les candidats et leurs formateurs sur le sens et les objectifs donnés à chacune des quatre épreuves.

### **L'accentuation des dimensions professionnelles : une préoccupation déjà soutenue en arts plastiques**

Rappelons effectivement que, concernant les arts plastiques, ce chemin de la reconnaissance des dimensions professionnelles avait déjà été pris dès 2010. L'épreuve de composition de culture artistique et plastique était servie par des questions limitatives éclairant des problématiques directement repérables dans les programmes du collège et du lycée. Elles n'étaient donc ni exotiques, ni anecdotiques, ni hors-sol au regard des visées professionnelles. En outre, la leçon était précisément conçue et conduite sur les bases des compétences et des gestes professionnels qu'il est nécessaire de mobiliser pour l'élaboration et la conduite d'une séquence d'enseignement. De longue tradition dans les concours de recrutement de la discipline, elle n'était pas confondue avec une dissertation culturelle à l'oral. Ces caractéristiques étaient donc renforcées par d'autres positionnements et points d'appui dans le cadre des nouvelles maquettes.

Ainsi, la note d'intention de l'épreuve de pratique plastique d'admissibilité est désormais évaluée. Il s'agit notamment pour le candidat de situer la réponse plastique qu'il produit dans

son **lien explicite avec des savoirs plasticiens enseignés au collège et au lycée** (savoir-faire, notions, problématiques).

De même, l'entretien conduit à partir de la réalisation d'un projet de type artistique intègre des dimensions portant sur des responsabilités et des gestes professionnels du professeur d'arts plastiques. Cette épreuve sur dossier interroge donc sans équivoque **les compétences artistiques du professeur d'arts plastiques : pratique artistique éprouvée, experte et justifiée; distance réflexive sur l'agir artistique et problématisation des processus de création; conscience des enjeux de réception d'une proposition artistique hors et dans l'École et leur explicitation.**

Enfin, l'épreuve de mise en situation professionnelle augmente **l'investigation des savoirs pédagogiques et des compétences didactiques** d'une **réflexion sur les dimensions partenariales de l'enseignement**. En l'occurrence, elle signale la préoccupation d'un « savoir coopérer » dans une conception actualisée de l'éducation.

### **La nécessité de recruter de futurs professeurs ayant un profil de compétences équilibrées**

Dans ces transformations du concours, nous étions soucieux de respecter tous les équilibres recherchés pour un plein exercice du métier de professeur d'arts plastiques au bénéfice de la formation d'élèves de l'enseignement secondaire. Dans l'ordre des épreuves, il s'agit bien pour les candidats de témoigner :

- qu'ils disposent des connaissances académiques et des méthodes relevant de la culture artistique et plastique;
- qu'ils maîtrisent les langages fondamentaux de la pratique plastique bidimensionnelle et savent concevoir et réaliser des images avec des moyens plastiques;
- qu'ils possèdent des éléments de pédagogie et de la didactique de la discipline d'enseignement et qu'ils sont en mesure de les manipuler au service de la construction des apprentissages des élèves;
- qu'ils pensent leurs futurs actes professionnels dans le collectif de l'action éducative et en lien avec tous ses acteurs dans et hors l'École;
- qu'ils dominent la question des processus artistiques et qu'ils soient en mesure de les engager concrètement dans le cadre d'un projet librement élaboré et porté par des moyens d'expression de leur choix, disponibles ou envisagés, dans le contexte particulier du concours. En l'occurrence, que selon leur parti pris artistique et technique (bidimensionnel [graphique, pictural, photographique, vidéo, infographique, numérique...] ou tridimensionnel [sculpture, mise en espace, *in situ*, architecture, performance...] ou hybridant certains de ces domaines entre eux ou avec d'autres arts, avec des moyens traditionnels ou explorant de nouveaux médiums artistiques...), ils sachent déterminer la nature des pratiques choisies et en maîtriser les conditions de réalisation, en expliciter la dimension artistique, en relier les enjeux avec le contexte professionnel de l'enseignement scolaire et ce qu'il engage.

## Les effets bénéfiques des nouveaux coefficients

Des nombreuses nouveautés apportées par les nouvelles maquettes des concours du Capes externe, celle de la redéfinition des coefficients des épreuves<sup>2</sup> n'était pas la moindre, bien que moins directement visible.

Dans les maquettes précédentes, le poids des coefficients de l'admissibilité<sup>3</sup> causait désormais des compensations préjudiciables sur la qualité du vivier constitué pour l'admission. Ainsi, le bénéfice d'un résultat excellent sur une seule composante de l'admissibilité, même avec de médiocres performances dans les trois autres épreuves, pouvait — à ne pas y être attentif — conduire à être admis. Cette arithmétique induite par des coefficients élevés à l'admissibilité avait ainsi la capacité de potentiellement limiter l'accès à l'admission à nombre de profils aux performances moyennes, mais non rédhibitoires, sur l'ensemble des épreuves. Par répercussion, et dans un contexte difficile où le nombre d'inscrits aux concours et celui des présents aux épreuves s'était dégradé, réduisant en conséquence l'amplitude du tri entre les candidats, la question se posait régulièrement de recruter de futurs professeurs aux compétences très déséquilibrées et témoignant de la sorte de carences parfois incompatibles avec les exigences de la discipline.

Or, il s'agit bien pour les candidats du Capes externe d'arts plastiques de faire la preuve qu'ils sont **à la fois instruits et praticiens** des langages plastiques, de la culture artistique et de l'enseignement des arts dans l'École. Rappelons-le, l'Éducation nationale ne recrute — par exemple — ni strictement des maîtres d'histoire de l'art ou d'activités socioculturelles ou de médiation culturelle..., ni isolément des maîtres de peinture ou de sculpture ou de dessin ou de vidéo ou de photographie ou de performance ou d'art numérique... Pour ancrer dans l'École la place de l'art et des enseignements artistiques, dans le cadre d'une formation scolaire générale commune à tous les élèves, notre institution a besoin de professeurs d'arts plastiques. En l'occurrence, de professionnels qui sont des plasticiens formés, éprouvés et expérimentés (donc, maîtrisant une pluralité de langages artistiques et sachant dans une perspective scolaire les définir, les situer et les théoriser), qui possèdent une culture artistique et théorique solide, ancrée et étayée de connaissances dans les divers univers artistiques constitutifs de l'enseignement des arts plastiques (donc, embrassant la globalité de l'histoire de l'art et des évolutions de la question de la création artistique pour en instruire les élèves), qui manipulent les fondamentaux d'une culture professionnelle d'enseignant (donc, couvrant la connaissance du système éducatif, la responsabilité professionnelle, la transmission des savoirs, l'élaboration des apprentissages, l'évaluation des acquis des élèves...).

Dès cette première session renouvelée, le directoire devait mesurer les effets positifs de la redéfinition des coefficients, disposant à l'issue de l'admissibilité de profils plus harmonieux et pouvant creuser les écarts sur la base de performances exprimées au moment des épreuves de l'admission.

---

<sup>2</sup> Composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique : coefficient 1

Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention : coefficient 1

Épreuve de mise en situation professionnelle : coefficient 3

Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique : coefficient 3

<sup>3</sup> Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention : coefficient 4

Épreuves de composition de culture artistique et plastique : coefficient 2

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées : coefficient 3

Épreuve sur dossier comportant deux parties : coefficient 3

## **Une amélioration globale des résultats, mais des compétences encore trop contrastées**

Force était de constater, comme l'indiquent la plupart des rapports de chacune des épreuves, une amélioration du niveau des candidats et, semble-t-il, une meilleure adéquation de leurs préparations aux exigences du concours. Le directeur avait pris soin de faire mettre en ligne des notes de commentaire et des exemples de sujet sur ces nouvelles épreuves.

**L'évaluation de la note d'intention de l'épreuve de pratique plastique** est apparue assez emblématique de cette pente positive. Elle devait participer de la clarification de divers attendus et obligeait les candidats à justifier de leur prise en compte du sujet. Elle permettait, dans un cadre objectivé par ce que rédige le candidat et qu'il assume, d'évaluer sa capacité à caractériser des partis pris et des opérations plastiques, à en dire les ancrages dans les contenus qui sont enseignés au collège et au lycée. Toutes compétences qui sont explicitement liées à des savoirs professionnels. Il en résultait plusieurs constats : des savoirs plasticiens globalement mieux maîtrisés, une progression dans la prise en compte des consignes du sujet et de la possibilité de faire droit — à ce moment du concours — à une distance réflexive sur une production plastique bidimensionnelle confrontée à un problème commun à traiter (porté par le sujet).

**Pour ce qui concerne à la culture artistique et plastique**, les fragilités, voire les carences constatées depuis nombre d'années, demeurent. J'attire l'attention des candidats et des préparateurs sur ce point. La connaissance des œuvres, des démarches et des processus artistiques, situés dans l'espace et dans le temps, doit être sous-tendue de capacités à les problématiser. La forme dissertée qui est attendue au concours ne peut se confondre avec un essai personnel ou un inventaire de références. Elle se fonde sur l'analyse et la problématisation d'un sujet et des éléments d'un dossier qui l'accompagne. En outre, point de passage obligé du sujet, les compétences d'analyse d'œuvres ne peuvent être déviées. Il s'agit là d'un savoir et de méthodologies qui trouvent précisément leur place au cœur de l'enseignement à conduire au collège et au lycée.

**Les résultats de l'épreuve de mise en situation professionnelle**, dans les aspects renvoyant à la proposition d'un projet de séquence d'enseignement et à la réflexion sur les apprentissages, sont apparus globalement meilleurs. Toutefois, si les acquis semblaient plus solidement construits sur la part dédiée au projet de leçon, trop de candidats ne tiennent toujours pas compte de l'extrait de programmes. Ce qui — dans le contexte du concours — constitue un obstacle absolu et entraîne la sanction du jury. Par ailleurs, nombre d'entre eux semblent ne pas avoir bien perçu les ancrages et la portée de la composante d'épreuve portant sur la dimension partenariale de l'enseignement. En l'occurrence, à partir d'une situation proposée : savoir envisager les complémentarités liant sa discipline à d'autres enseignements et divers dispositifs éducatifs ; prendre la mesure de la responsabilité professionnelle induite dans les actions éducatives en partenariats internes ou externes à l'établissement. Trop de candidats ont ainsi dévié cette phase, parfois ne semblant pas l'avoir préparée. Pourtant, si généralement le professeur d'arts plastiques exerce seul au collège et au lycée, sa capacité à bien connaître ses irréductibles points d'ancrage disciplinaire et ce qui rend sa contribution décisive à des objectifs éducatifs plus globaux est essentielle. Il partage bien la responsabilité de l'enseignement obligatoire des arts avec son collègue d'éducation musicale. Il est régulièrement conduit à piloter des actions transversales et pluridisciplinaires en lien avec des objectifs d'éducation artistique et culturelle (histoire des arts, parcours [PEAC], démarches de rencontre avec l'œuvre d'art...), il doit savoir coopérer avec ses pairs et des professionnels hors l'École pour améliorer la qualité de l'enseignement et les performances

des élèves, pour agir sur la motivation ou la difficulté scolaire, pour acculturer et émanciper les élèves...

**Le jury devait constater une meilleure approche de la notion de projet artistique dans le cadre de l'épreuve sur dossier.** Les pratiques proposées demeurent diversifiées et la qualité des entretiens a sensiblement progressé. Néanmoins, trop de candidats ne possèdent pas de pratique plastique personnelle autonome et assumée au niveau de formation où se situe le recrutement, ou n'ont pas un recul suffisant pour en déterminer les contours conceptuels et l'adosser à une culture artistique. En ce sens, il ne s'agit pas seulement pour le jury de sonder une stricte aptitude du candidat à discourir culturellement et théoriquement de l'art — en général — ou de sa pratique personnelle — en particulier —. L'objectif est bien d'évaluer les qualités intrinsèques du projet artistique produit et présenté et, au-delà, des capacités supplémentaires exigées d'un plasticien qui enseigne dans l'École : témoigner de son engagement concret dans des processus de création (dans une situation particulière : un projet à visée artistique fondé sur la base d'un dossier de document et dans le contexte du concours) et démontrer des compétences à expliciter les questions que pose précisément cette expérience artistique (au moyen de l'exposé et dans l'entretien). Cet ensemble fait écho aux dispositifs d'enseignement en arts plastiques et à nombre de gestes professionnels : mise en expérimentation plastique et sollicitation du potentiel d'invention artistique des élèves, ancrage de la pratique au cœur de l'enseignement, explicitation des questions sous-tendues par cette situation d'apprentissage et par les démarches mises en œuvre afin, précisément, de permettre aux élèves de passer des expériences aux connaissances.

\* \* \*

Ce sont là les principaux éléments qui caractérisent cette session 2014 rénovée. Les rédacteurs des rapports spécifiques à chaque épreuve et composante d'épreuve apportent bien d'autres éclairages précieux. Je recommande donc à tous les futurs candidats d'en prendre attentivement connaissance.



# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

## Session 2014 rénovée

### LES CHIFFRES DU CONCOURS

CAPES PUBLIC (Rappel : nombre de postes : 210)		CAFEP CAPES-PRIVÉ (Rappel : nombre de postes : 37)	
Nombre de candidats inscrits :	1676	Nombre de candidats inscrits :	223
Nombre de candidats présents :	1042 (soit 62,17% des inscrits)	Nombre de candidats présents :	122 (soit 54,71% des inscrits)
Nombre de candidats admissibles :	463 (soit 44,43% des présents)	Nombre de candidats admissibles :	77 (soit 63,11% des présents)

#### Bilan de l'admissibilité

CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
<b>Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité</b>		<b>Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité</b>	
Moyenne des candidats présents :	6,14/20	Moyenne des candidats présents :	5,27/20
Moyenne des candidats admissibles :	9,03/20	Moyenne des candidats admissibles :	7,07/20
<b>Barre d'admissibilité : 6,25/20</b>		<b>Barre d'admissibilité : 3,75/20</b>	

#### Notes par épreuve d'admissibilité

	CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
	<b>Composition de culture artistique et plastique</b>	Note Mini des présents : 0,5/20	Note Maxi des présents : 20/20	Note Mini des présents : 0,5/20
	Note Mini des admissibles : 1,00/20	Note Maxi des admissibles : 20/20	Note Mini des admissibles : 2,00/20	Note Maxi des admissibles : 20/20
<b>Moyennes de l'épreuve de composition de culture artistique et plastiques</b>	Moyenne des présents : 7,22/20	Moyenne des admissibles : 10,90/20	Moyenne des présents : 6,47/20	Moyenne des admissibles : 8,86/20
<b>Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention</b>	Note Mini des présents : 0,50/20	Note Maxi des présents : 19/20	Note Mini des présents : 0,50/20	Note Maxi des présents : 15/20
	Note Mini des admissibles : 0,5/20	Note Maxi des admissibles : 19/20	Note Mini des admissibles : 0,5/20	Note Maxi des admissibles : 15/20
<b>Moyennes de l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention</b>	Moyenne des présents : 5,00/20	Moyenne des admissibles : 7,15/20	Moyenne des présents : 3,96/20	Moyenne des admissibles : 5,29/20

## Bilan de l'admission

CAPES PUBLIC (Rappel : nombre de postes : 210)		CAFEP CAPES-PRIVÉ (Rappel : nombre de postes : 37)	
Nombre de candidats admissibles :	463	Nombre de candidats admissibles :	77
Nombre de candidats présents :	384 (soit 82,94% des admissibles)	Nombre de candidats présents :	66 (soit 85,71% des admissibles)
Nombre de candidats admis :	210 (soit 54,69% des présents)	Nombre de candidats admis :	37 (soit 56,06% des présents)
Nombre de candidats sur liste complémentaire :	48 (soit 12,5% des présents)		-

CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission		Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission	
Moyenne des candidats présents :	8,54/20	Moyenne des candidats présents :	7,19/20
Moyenne des candidats admis :	10,83/20	Moyenne des candidats admis :	9,66/20
Moyenne des candidats sur liste complémentaire :	7,38/20		-

CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
Barre d'admission :	8,17/20	Barre d'admission :	6,83/20
Barre d'admission liste complémentaire :	6,83/20		-

## Notes par épreuve d'admission

### Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées

- Notes toutes options confondues de l'épreuve de leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées

Options	CAPES PUBLIC				CAFEP CAPES-PRIVÉ			
	Note Mini des présents	Note Mini des admis	Note Maxi des présents	Note Maxi des admis	Note Mini des présents	Note Mini des admis	Note Maxi des présents	Note Maxi des admis
<b>Architecture :</b>	0,5/20	3,5/20	19/20	19/20	2,00/20	9,00/20	15/20	15/20
<b>Arts appliqués :</b>	0,5/20	1,00/20	20/20	20/20	1,00/20	3,00/20	17/20	17/20
<b>Cinéma :</b>	0,5/20	2,00/20	20/20	20/20	0,5/20	2,00/20	16/20	16/20
<b>Danse :</b>	2,00/20	2,00/20	16/20	16/20	-	-	-	-
<b>Photographie :</b>	1,00/20	1,00/20	18/20	18/20	1,00/20	3,00/20	14/20	14/20
<b>Théâtre :</b>	0,5/20	4,00/20	17/20	17/20	1,00/20	20/20	1,00/20	-

- Moyennes toutes options confondues de l'épreuve de leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées CAPES public

Options	CAPES PUBLIC	
	Moyenne des présents	Moyenne des admis
<b>Architecture</b> (84 admissibles, 73 présents, 43 admis) :	8,19/20	10,48/20
<b>Arts appliqués</b> (97 admissibles, 82 présents, 39 admis) :	8,31/20	9,73/20
<b>Cinéma</b> (88 admissibles, 72 présents, 43 admis) :	8,28/20	11,63/20
<b>Danse</b> (6 admissibles, 5 présents, 3 admis) :	8,60/20	10,33/20
<b>Photographie</b> (182 admissibles, 148 présents, 80 admis) :	7,69/20	9,73/20
<b>Théâtre</b> (6 admissibles, 6 présents, 2 admis) :	4,75/20	10,50/20

- Moyennes toutes options confondues de l'épreuve de leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées CAFEP privé

Options	CAPES PUBLIC	
	Moyenne des présents	Moyenne des admis
<b>Architecture</b> (18 admissibles, 15 présents, 7 admis) :	9,47/20	12,57/20
<b>Arts appliqués</b> (28 admissibles, 23 présents, 14 admis) :	7,30/20	10,00/20
<b>Cinéma</b> (9 admissibles, 9 présents, 6 admis) :	7,28/20	9,00/20
<b>Danse</b> (0 admissibles, 0 présents, 0 admis) :	-	-
<b>Photographie</b> (20 admissibles, 17 présents, 10 admis) :	6,47/20	9,40/20
<b>Théâtre</b> (2 admissibles, 2 présents, 0 admis) :	1,00/20	-

### Épreuve sur dossier comportant deux parties

#### Notes de l'épreuve sur dossier comportant deux parties

	CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
	Note Mini des présents : 0,5/20	Note Maxi des présents : 20/20	Note Mini des présents : 0,5/20	Note Maxi des présents : 2,00/20
<b>Partie 1 : Réalisation d'un projet attestant des capacités du candidat à engager une démarche de type artistique</b>	Note Mini des admis : 3,00/20	Note Maxi des admis : 20/20	Note Mini des admis : 19/20	Note Maxi des admis : 19/20

#### Données générales

		Hommes			Femmes		
Admissibilité	CAPES PUBLIC	Nb d'inscrits : 412	Nb de présents : 249	Nb d'admissibles : 99	Nb d'inscrits : 1264	Nb de présents : 815	Nb d'admissibles : 364
	CAFEP CAPES-PRIVÉ	Nb d'inscrits : 39	Nb de présents : 22	Nb d'admissibles : 12	Nb d'inscrits : 184	Nb de présents : 105	Nb d'admissibles : 65
Admission	CAPES PUBLIC	Nb d'admissibles : 99	Nb de présents : 82	Nb d'admis : 51	Nb d'admissibles : 364	Nb de présents : 306	Nb d'admis : 159
	CAFEP CAPES-PRIVÉ	Nb d'admissibles : 12	Nb de présents : 9	Nb d'admis : 5	Nb d'admissibles : 65	Nb de présents : 58	Nb d'admis : 32

## Répartition par titres et diplômes des candidats

	Admissibilité						Admission			
	CAPES PUBLIC			CAPES CAFEP-PRIVE			CAPES PUBLIC		CAPES CAFEP-PRIVE	
	Nd d'inscrits	Nb de présents	Nb d'admissibles	Nd d'inscrits	Nb de présents	Nb d'admissibles	Nb de présents	Nb d'admis	Nb de présents	Nb d'admis
<b>Doctorat</b>	13	1	1	-	-	-	1	0	-	-
<b>Diplôme postsecondaire 5 ans ou +</b>	119	52	13	20	11	6	12	7	6	3
<b>Master</b>	596	357	155	87	46	32	122	65	28	16
<b>Grade Master</b>	84	54	31	12	8	5	27	12	4	2
<b>Diplôme de classe niveau I</b>	26	16	7	-	-	-	6	3	-	-
<b>Diplôme d'ingénieur (Bac +5)</b>	6	3	0	1	0	0	0	0	0	0
<b>Diplôme grande école (Bac + 5)</b>	121	65	30	32	18	12	23	5	10	6
<b>Dispense au titre de 3 enfants (mère)</b>	40	21	5	19	12	6	4	0	6	1
<b>Dispense au titre de 3 enfants (père)</b>	11	5	1	-	-	-	1	0	-	-
<b>M1 ou équivalent</b>	158	98	44	22	15	8	36	23	8	6
<b>Titre classe niveau I ou II</b>	23	9	1	-	-	-	0	0	-	-
<b>Inscription en 4ème année études postsecondaires</b>	8	4	1	2	1	0	1	1	0	0
<b>Inscription en 5ème année études postsecondaires</b>	7	3	0	2	2	2	0	0	2	1
<b>Enseignant titulaire - ancien titulaire</b>	8	2	1	-	-	-	0	0	-	-
<b>Diplôme postsecondaire 4 ans</b>	13	7	2	3	0	0	0	0	0	0
<b>Contactuel/Anc. Contact Def. Enseignement privé</b>	1	1	0	2	0	0	0	0	0	0
<b>Inscription en M2</b>	144	109	45	9	5	0	29	15	1	1
<b>Inscription en M1</b>	321	266	127	12	9	3	124	78	2	1

Répartition par académie  
CAPES PUBLIC et CAFEP PRIVE

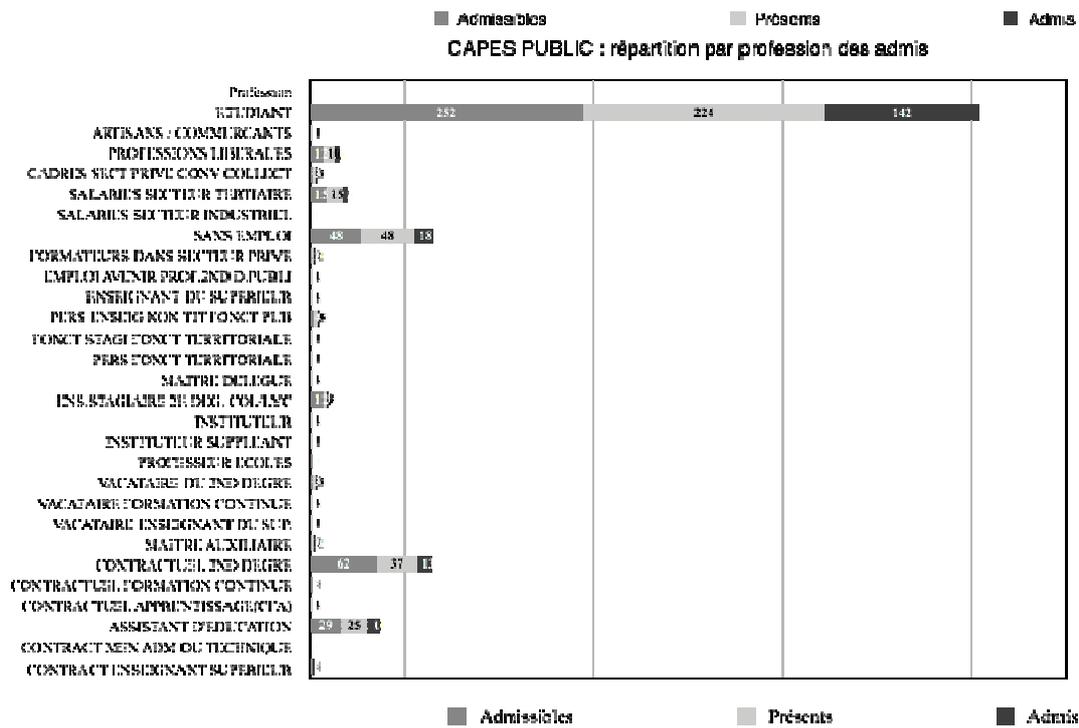
	CAPES PUBLIC					CAPES CAFEP-PRIVE				
	Admissibilité			Admission		Admissibilité			Admission	
	Nb d'inscrits	Nb de présents	Nb d'admissibles	Nb de présents	Nb d'admis (% total admis au concours)	Nb d'inscrits	Nb de présents	Nb d'admissibles	Nb de présents	Nd d'admis (% total admis au concours)
AIX-MARSEILLE	104	70	27	23	12 (5,71%)	14	6	5	3	1 (2,7%)
BESANCON	14	8	3	3	0	3	2	0	0	0
BORDEAUX	100	67	33	25	17 (8,09%)	11	8	6	4	4 (10,81%)
CAEN	15	13	6	6	1 (0,95%)	5	2	2	2	2 (5,4%)
CLERMONT-FERRAND	21	11	5	5	2 (1,9%)	7	4	2	2	2 (5,4%)
DIJON	26	14	4	3	1 (0,95%)	1	1	0	0	0
GRENOBLE	31	15	5	3	2 (1,9%)	9	4	1	1	0
LILLE	133	91	35	33	16 (7,27%)	19	11	5	5	3 (8,10%)
LYON	90	59	29	18	9 (8,57%)	10	7	7	7	3 (8,10%)
MONTPELLIER	76	43	18	14	5 (2,38%)	8	3	1	1	0
NANCY-METZ	60	40	12	12	5 (2,38%)	5	1	1	1	0
POITIERS	28	16	7	6	3 (1,42%)	1	0	0	1	0
RENNES	152	110	51	41	31 (14,76%)	30	17	10	9	6 (16,21%)
STRASBOURG	68	47	25	22	12 (5,71%)	6	3	3	3	2 (5,4%)
TOULOUSE	79	53	36	34	21 (10%)	6	4	1	1	0
NANTES	50	27	12	11	7 (3,33%)	25	20	13	11	6 (16,21%)
ORLEANS-TOURS	37	18	7	5	4 (1,90%)	3	3	1	0	0
REIMS	13	8	2	2	0	1	0	0	0	0
AMIENS	62	55	20	19	8 (3,8%)	3	1	0	0	0
ROUEN	33	22	8	8	1 (0,95%)	5	2	2	2	1 (2,7%)
LIMOGES	5	5	0	0	0	-	-	-	-	-
NICE	34	15	4	3	2 (1,9%)	9	5	4	4	2 (5,4%)
CORSE	2	0	0	0	0	-	-	-	-	-
REUNION	22	10	3	2	2 (1,9%)	3	1	1	1	0
MARTINIQUE	17	10	2	2	1 (0,95%)	-	-	-	-	-
GUADELOUPE	9	7	3	3	0	-	-	-	-	-
GUYANE	4	2	0	0	0	-	-	-	-	-
NOUVELLE CALEDONIE	7	5	1	1	1 (0,95%)	-	-	-	-	-
POLYNESIE FRANCAISE	5	3	0	0	0	2	2	0	0	0
MAYOTTE	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	379	223	105	84	47 (22,38%)	40	22	12	10	5 (13,51%)

## Répartition des candidats par années de naissance

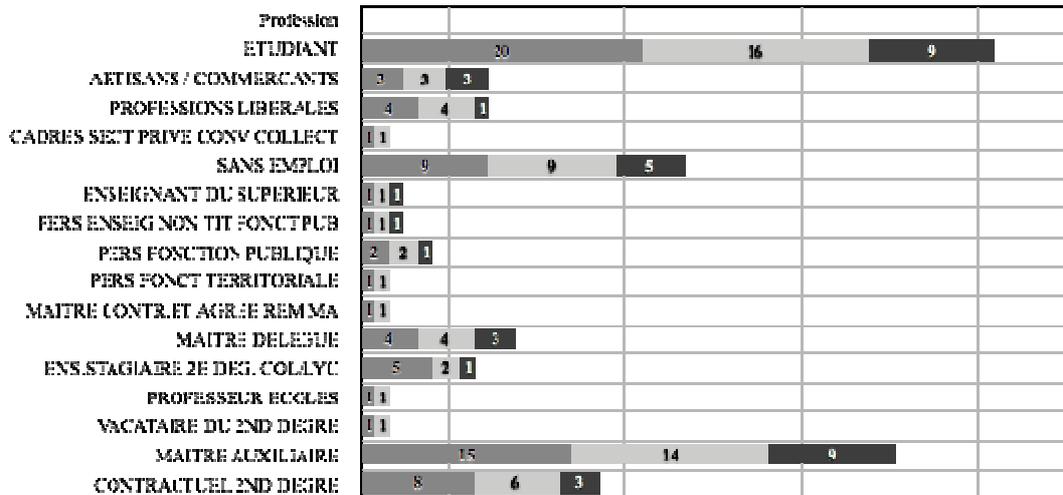
Année de naissance	CAPES PUBLIC Admissibilité			CAPES PUBLIC Admission	
	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
1955	3	2	0	0	0
1956	2	1	0	0	0
1957	1	1	0	0	0
1958	3	0	0	0	0
1959	5	2	0	0	0
1960	9	2	2	2	0
1961	10	4	1	1	1
1962	7	2	0	0	0
1963	4	2	0	0	0
1964	7	1	1	1	0
1965	16	6	2	2	1
1966	19	7	1	1	1
1967	16	8	4	4	1
1968	21	9	1	0	0
1969	18	6	4	3	1
1970	19	10	3	3	1
1971	31	17	3	3	1
1972	18	10	5	4	1
1973	42	20	9	7	4
1974	50	20	9	8	5
1975	37	22	7	6	1
1976	33	11	7	7	4
1977	29	17	8	6	2
1978	37	20	7	7	2
1979	49	29	13	9	6
1980	44	20	9	5	1
1981	55	30	15	11	6
1982	70	41	19	16	6
1983	64	37	15	11	7
1984	76	46	21	18	9
1985	87	58	29	26	14
1986	110	76	34	29	19
1987	116	87	41	33	17
1988	128	97	44	37	18
1989	139	98	45	35	20
1990	125	99	45	38	28
1991	97	77	33	31	17
1992	73	65	23	21	13
1993	6	4	3	3	3

Année de naissance	CAFEP PRIVE Admissibilité			CAFEP PRIVE Admission	
	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
1955	-	-	-	-	-
1956	1	0	0	0	0
1957	-	-	-	-	-
1958	1	1	0	0	0
1959	-	-	-	-	-
1960	-	-	-	-	-
1961	2	2	0	0	0
1962	1	0	0	0	0
1963	2	1	0	0	0
1964	1	0	0	0	0
1965	2	2	0	0	0
1966	1	0	0	0	0
1967	2	2	0	0	0
1968	4	2	1	1	1
1969	6	5	4	4	1
1970	4	2	1	1	0
1971	7	3	1	1	1
1972	6	3	2	2	2
1973	10	7	3	3	0
1974	4	1	0	1	1
1975	6	2	2	1	0
1976	2	1	1	3	2
1977	12	5	4	2	0
1978	7	3	2	3	2
1979	9	5	4	4	4
1980	10	4	4	1	0
1981	10	4	1	3	2
1982	12	5	3	2	1
1983	13	7	3	6	4
1984	12	8	6	3	2
1985	13	7	5	7	1
1986	13	12	7	6	6
1987	17	9	6	4	1
1988	11	6	4	3	1
1989	8	5	4	3	3
1990	8	7	5	2	2
1991	4	4	3	1	0
1992	2	2	1	0	0

## Répartition par profession des admis



## CAFEP PRIVE : répartition par profession des admis



# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## CADRE RÉGLEMENTAIRE

Arrêté du 19 avril 2013 fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second.

Article Annexe I

Modifié par Arrêté du 24 juillet 2013 - art. 3

### ÉPREUVES DU CONCOURS EXTERNE

#### Section arts plastiques

L'ensemble des épreuves du concours vise à évaluer les capacités des candidats au regard des dimensions disciplinaires, scientifiques et professionnelles de l'acte d'enseigner et des situations d'enseignement.

#### A. — Épreuves d'admissibilité

##### **1° Composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique.**

L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises. Le candidat opère un choix dans un dossier documentaire, iconique et textuel de quatre à cinq pages, pour construire une réflexion disciplinaire axée sur l'évolution des pratiques artistiques.

Le dossier documentaire s'inscrit dans le cadre d'un programme limitatif comportant deux questions en lien avec les contenus d'enseignement du second degré : l'une relative au XXe siècle jusqu'à nos jours, l'autre à une époque antérieure. Elles sont renouvelées tous les trois ans. Le programme limitatif est publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

*Durée : six heures ; coefficient 1.*

##### **2° Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention.**

L'épreuve prend appui sur une problématique issue des programmes du collège ou du lycée. Le candidat doit respecter les consignes d'un sujet assorti d'un dossier documentaire comprenant une sélection de documents iconiques et/ou textuels.

Il réalise une production plastique bidimensionnelle impérativement de format grand aigle. Elle est accompagnée d'une note d'intention soumise à notation, de vingt à trente lignes, écrites au verso de la production.

La note d'intention a pour objet, d'une part de faire justifier au candidat les choix et les modalités de sa pratique plastique en réponse au sujet, d'autre part qu'il établisse des liens entre les compétences plasticiennes visées par le sujet et celles des programmes du collège et du lycée.

*15 points sont attribués à la production plastique et 5 points à la note d'intention.*

*Durée : huit heures ; coefficient 1.*

## B. — Épreuves d'admission

Les deux épreuves orales d'admission comportent un entretien avec le jury qui permet d'évaluer la capacité du candidat à s'exprimer avec clarté et précision, à réfléchir aux enjeux scientifiques, didactiques, épistémologiques, culturels et sociaux que revêt l'enseignement du champ disciplinaire du concours, notamment dans son rapport avec les autres champs disciplinaires.

### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. **Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) :** le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.
2. **Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) :** le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes; entretien : trente minutes); coefficient 2.*

### **2° Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique.**

L'épreuve est composée d'une pratique plastique à visée artistique, d'un exposé et d'un entretien. Elle permet d'apprécier la maîtrise d'un geste professionnel majeur de la part d'un futur professeur d'arts plastiques : maîtriser la conception, les modalités de réalisation et de présentation d'un projet de type artistique.

À partir d'un sujet à consignes précises posé par le jury et pouvant s'accompagner de documents annexes, le candidat produit un objet visuel, en deux ou en trois dimensions, avec des moyens traditionnels ou numériques, ou croisant ces possibilités. Cette partie de l'épreuve s'inscrit dans les contraintes matérielles du sujet et du lieu dans lequel elle se déroule. En prenant appui sur l'objet visuel qu'il a produit, le candidat présente son projet. Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury qui permet d'évaluer les capacités du candidat à soutenir la communication de son projet artistique avec des moyens plastiques, à savoir l'explicitier et à en permettre la compréhension. L'entretien permet aussi d'évaluer la capacité du candidat à prendre en compte les acquis et les besoins des élèves, à se représenter la diversité des conditions d'exercice de son métier futur, à en connaître de façon réfléchie le contexte dans ses différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

*Durée de la préparation : cinq heures; durée totale de l'épreuve : quarante minutes (exposé : vingt minutes; entretien : vingt minutes); coefficient 2.*

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 rénovée

## ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

### Rapport sur l'épreuve de composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique

Membres du jury

Olivia BIHOUIS, Danièle BORDESSOULE, Didier BOUCHARD, Viviane BRENOT, Jean-Claude BRUEY, Claudette CHARAVIN, Léon-Claude CHICHE, Laurence DAUGE, François DEBIEUVRE, Lydie DECOBERT, Cyril DEGERT, Sophie DEHORTER, Nathalie DELBARD, Marcel DESAN, Carole EXBRAYAT, Pierre HERMAN, Agnès FAGOT, Thierry HIDALGO, Sylvain KOLMAN, Anne-Catherine LILIN, Fabienne MARTINETTI, Caroline MELIS, Marie-Line NICOL, Roland PELLETIER, Sophie PONS IVANOFF, Joëlle POUYSEGUR CARLUX, Raphaële SANCHEZ, Corinne SZABO, Hélène VILLAPADIERNA, Emmanuel YGOUF.

Rapport rédigé par Olivia BIHOUIS et Laurence DAUGÉ

#### Définition de l'épreuve

##### Composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique

L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises.

Le candidat opère un choix dans un dossier documentaire, iconique et textuel de quatre à cinq pages, pour construire une réflexion disciplinaire axée sur l'évolution des pratiques artistiques.

Le dossier documentaire s'inscrit dans le cadre d'un programme limitatif comportant deux questions : l'une relative au XXe siècle, l'autre à une époque antérieure.

Elles sont renouvelées tous les trois ans.

*Durée : six heures ; coefficient 1.*

##### Programme limitatif pour la session 2014 rénovée

- Époque antérieure au XXe siècle : Entre créations artistiques originales et copies des images, les développements de l'estampe du XVIIe au XIXe siècles.
- Du XXe siècle à nos jours : Place, rôle et usages de la photographie dans le champ des arts plastiques, des années 60 à nos jours.

## Le sujet

### Sujet

Vous montrerez en quoi, dans la pratique artistique photographique contemporaine, la relation au modèle a évolué, déjouant la conception entendue de la photographie comme enregistrement, captation ou représentation du réel.

*Votre réponse, de forme dissertée, se référera à l'ensemble des documents proposés dans le dossier joint au sujet. Parmi eux, vous choisirez un des documents iconographiques sur lequel votre réflexion prendra particulièrement appui. Ce dernier fera obligatoirement l'objet d'une analyse plastique et iconographique et sera replacé dans son contexte historique. D'autres références peuvent être évoquées en complément.*

*(Remarque : Toute reproduction couleur est sujette à des variations chromatiques par rapport à l'œuvre originale. Il convient donc de s'attacher à l'analyse du document tel qu'il se présente dans ce dossier.)*

#### **Document 1**

Valérie BELIN, *Sans titre- mannequin n°7*, 2003, épreuve gélatino-argentique, 158,5 x 128,8 cm. Musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou, Paris.

#### **Document 2**

AZIZ + CUCHER, *May*, de la série « Dystopia », 1995, photo numérique, cibachrome digitalisé, 127 x 101,6 cm.

#### **Document 3**

LAWICK/MÜLLER, *La folie à deux- Jane et Louise Wilson*, ensemble de 16 photographies, photographie numérique contrecollée sur aluminium, Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, Paris, 2008.

#### **Document 4**

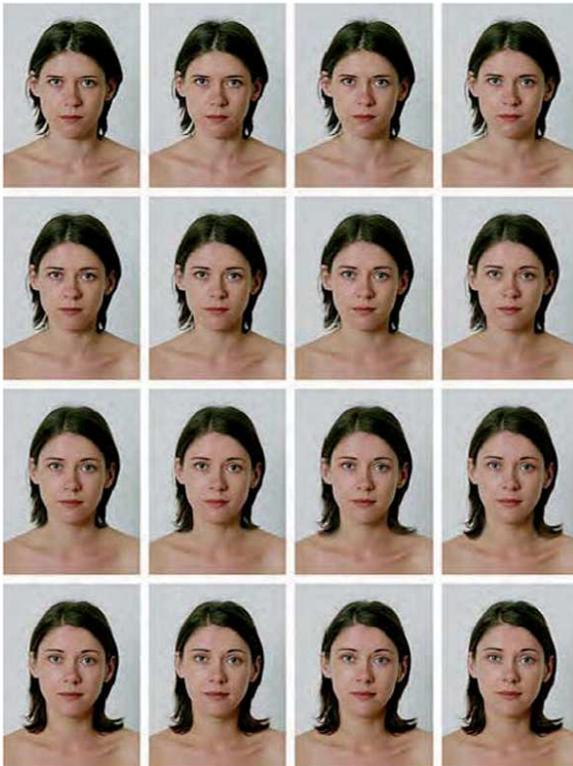
Patrick ROEGIERS (dir.), colloque « L'ère du double », 23 et 24/11/1996, dans le cadre du mois de la photo à Paris (1996), Maison Européenne de la photographie. Actes du colloque, éd. Marval, coll. 16 et demi, 1998.



Valérie BELIN, *Sans titre- mannequin n°7*, 2003, épreuve gélatino-argentique, 158,5 x 128,8 cm. Musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou, Paris.



AZIZ + CUCHER, *May*, de la série « Dystopia », 1995, photo numérique, cibachrome digitalisé, 127 x 101,6 cm.



LAWICKMÜLLER, *La folie à deux- Jane et Louise Wilson*, ensemble de 16 photographies, photographie numérique contrecollée sur aluminium, Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, Paris, 2008.

« La perte de l'ombre - thème à fond exploité par la littérature fantastique du XIXème siècle - recoupe par le biais du clone, du sosie (frère jumeau indiscernable) voire de l'alter ego, de l'âme soeur ou de l'ange gardien, l'idée du double, inacceptable à l'homme singulier, et fort d'actualité en ces temps de pensée unique, politiquement, esthétiquement et culturellement correcte, donc conforme, où l'homme réfute sa singularité, sa personnalité, son originalité intrinsèque, au profit d'une identité signalétique, créatures sans vie, d'une analogie sans failles, sorte d'antiportrait, tout à fait abouti plastiquement, synthétisant la conformité générique d'une identité façonnée de toutes pièces. »

Patrick ROEGIERS (dir.), colloque « L'ère du double », 23 et 24/11/1996, dans le cadre du mois de la photo à Paris (1996), Maison Européenne de la photographie. Actes du colloque, éd. Marval, coll. 16 et demi, 1998.

## Rappel

### Les objectifs et les attendus de l'épreuve de culture artistique et plastique

Précisons d'emblée l'ancrage disciplinaire de l'épreuve : il s'agit d'une épreuve de « culture artistique et plastique ». Ces termes ont un sens précis et ils doivent retenir toute l'attention. Les candidats sont évalués sur leur capacité à composer, avec leurs connaissances théoriques, leur savoir pratique, leur regard et leur sensibilité esthétique et plastique, une analyse où doivent s'imposer les compétences spécifiques attendues d'un professeur d'arts plastiques. Toutes compétences que le jury est en droit d'attendre d'étudiants évalués au niveau d'un master 1.

De ce point de vue, la richesse du sujet proposé, qui adjoint un corpus d'images et une citation à une question en lien avec le programme limitatif, ne doit pas être un facteur d'égarement ou de distraction. Il est encore moins le prétexte à suivre platement l'ordre dans lequel ces documents sont présentés en lieu et place d'une problématisation authentique et originale. Bien au contraire, le candidat doit faire la preuve de sa capacité à s'organiser (investiguer des données dans le cadre contraint du traitement d'un sujet) et à ordonner, comme il devra le faire dans ses cours, différents éléments (documents iconiques et textuels et culture artistique convoquée et sondée par le sujet, connaissance des pratiques artistiques et des enjeux qu'elles portent) dans une perspective professionnelle précise, à l'instar de plusieurs compétences requises pour élaborer un enseignement. En l'occurrence : savoir dégager une problématique pertinente liée aux savoirs enseignés en arts plastiques, être capable de l'articuler rigoureusement à un corpus artistique et théorique précis, qui fait explicitement sens et enracine ce qui est soumis à l'étude, savoir formaliser, clarifier et discuter des hypothèses pour étayer des contenus, être capable de structurer le raisonnement et d'agencer des arguments ancrés dans des courants ou démarches artistiques et théoriques s'y référant ou s'y opposant, maîtriser l'organisation d'un écrit en parties distinctes — selon une logique identifiable et rappelée sans lourdeur dans les transitions — en étant concis, être capable d'ouvrir à des questionnements parallèles et savoir conclure un propos soutenu par les connaissances diverses et complexes.

### Remarques générales

Il s'agit d'abord de préciser aux futurs candidats et à leurs formateurs ce qui est évalué dans la composition de culture artistique et plastique et les critères qui président à cette évaluation. D'une manière globale, les correcteurs de cette session 2014 ont pu constater, pour un nombre non négligeable de copies, une insuffisance réelle dans la préparation de cette épreuve pourtant exigeante : trop de candidats ne produisent que de très brèves copies, bâclées, et nettement en deçà des exigences minimales requises, enfin peu en rapport avec ce qui est attendu pour une épreuve de six heures. Il faut toutefois pondérer ce constat en rappelant que la composition de culture artistique et plastique n'en continue pas moins de remplir efficacement sa fonction puisqu'elle permet de sélectionner un nombre suffisant de bonnes, de très bonnes voire d'excellentes copies. Elle permet donc de distinguer des candidats maîtrisant les exigences et les attentes de cette épreuve et, au-delà, de repérer les qualités attendues de la part d'un futur professeur d'arts plastiques. Cela prouve que la réussite de l'épreuve est accessible à tout candidat l'ayant sérieusement préparée. La composition de culture artistique et plastique remplit donc pleinement son rôle dans l'étape de l'admissibilité et permet au jury d'utiliser toute l'échelle de notation (de 1 à 20). Elle permet

de distinguer nettement les candidats qui se sont solidement préparés aux exigences spécifiques de l'épreuve et ceux qui n'ont pas réussi, par impréparation ou faiblesse méthodologique, à tirer convenablement parti du sujet proposé et pour en dégager utilement les enjeux.

Le but du présent rapport est évidemment d'aider les futurs candidats à remédier à ces défauts et à dépasser ces faiblesses. Il ne s'agit en aucune façon de les stigmatiser inutilement, mais bien de les inviter à prendre conscience des exigences et des attendus spécifiques de cette épreuve et, au-delà, des obligations de leur future mission. La responsabilité dévolue aux correcteurs consiste à évaluer des candidats à un concours de recrutement de professeurs. L'aptitude à la clarté, à la simplicité formelle, la justesse de la pensée et la sensibilité dans l'analyse plastique sont donc des qualités attendues par le jury parce que requises par la fonction.

On évitera les développements confus – trop fréquents –, le style allusif ou les fausses profondeurs dans des domaines non maîtrisés tels que la sociologie ou l'esthétique. Ces faiblesses, qui témoignent de l'incapacité à communiquer, à exposer clairement sa pensée, à la développer et à l'argumenter, ou à inscrire un propos crédible basé sur des connaissances référencées ne peuvent qu'inquiéter légitimement le jury. En effet, le futur professeur d'arts plastiques devra éveiller et fortifier l'attention et la sensibilité de son auditoire afin précisément d'y faire germer une authentique culture plastique et artistique. On ne saurait trop insister sur l'ancrage disciplinaire de cette épreuve, qui doit permettre d'ores et déjà de prendre la mesure du substrat sur lequel se développent les qualités pédagogiques d'un futur enseignant d'arts plastiques. Comme le rappellent les auteurs des rapports précédents, ces qualités ne s'improvisent pas le jour du concours, elles sont le fruit d'un patient travail et ne peuvent s'acquérir que par l'exercice et l'entraînement à communiquer le plus clairement possible une pensée riche, sensible et diversifiée, capable de convoquer avec finesse et pertinence un savoir théorique et plastique qui ne s'invente donc pas en quelques mois.

Si le jury a pu se réjouir de la très bonne tenue de certaines copies, force est de constater que bien des candidats semblent encore insuffisamment préparés à cette épreuve pour trois raisons essentielles : par l'incapacité à dégager une problématique claire sur le sujet proposé, par l'empressement maladroit à plaquer des connaissances historiques en oubliant l'énoncé du sujet, enfin par manque de rigueur dans l'expression de leur pensée.

L'intention du jury est avant tout d'aider les candidats de la future session à remédier à ces faiblesses pour combler ces lacunes. C'est en pleine continuité avec la réflexion de nos prédécesseurs que nous voudrions ici rappeler les exigences du jury sur la nature, l'esprit et les attendus de cette épreuve qui, sans correspondre nécessairement à la définition canonique de la dissertation, reste bien « une réponse sous forme dissertée » à une question précise. C'est à ce titre qu'est exigée l'exposition d'une réflexion composée, articulée et conduite par l'élan d'une pensée personnelle et informée, sur les enjeux du sujet et soucieuse d'apporter une réponse convaincante à la question proposée. Il nous paraît donc important, au-delà du constat de l'insuffisance avérée de nombreuses copies, que les candidats connaissent avec précision les exigences sur lesquelles tous les correcteurs se sont accordés, ainsi que la position du jury sur les difficultés les plus fréquentes rencontrées par les candidats.

Nous répondrons d'abord aux questions de méthode que peuvent se poser aussi bien les candidats que les enseignants qui les préparent. Nous proposerons ensuite quelques perspectives de réflexion sur le sujet de cette session 2014.

### **Indications de méthode**

Nous insisterons à nouveau sur l'ancrage disciplinaire de l'épreuve : il s'agit d'une épreuve de « culture artistique et plastique ». Il est donc nécessaire de faire valoir une culture artistique élargie (connaissance de l'histoire de l'art et capacité à relier à nombre d'autres univers des arts et de la culture) ainsi qu'une culture plastique rigoureuse (connaissance des pratiques artistiques et compréhension fine des processus création, maîtrise du champ lexical de la discipline, capacité à porter un regard sensible sur les œuvres, les démarches, leurs réceptions), toutes deux articulées autour d'un questionnement soulevé par le sujet. Le sujet proposé permettait l'ouverture à des cultures personnelles et singulières, à des interrogations ramifiées et convergentes.

### **Traiter le sujet**

Nous nous devons d'insister sur ce point : si le jury peut comprendre et faire preuve d'une relative bienveillance à l'égard de certaines maladresses dans la composition et l'expression des analyses, il ne peut qu'être intransigeant avec des candidats qui évitent le sujet, qui le reformulent, qui l'interprètent dans un sens strictement personnel, ou qui ne font que se justifier. D'autres encore n'en retiennent qu'une infime partie propice aux connaissances qu'ils maîtrisent ou qui leur semblent correspondre aux contenus qu'ils ont révisés... L'effet de catalogue consistant à une accumulation de références aux liens parfois distendus avec le sujet, mal introduites et peu commentées est à bannir : il ne remplace pas une problématique fouillée et finement référencée. En cela, une problématique est une question structurante ; elle va constituer un axe de recherche, un fil directeur pour l'argumentation, un angle d'approche, une question pointant un problème, motivant une réflexion.

### **Faire valoir une culture artistique**

Le terme de « culture » n'est pas anodin dans ce contexte : que resterait-il d'une culture, quelle qu'elle soit, une fois réduite à des contenus inertes, séparés les uns des autres, et détachés de tout parti pris et de tout engagement ? *A fortiori*, lorsqu'il s'agit d'évaluer une culture artistique et plastique. Or, le jury a souvent l'impression que les candidats s'empressent de juxtaposer de manière factice des repères historiques détachés du contexte et de toute problématisation. Ils transforment de ce fait l'opportunité de bâtir une pensée par la dissertation, en une succession de clichés, étrangers à une véritable culture artistique et plastique qui interroge les hommes, les temps, les regards et les gestes au travers de l'existence des représentations singulières qui nous étonnent. Se cultiver, c'est construire au contact des œuvres sa propre sensibilité, relier des éléments de nature diverse, et savoir la partager. C'est de cette épaisseur que l'on extrait également l'enseignement des arts plastiques, et c'est en cela qu'il réclame des connaissances non artificielles, une maîtrise approfondie de la méthodologie, inhérente à la transmission des questionnements, de leurs références, et une grande qualité des analyses plastiques qui les étayent.

Ce n'est que par un scrupuleux travail préparatoire, convoquant des lectures variées, des visites d'expositions, des rencontres, et un travail artistique personnel perpétuellement interrogé que l'on peut apporter une vision distanciée, sensible, et précise du sujet. L'émergence des problématiques soulevées, le choix de celle(s) qui sera (ont) développée(s), reste le résultat d'un questionnement transversal du candidat, de son acuité au fait artistique, et de ses connaissances. Un ancrage que l'on peut qualifier d'engagé tant il réclame temps et intérêt, car il s'inscrit aussi dans une recherche dont le devoir saura témoigner.

### **Un écrit personnel dans un cadre contraint**

Le souci d'apporter un regard personnel doit donc être au cœur des préoccupations des candidats, permettant en cela de mettre en relief leur approche dans la masse des copies, sans perdre de vue les exigences structurelles de l'exercice de la dissertation. La restitution d'un cours dispensé lors des préparations au programme de l'épreuve n'est donc pas suffisante. Il est nécessaire pour les candidats de revoir la définition de cette structure écrite qu'est la dissertation, d'être rigoureux sur la définition des termes en présence dans le sujet, et dans ceux utilisés dans leur argumentation, de faire la différence entre interrogation et analyse. Le « modèle » en tant que notion plastique a par exemple été souvent éludé dans ce sujet, au profit d'une approche limitée du « portrait » en tant que genre, et de celle d'« identité », plus générique, multipliant ainsi les exemples externes au champ plastique entraînant confusions, digressions et bavardages. Les termes du sujet doivent être analysés, maîtrisés et interrogés. Il convient d'éviter toute approximation méthodologique, notionnelle, référentielle. On ne s'invente pas esthéticien ou sociologue le jour de l'épreuve. Et enfin, si « comprendre » signifie prendre avec soi, et « s'approprier » faire sien, il est bien question d'un acte personnel et singulier de réflexion autour du sujet. Cela signifie que toutes les tentatives de réponses préconstruites faisant l'économie d'une prise en compte de la totalité du sujet s'exposent soit à un hors sujet soit à un évitement du sujet, avec pour conséquences des notes très faibles.

### **Être rigoureux**

Nous rappelons que dans l'intitulé du sujet il était demandé précisément de se référer à l'ensemble du corpus, puis de sélectionner l'un des documents afin d'y appuyer la réflexion et d'en faire une analyse plastique, iconographique, et de le resituer dans son contexte. Si l'un de ces éléments faisait défaut, l'évaluation ne pouvait qu'en pâtir. Nous conseillons donc aux futurs candidats de bien respecter la totalité des consignes du sujet.

Le traitement des documents et les connaissances doivent être hiérarchisés, discriminés, argumentés, questionnés, articulés à un propos pour construire le devoir. Les documents ne sont pas à prendre comme de simples illustrations à commenter. En cela leur place doit être interrogée et s'inscrire dans une logique de raisonnement et d'argumentation. Il en est de même pour les citations convoquées par le candidat.

L'analyse des œuvres, trop souvent limitée à une description doit s'inscrire dans une méthodologie, et mise en lien avec la place qu'elle occupe dans le raisonnement global de la composition écrite. S'il est demandé une analyse d'œuvre, il est rappelé qu'elle doit être clairement développée pour l'un des documents, qu'elle comportera une structure interne, un vocabulaire précis. Descriptions simplistes, emphase, rapprochements maladroits sont à éviter.

Les caractéristiques plastiques des documents et leurs indications référentielles sont à examiner avec précision, la prudence est recommandée, et la conjugaison au conditionnel évitera toute interprétation péremptoire. Le candidat ne doit pas non plus, par excès de prudence, éviter toute émergence de sens.

De nombreuses copies présentent une graphie illisible ou une grande indigence dans l'usage de la syntaxe, des conjugaisons, de l'orthographe. Le vocabulaire parfois pauvre entraîne répétitions et égarement conceptuel. Le jury rappelle l'importance d'une excellente maîtrise de la langue française dont le futur professeur doit faire preuve lors de ces épreuves écrites. Il sera en effet une référence en la matière dans sa fonction et dans la société.

### **Éléments d'analyse du sujet**

« Vous montrerez en quoi, dans la pratique artistique photographique contemporaine, la relation au modèle a évolué, déjouant la conception entendue de la photographie comme enregistrement, captation ou représentation du réel. »

L'énoncé du sujet permettait de déployer un certain nombre de questions essentielles ouvrant à la problématisation. Il convenait tout d'abord de s'interroger sur cette « *conception entendue de la photographie comme enregistrement, captation ou représentation du réel* », afin de la définir et de la caractériser; ainsi, rappelons qu'à travers les trois opérations indiquées (enregistrer, capter ou représenter) s'entend la capacité de la photographie à rendre compte fidèlement du réel, puisque cette photographie, pour reprendre la terminologie de C. S. Peirce, est de nature *indicielle* (autrement dit, elle entretient un rapport de contiguïté directe avec le réel, comme la fumée avec le feu). Bien entendu, le fameux « ça a été » théorisé par R. Barthes en 1980 (avant l'avènement du numérique), très souvent cité dans les copies, mais rarement explicité de façon précise et étayée, constituait le paradigme de cette conception de la photographie qui pose à la fois « l'absence de l'objet », mais aussi « que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois » (*La chambre claire*, p. 177). Il s'agissait au regard de la spécificité du dossier, d'analyser la « relation au modèle » qui était instaurée, en mesurant, pour chacune des œuvres proposées, la façon dont elle déjouait ou remettait en cause un tel statut indiciel, ce qui pouvait d'ailleurs impliquer une réflexion sur les évolutions techniques et leurs effets. Sachant que l'ensemble des documents iconographiques s'inscrivait dans le genre du portrait, il était nécessaire de questionner la nature même du « modèle » donné à voir : quel était-il (individu, objet inanimé, figure composite?), avait-il posé devant l'appareil ou était-il construit par divers procédés photographiques et/ou informatiques (quelle part du « ça a été » demeurait dans l'image?). Une telle interrogation faisait écho à la question du *réfèrent* clairement posée par les programmes de collège, par exemple, en classe de 4<sup>e</sup>, les situations permettent à l'élève « *d'appréhender les relations entre l'image et son réfèrent : absence du réfèrent, prégnance du réfèrent, image comme réfèrent* ». Saisie à travers les conventions du portrait, cette interrogation amenait à repenser la notion même d'identité, comme le laissait entendre la citation de P. Roegiers à travers les termes de « double », « d'antiportrait » ou encore de « modèle générique ». L'examen attentif du dossier à partir du sujet invitait donc finalement à reconsidérer à la fois la véracité supposée de l'image, et la singularité supposée de l'individu.

Le sujet ainsi posé délimitait un cadre temporel : l'époque *contemporaine*. Si la nécessité d'introduire le contexte est indéniable, il était inutile de couvrir l'histoire de la photographie de sa création expérimentale ou officielle à nos jours. Il en découle un flot fastidieux de connaissances parfois approximatives qui ne nourrit pas la réflexion, mais semble masquer une incapacité à trier les informations. Il est question également de la définition d'un champ : la pratique artistique photographique. Elle se définit par l'interaction entre le médium photographique et l'artiste, entre l'artiste et le modèle. Il est alors important de définir ce médium en tant qu'objet scientifique et technique. Il est incontournable de définir la photographie argentique en tant que trace indicielle du réel, définir la photographie numérique en tant que construction mathématique, transformation de la lumière en signal numérique binaire; une transformation du médium plus qu'une simple évolution qui influe sur les pratiques artistiques. La proposition centrale est la clé du sujet : *l'évolution de la relation au modèle*. D'emblée, ce terme renvoie à la question du référent. Selon Roland Barthes, le médium photographique est duel et ne peut se séparer de son référent qu'il nomme « *spectrum* » (le retour du mort). De quel modèle parle-t-on? Du modèle sujet? Du modèle objet? Du modèle comme paradigme? Du modèle comme parangon? Par ailleurs, une proposition complémentaire venait questionner cette relation au modèle : *déjouant la conception entendue de la photographie comme enregistrement, captation ou représentation du réel*.

Réel et réalité sont questionnés dès la création du médium photographique, que ce soit par la mise en scène en noyé de Hippolyte Bayard, par les portraits de Nadar cherchant à approcher une ressemblance intime de ses modèles célèbres ou moins, ou encore dans les photographies anthropométriques de Bertillon au service d'une identité judiciaire. Les termes enregistrement et captation sont peut-être déjà dans la dualité argentique/numérique. La notion de représentation était également à mettre en relief dans sa définition : rendre visible et signifiant.

Dans de nombreuses copies le « *ça-a-été* », noème de Roland Barthes a servi de clé implicite à l'explication de la valeur indicielle de la photographie sans pour cela questionner les œuvres du corpus. Si bien entendu, la photographie est un médium soumis à l'épreuve de vérité de par son essence, l'immédiateté d'une ressemblance ne peut s'affranchir d'un questionnement artistique.

### **Points d'appui pour une réflexion sur l'analyse des documents**

Le choix d'un document parmi les quatre est personnel. Il n'y a pas de pré-supposé quant au meilleur choix à opérer; il va de soi que ce choix est le résultat de la réflexion menée autour de la problématique construite. Compte tenu du corpus, et en raison de sa spécificité, on pouvait dégager des invariants, ou plus simplement des caractéristiques communes. Cette démarche ne vise pas à gommer les particularités des œuvres en les regroupant en des familles grossières, mais au contraire, de mettre en lumière les éléments constitutifs de ces photographies.

Les trois documents iconographiques sont des portraits photographiques réalisés en studio. Ces portraits ont aussi pour caractéristique d'être cadrés sensiblement de la même manière, en buste. Aucun des sujets ne porte de vêtements qui pourraient le caractériser socialement.

Une sorte de volonté de neutralité semble les réunir. Compte tenu du corpus, et en raison de sa spécificité, on pouvait en dégager des invariants, ou plus simplement des caractéristiques communes. Cette démarche ne vise pas à gommer les particularités propres des œuvres en les regroupant en des familles grossières, mais au contraire à mettre en lumière les éléments constitutifs de ces photographies.

## Document 1

Valérie Belin, *sans titre-mannequin n° 7*, 2003, épreuve gélatino-argentique, 158,5 X 128,8 cm. Musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou, Paris.

Le premier document est une photographie argentique de Valérie Belin datée de 2003. Le titre : « Sans titre-mannequin n° 7 » renvoie directement à ce qui nous est donné à voir, un mannequin issu d'une série; mannequin en série ou série de photographies de mannequins.

Le portrait en noir et blanc nous montre un mannequin nu, cadré aux épaules en plan serré. Son « visage » est de trois quart et son regard est en hors champ, elle fixe un point vers la droite, elle semble regarder par-delà le spectateur. Le grain très fin de la photo laisse apparaître une texture à la peau, vision renforcée par un travail de contraste très accentué sur la partie gauche du visage. Valérie Belin obtient par le choix du noir et blanc, d'une épreuve gélatino-argentique, une définition très fine du modelé du corps. D'emblée, une ambiguïté s'installe; s'agit-il d'un mannequin de vitrine ou d'un être vivant? L'ombre jetée sur son regard, éclairée d'un reflet nourrit également cette interrogation. S'il s'agit d'un mannequin artificiel, il est troublant d'en faire le portrait; s'il s'agit d'un mannequin professionnel, sa vitalité est rendue inexistante par le traitement plastique de la photographie. Ce visage, inquiétant par le fait qu'il est inhabité confine à l'universel dans sa forme archétypale; il incarne l'humain tout en le déshumanisant. Le format du tirage (158,5 X 128,8 cm) laisse apparaître le travail du photographe, donc des éléments de doute, et à la fois nous impose la vision d'un portrait objectivé dans lequel personne ne peut se reconnaître, mais qui renforce l'admiration et l'absorption du spectateur. Valérie Belin nous questionne sur cette vraisemblance que peut introduire la photographie dans ses codes, ses modèles. Elle parle de son travail comme d'« *un battement entre humain et inhumain, présence et absence. Les choses et les êtres y sont photographiés au-delà d'eux-mêmes dans une sorte d'équivalence.* ». On approche l'antiportrait dont parle P. Roegiers dans la citation du corpus.

L'analyse de l'œuvre de V. Belin a souvent donné lieu dans les copies à des interprétations se limitant à l'expression d'une dictature du corps parfait imposé par la photographie de mode. Encore une fois, c'est sur les liens construits avec les autres œuvres du corpus, ou les références apportées que des interrogations relevant de la discipline peuvent être fondées.

## Document 2

AZIZ+CUCHER, *May*, de la série « Dystopia », 1995, photo numérique, cibachrome digitalisé, 127 X 101,6 cm.

Le deuxième document est une photo en couleur (tirage cibachrome digitalisé), issu d'une série nommée « *Dystopia* » réalisée en 1995 par les artistes Aziz+Cucher. Une photographie qui fait elle aussi partie d'une série, d'un projet. Le procédé cibachrome était à définir pour en dispenser le sens.

Portrait d'une jeune fille, une enfant blonde, dont la tête est couronnée de fleurs blanches et violettes. Les traits vitaux de son visage sont effacés, comme recouverts d'une peau obturante. Le tégument laisse apparaître un doux modelé qui marque l'absence ou la présence des orifices, son visage semble de cire. En oblitérant les organes des sens par une peau, les artistes nous confrontent non seulement à une compromission de la communication, mais aussi à une impossibilité vitale. Aziz+Cucher rendent possible l'inconcevable. Ce portrait dérange par le contraste entre ce qui semble visible de prime abord, un portrait bucolique et charmant et l'horreur d'une identité effacée, gommée. Cette négation de l'identité par effacement de tous signes d'identification, de communication pose la question du singulier, de l'unique. Renforcé par un titre générique, mois ou prénom, ce que nous identifions comme une enfant de prime abord, n'est plus qu'un corps fermé et vidé. Ce qui en fait son humanité est éclipsé, aboli. Dystopia est l'antonyme d'utopie. Alors que le terme « utopie » se réfère à des idées de cité, de société idéale rêvée, son antonyme, inusité dans notre vocabulaire, laisse entrevoir un trouble, un dysfonctionnement de la société. Le travail photographique de cadrage, le choix des couleurs, le traitement de la lumière sur la peau, les cheveux du modèle, renvoient aux codes picturaux du portrait. Il s'y joue une ambiguïté : le peintre s'attardera sur l'expression de son modèle là où Aziz+Cucher rendent toute émotion impossible. Le mutisme s'oppose à l'expression.

Certains candidats ont limité leur réflexion à la question du génome humain, du clonage et des mutations génétiques. D'autres, plus rares, ont porté des questions plus larges renvoyant à l'histoire de l'art et du portrait à propos de l'effacement ou de l'ébauche du visage, à l'identité annihilée par le virtuel, à l'artiste démiurge.

## Document 3

LAWICK/MÜLLER, *La folie à deux-Jane et Louise Wilson*, ensemble de 16 photographies, photographie numérique contrecollée sur aluminium, Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, Paris 2008.

Lawick/Müller ont mené ce travail « *La folie à deux* », mettant en scène une lente fonte d'un genre en l'autre, le passage du masculin au féminin et inversement. Là, il s'agit de deux sœurs jumelles, ce qui rend le passage de l'une à l'autre presque imperceptible. La présentation rappelle le principe du photomaton utilisé pour rendre compte de façon la plus neutre possible de l'identité d'une personne. Les deux clichés originaux sont situés en haut à gauche pour l'une des sœurs et en bas à droite, pour la seconde. Les artistes ont joué avec un logiciel informatique de morphing plutôt utilisé en vidéo ; l'image change progressivement de photographie en photographie, mêlant les caractéristiques de l'une à celles de l'autre. On arrive en milieu de parcours au mélange parfait des deux personnalités. Le trouble vient de

la singularité des jumelles, créatures par définition identiques, qui se confondent de manière encore plus troublante en une seule personne. Le paradoxe est que leur différence originelle se remarque davantage. Il est question de ce qui est singulier opposé à ce qui est commun, de ce qui est de l'ordre de la fusion en opposition à ce qui est de l'ordre de la séparation.

Étrangement, de nombreux candidats, faute d'avoir lu le texte accompagnant la reproduction de l'œuvre, n'ont pas vu qu'il s'agissait de deux personnes différentes. D'autres ont relevé l'aspect « transgenre » certes présent dans les autres œuvres de la série « *La folie à deux* », mais dont il n'est pas question présentement. La démarche de Roman Opalka a souvent été comparée ou mise en miroir au travail de Lawick/Müller dans une précipitation d'analyse formelle. La question du temps qui passe n'est pas au cœur de « *la folie à deux* », il fallait y chercher des questions relatives à la singularité, à l'identité éclatée dans un multiple virtuel, à un identique où l'infime différence crée une nouvelle personnalité.

#### **Document 4**

Patrick Roegiers (dir.) colloque « L'ère du double », 23 et 24/11/1996, dans le cadre du mois de la photo à Paris (1996), Maison Européenne de la Photographie. Actes du colloque, éd. Marval, coll. 16 et demi, 1998.

Le quatrième document est une citation de Patrick Roegiers (écrivain, metteur en scène et critique d'art) tirée du colloque « L'ère du double » des 23 et 24 novembre 1996 dans le cadre du mois de la photo à Paris. Patrick Rogiers, en se référant à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, explique que l'idée du double est inacceptable à l'homme singulier. Il évoque la « perte de l'ombre » terreur évoquée dans la littérature à ce même siècle — « *Peter Schlemihl* » de Chamisso (paru en 1814). Les termes du document étaient nombreux; cela apportait une difficulté supplémentaire aux candidats qui devaient d'abord définir un lexique et le rapporter à des données artistiques et photographiques. On ne pouvait s'emparer des notions de double, de singularité, de conformité, d'analogie, d'identité, d'antiportrait qu'après avoir interrogé ces termes au regard de la question de la relation au modèle dans la photographie contemporaine. Ce méticuleux travail de tri et d'explication aurait sans doute permis à de nombreux candidats de ne pas tomber dans les écueils des généralités.

Sans doute désorientés par la longueur de la phrase, de nombreux candidats se sont saisis de propositions qu'ils ont insérées dans leur dissertation sans les questionner. Ainsi paraphrasée, la citation a servi au mieux de lien entre des paragraphes, mais n'a que rarement fait l'objet d'un questionnement.

#### **Conclusion**

Pour conclure, nous insisterons encore sur le travail préalable d'analyse des documents du corpus à partir d'observations attentives indispensables à la construction des articulations aux éléments de connaissance. L'apport de propositions et de références complémentaires doit faire l'objet d'un choix argumenté et doit enrichir le propos développé. Ces références doivent être citées avec précision – titre, date, auteur – et doivent s'imposer comme exemplaires et « questionnantes » et non comme simples illustrations.

Les bonnes copies se sont organisées autour de notions claires et simplement posées dès le début, basées sur l'analyse du sujet et articulées avec les questions de celui-ci. La problématique extraite et choisie a été annoncée dans l'introduction et le plan décrit. Se tenant à cette ossature, les idées ont pu s'enchaîner et s'articuler en lien avec les analyses de documents de façon légitime. L'œuvre choisie comme « pivot » de la réflexion aura fait l'objet d'allers-retours entre les documents du corpus et les apports personnels. Les références complémentaires n'ayant pas besoin d'être nombreuses, mais incluses dans la progression de la pensée.

## Quelques repères bibliographiques

Quelques ouvrages de références :

- André ROUILLE, *La photographie, entre document et art contemporain*, Ed Gallimard. Collection Folio essais, 2005
- Rosalind KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Ed Macula, 1990
- Daniel GROJNOWSKI, *Usages de la photographie*, Ed. José CORTI, 2011
- Clément CHEROUX, *Vernaculaires, Essais d'histoire de la photographie*, Ed. Le point du jour. 2012
- Clément CHÉROUX, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003
- Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Ed Christian Bourgeois, 2003
- Pierre BOURDIEU (sous la direction de), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed Les éditions de Minuit. Collection Le sens commun. 1965
- Quentin BAJAC, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, Ed. Gallimard, 2010.
- Régis DURAND, *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Ed. La différence, réédition 2002
- Régis DURAND, *Le temps de l'image : essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Ed. La différence, 1995
- Hubert DAMISCH, *La dénivelée : à l'épreuve de la photographie*, Le Seuil, 2001
- Roland BARTHES, *La Chambre claire*, L'Etoile, 1980, réédition Gallimard 1989, Le Seuil 2002
- Dominique BAQUÉ, *La photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2004
- Dominique BAQUÉ, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998
- Michel POIVERT, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2003
- Serge TISSERON, *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*, Belles Lettres, 1996, Flammarion, 1999
- Jean-Claude LEMAGNY et André ROUILLÉ, *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986

Catalogues d'exposition :

- *Bernd et Hilla Becher*, Centre Pompidou, 2004
- *Sophie Calle*, Centre Pompidou, 2003
- *Andreas Gursky*, Centre Pompidou, 2002 *Jeff Wall, Figures and places, selected works from 1978-2000*, Museum für Modern Kunst, Francfort/Main, Prestel, Munich, London, New York, 2000
- *Jean-Marc Bustamante - œuvres photographiques 1978-1999*, Centre national de la photographie, 1999
- *Cindy Sherman*, Thames & Hudson, Paris, 1998
- *Thomas Ruff*, Centre national de la Photographie, Paris, 1997
- *Suzanne Lafont*, Galeries nationales du Jeu de Paume, 1992



# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## Rapport sur l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention

### Membres du jury

Laure BERNARD, Laurent BERTHIER, Alexandra DAMAS-MARTIN-ALLAIN,  
Marie-France DEROUX, Bruno DESPLANQUES, Fabrice DI SANTO, Marc DIVERS,  
Wilfrid DUCHEMIN, Anne DUMONTEIL, Patrick FLEKAL, Marie-Françoise GAGNERAUD,  
François GERMA, Philippe HARNOIS, Valérie HEIM, Dominique LACOUDRE,  
Rémi LAJUS, Lionel LATHUILLE, Patrice LECOMTE, Claire LEJEUNE, Frédéric LEVAL,  
Wilfrid LIBERT, Jean-Yves LUCAS, Julien MACIAS, Charline MONTAGNE,  
Bruno MONTOIS, Jean-Marie MURACCIOLE, Alain MURSCHEL, Valérie OGET,  
Annie SIEGFRIEDT, Stéphane TRETZ.

Rapport rédigé par Valérie OGET et Alain MURSCHEL

### Définition de l'épreuve

#### Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention

L'épreuve prend appui sur une problématique issue des programmes du collège ou du lycée.

Le candidat doit respecter les consignes d'un sujet assorti d'un dossier documentaire comprenant une sélection de documents iconiques et/ou textuels.

Il réalise une production plastique bidimensionnelle impérativement de format grand aigle.

Elle est accompagnée d'une note d'intention soumise à notation, de vingt à trente lignes, écrite au verso de la production.

La note d'intention a pour objet, d'une part de faire justifier au candidat les choix et les modalités de sa pratique plastique en réponse au sujet, d'autre part d'établir des liens entre les compétences plasticiennes visées par le sujet et celles des programmes du collège et du lycée.

*15 points sont attribués à la production plastique et 5 points à la note d'intention.*

*Durée : huit heures ; coefficient 1.*

## Le sujet

### Sujet

#### **Matérialité, matière, matériau**

Dans le cadre d'une production plastique bidimensionnelle et en vous appuyant sur un libre réemploi des données plastiques, iconiques, procédurales et sémantiques des documents proposés, vous jouerez des possibilités induites par l'affirmation des propriétés des médiums et de la technique.

Cette production sera accompagnée d'une note d'intention soumise à notation, de 20 à 30 lignes écrites directement au verso.

#### **Document 1**

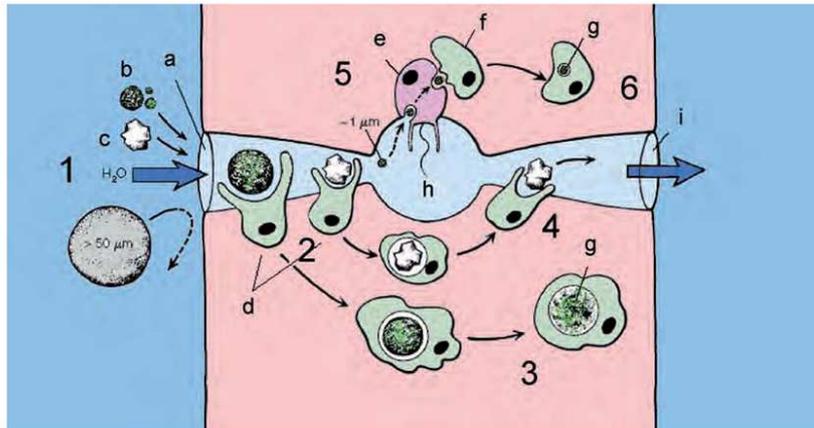
Processus de nutrition par filtration de l'eau d'une éponge syconoïde ou leuconoïde (a : pore inhalant ; b : particule organique ; c : particule inorganique ; d et f : amibocyte (phagocyte) ; e : choanocyte ; g : vacuole digestive ; h : corbelle vibratile ; i : pore exhalant). Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Porifera>

#### **Document 2**

Urs FISHER, *Sans titre*, 2011, Corderie de l'Arsenal, Biennale de Venise. Cette sculpture en paraffine est une réplique de *L'enlèvement des Sabines* de GIAMBOLOGNA (Jean de BOLOGNE, 1529-1608) avec à son sommet une mèche de bougie allumée. L'ensemble de l'œuvre comporte également une chaise et une effigie de l'artiste américain Rudolph STINGEL. Elle fondra lentement durant les six mois de la durée de la biennale. Photo EG.

#### **Document 3**

Mimmo ROTELLA, *FS n° 5*, 1968-1990, 100 x 81,5 cm, collage d'affiches déchirées sur toile signée et datée 1968 en bas à droite, datée 1990 et titrée au dos.



Processus de nutrition par filtration de l'eau d'une éponge syconoïde ou leuconoïde  
 (a : pore inhalant ; b : particule organique ; c : particule inorganique ; d et f : amibocyte (phagocyte) ; e : choanocyte ; g : vacuole digestive ; h : corbeille vibratile ; i : pore exhalant). Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Porifera>



Urs FISHER, *Sans titre*, 2011, Corderie de l'Arsenal, Biennale de Venise.  
 Cette sculpture en paraffine est une réplique de *L'enlèvement des Sabines* de GIAMBOLOGNA (Jean de BOLOGNE, 1529-1608) avec à son sommet une mèche de bougie allumée. L'ensemble de l'œuvre comporte également une chaise et une effigie de l'artiste américain Rudolph STINGEL. Elle fondra lentement durant les six mois de la durée de la biennale. Photo EG.



Mimmo ROTELLA, *FS n° 5*, 1969-1990, 100 x 81,5 cm,  
 collage d'affiches déchirées sur toile signée et datée 1969 en bas à droite, datée 1990 et filtrée au dos.

Document 2

## Préambule

### Attendus et objectifs généraux de l'épreuve

Placée à l'admissibilité du concours de recrutement du CAPES/CAFEP externe d'arts plastiques, cette épreuve vise à jauger le niveau de la pratique plastique et celui des connaissances qui s'y réfèrent, d'un candidat susceptible d'endosser la fonction de professeur d'arts plastiques dans le second degré. Dès lors, il est explicitement attendu du candidat qu'il fasse la démonstration de ses compétences plasticiennes et procédurales, notamment graphiques et picturales, qu'il atteste d'une maîtrise technique solide et qu'il puisse être en mesure d'asseoir une posture de plasticien averti et convaincant face à de futurs élèves.

Cette épreuve est donc un filtre qui évalue clairement ses capacités plasticiennes et est en ce sens différente de l'épreuve sur dossier de l'admission, qui ouvre sur d'autres possibles. La production plastique attendue et la note d'intention doivent aussi témoigner de la capacité du candidat à discerner les notions, les questionnements, les enjeux et les mises en tensions sous-jacentes au sujet et aux documents proposés. Elle vise aussi à repérer, par l'exercice de la pratique, les candidats qui parviennent à retenir et développer un axe de réflexion, pertinent et non littéral, qui défendent un parti-pris; ce qui présage alors d'une posture réflexive adaptée et indispensable au professeur d'arts plastiques qui se confronte en permanence aux images, aux productions et aux œuvres.

L'enseignement des arts plastiques opère un va-et-vient permanent entre le faire et le penser, la pratique et la théorie, l'expérience sensible et l'observation; parce que notre discipline c'est de la pensée dans la pratique. Cette épreuve engage ainsi des compétences plasticiennes, théoriques et méthodologiques intrinsèques au professeur d'arts plastiques et vérifie qu'elles soient sans faille et en accord avec le niveau d'exigence attendu.

Le candidat doit révéler des compétences plasticiennes et techniques; il doit être capable :

- d'élaborer une production artistique sensible et efficace;
- de choisir et maîtriser ses propres techniques d'expression en respectant les contraintes de l'épreuve;
- d'associer et maîtriser des moyens plastiques à des fins précises.

Tout en répondant pertinemment à un sujet proposé et en s'adaptant à des contraintes relatives, comme il sera tenu de l'exiger des élèves (de collège ou lycée) qu'il aura plus tard en charge. Il n'est donc pas attendu une démonstration d'une démarche de libre expression, quelle qu'en soit sa qualité.

Le candidat doit révéler des compétences théoriques et méthodologiques; il doit être capable :

- de se saisir d'une demande, d'un corpus de documents, de l'analyser et se l'approprier;
- d'opérer un recul réflexif quant à la démarche à adopter et de tirer parti du sujet pour faire émerger une problématique;
- de mettre en œuvre une culture artistique et plastique, d'en avoir une connaissance précise et multiple, tout en maîtrisant leur concept, leur impact, leur filiation.

C'est pourquoi le traitement du sujet comporte un corpus de documents à analyser et une note d'intention à rédiger. Depuis cette année, cette note d'intention est évaluée. Elle permet d'articuler la pratique dans une dimension didactique et pédagogique, ancrage essentiel à l'activité de l'enseignant d'arts plastiques. Cette note d'intention dévoile à la fois la capacité du candidat à expliquer sa démarche, à préciser le parti pris en utilisant un langage et un vocabulaire approprié, mais aussi à faire valoir une bonne compréhension et une maîtrise des notions et des problématiques spécifiques liées aux contenus des programmes de collège et de lycée.

Les objectifs de cette épreuve s'ancrent ainsi pleinement dans les attendus et contenus des programmes d'arts plastiques du second degré et dans la posture professorale recherchée dans ce concours de recrutement.

## **Respect des demandes et consignes**

### **Le constat général**

Cette session présentait des productions qui respectaient davantage le cadre réglementaire de l'épreuve, sans doute parce que les candidats se sont emparés davantage des textes qui la régissent et des rapports des jurys des sessions précédentes; ce qui est encourageant.

Ainsi il y avait moins de ruptures d'anonymat, d'objets ready-made dans les productions, de stratégies de contournement du sujet. Celui-ci était davantage pris en compte et la capacité des candidats à « faire image » plus manifeste.

Les notes d'intention étaient mieux rédigées que les sessions précédentes, sans doute aussi parce qu'elles sont désormais sujettes à évaluation, mais elles marquaient encore trop souvent des écarts avec la production qui se donnait à voir.

Ce sentiment d'un « meilleur cru » ne devait cependant pas empêcher de trop nombreux candidats encore, à se voir écarter pour non-respect du cadre réglementaire du concours (hors format, collage d'objets, surépaisseur...) même si leurs réponses présentaient parfois des qualités plastique, soutenues par un propos structuré.

### **Le sujet**

Présenté comme un polyptote, « *Matérialité, matière, matériau* », le sujet de cette épreuve de pratique plastique mettait en relief la question du sensible. À travers l'affirmation des propriétés des médiums et de la technique, les candidats étaient sollicités au regard d'un sujet à questionner et devaient mettre en œuvre leur pratique plastique dans toute la densité matérielle que cela convoquait, entre épaisseur et fluidité, entre opacité et transparence.

C'était faire, à l'ère du numérique et du multimédia, de cette question de *la matérialité, de la matière, du matériau*, l'essence même du travail afin de nous rappeler que la matérialité de l'œuvre est aussi tangible, palpable et que la matière nous lie à l'œuvre. La question de la matérialité est une notion fondamentale dans l'approche plastique/artistique et par conséquent fortement présente dans nos programmes d'enseignement des arts plastiques. Elle définit les rapports qui s'établissent entre la réalité, les qualités intrinsèques et matérielles de l'œuvre, et les propriétés physiques des matériaux.

- La *matière* est une substance, parfois vivante, et réalité constitutive des corps douée de propriétés physiques.
- Le *matériau* est brut, structurel ou de support; d'origine naturelle ou artificielle et sert à la fabrication.
- La *matérialité* désigne l'ensemble des caractéristiques de la matière ou des matériaux qui constitue une image/un objet/une œuvre; elle définit davantage l'approche physique et formelle, et moins l'aspect narratif.

Pourtant de nombreux candidats ont souvent survolé cette notion en proposant davantage une figuration narrative d'une matière en transformation ou interrogé le statut de l'image et non le sujet à proprement parler.

Afin de guider le candidat, l'énoncé du sujet précisait : « *vous jouerez des possibilités induites par l'affirmation des médiums et de la technique* ». Il était donc attendu de la part des candidats de s'interroger sur :

- la nature des images/la matérialité des œuvres;
- les questions que posent les propriétés des matériaux et des matières, des médiums, de la technique et des outils dans les images/les œuvres;
- les opérations plastiques et procédurales présentes dans les images/les œuvres;
- les processus de construction et de transformation d'une image, d'une œuvre, d'une production plastique.

En somme, qu'il se saisisse de la problématique de la *matérialité*, de la *matière*, du *matériau*, dans une (sa) pratique plastique bidimensionnelle.

Une fois les termes de l'énoncé définis, il s'agissait de considérer le sujet dans sa totalité, en explorant les documents proposés par une analyse approfondie et croisée, tant au niveau iconique, sémantique que plastique et procédurale.

Cette session 2014 proposait ainsi un sujet composé de plusieurs éléments : une consigne développée autour des notions de « *Matérialité, matière, matériau* » et d'un corpus de trois documents, le premier d'ordre documentaire issu de l'encyclopédie Wikipédia et les deux suivants faisant directement référence aux champs artistiques, une reproduction et une photographie.

**Le document 1**, extrait de l'encyclopédie Wikipédia, présentait une image schématique d'un processus de transformation, celui de la nutrition par filtration de l'eau d'une éponge syconoïde ou leuconoïde. Divisée en 3 parties distinctes de couleur symbolique, le bleu affirmant un extérieur et le rose celui d'un intérieur, plusieurs formes de graphisme particulier s'y développaient dans un mouvement précis annoté de flèches, de chiffres et de lettres, le tout simplement légendé et accompagné d'un système de codage. Le type de ce document pouvait être exploité sémantiquement au regard de son statut, l'idée de processus pouvait être une amorce à la question de matérialité. Sa nature et sa fonction évoquaient les particularités d'une image de communication, codée, lisible par des signes affirmant une indéniable relation texte/image. L'approche graphique et didactique des éléments représentés, mais aussi l'aspect formel, les contrastes de surfaces, le rapport d'échelle étaient autant de pistes exploitables dans un questionnement en rapport avec le sujet. Une représentation conceptualisée et une vulgarisation d'une image scientifique qui impose une mise à distance avec l'objet et une simplification, synthétisation et schématisation d'un processus physique complexe.

**Le document 2**, une photographie anonyme, offrait un regard particulier sur une œuvre d'Urs FISCHER, *sans titre*, présentée à la Corderie de l'Arsenal pour la Biennale de Venise en 2011. L'œuvre du premier plan est une sculpture en paraffine, elle-même réplique citationnelle de *L'enlèvement des Sabines* de Jean de BOLOGNE (1529-1608), avec à son sommet une mèche de bougie allumée. Progressivement et durant six mois, le volume sculptural se transforme, la cire coule à même le sol. Le dispositif mis en place révèle là aussi la présence d'un processus, lisible par la transformation des matières et introduit dans la démarche conceptuelle même de l'artiste. Des problématiques telles que matérialisation/dématérialisation, apparition/disparition, semblaient évidentes et directement liées à celle de la matérialité.

L'œuvre, son socle et la cire au sol n'étaient cependant pas les seuls éléments à prendre en compte. Une lecture plus approfondie du document iconographique proposait plusieurs parcours et invitait à appréhender l'image à travers plusieurs espaces : une sculpture à même un socle, l'exposition d'une œuvre à l'intérieur d'une pièce (qui s'ouvre sur un second espace) et l'inscription d'éléments dans le champ d'une image photographique. Photographie qui propose aussi un point de vue et un instant précis de l'œuvre en devenir. Il y a ainsi dans cette image une part de visible et de non visible : ce que l'on voit, ce que l'on projette (transformation de la sculpture, sculpture qui renvoie aussi à une peinture *L'enlèvement des Sabines*, 1634/35, de Nicolas POUSSIN...).

Un parcours visuel qui dévoile ainsi un espace réel, dont l'éclairage et le rendu photographique subliment une mise en scène particulière, théâtralisée, voire dramatisée. Le spectateur est également absent de l'espace et une mise à distance s'effectue avec la sculpture sécurisée et la matérialité réelle de l'œuvre par l'image photographique. L'affirmation d'un parcours physique, sensoriel pouvait aussi être retenue et développée, par une lecture plus sensible des espaces représentés. La dialectique présentation/représentation pouvait ainsi être exploitée dans la prise en compte de l'image de l'œuvre et de son espace réel.

**Le document 3**, une reproduction d'un collage d'affiches déchirées sur toile de Mimmo ROTELLA, *FS n° 5*, datée de 1968 et 1990, affirme à nouveau le processus de l'œuvre, de sa déconstruction. Un fragment de la rue, retiré de son contexte urbain, retravaillé et recomposé par l'artiste, affirmait les qualités formelles du collage, la matérialité des déchirures, les aspects textuels des papiers, de leur superposition ; autant d'éléments intrinsèques à lier au sujet proposé, la matérialité. Outre les qualités plastiques spécifiques au collage, l'affiche ainsi détournée révélait une forte présence d'une figure féminine, très souvent présente dans les œuvres de Rotella et trop présente dans de nombreuses productions de candidats qui n'en exploitaient pas réellement le sens, la portée. Cette figure, mise en évidence par la composition et les couleurs, était un élément fort de l'image. Elle ne devait pas pour autant être retenue uniquement pour son aspect iconique. Une approche plus plastique de l'œuvre (forme, matière, couleur) et sémantique pouvait être plus opérante. D'autres entrées pouvaient être prises : la dégradation et perte d'une image, le palimpseste, le processus d'impression, la frontalité...

### **Le réemploi des documents**

Un temps d'analyse **matière** à problématiser.

Au-delà d'une approche séquentielle des documents, chaque candidat se doit d'engager une réflexion précise en définissant le sujet et en analysant finement le corpus proposé dans sa globalité afin d'interroger ce qui fait au final le caractère de la *matière*, du *matériau* et de la *matérialité* dans les trois documents et quelles perspectives leurs mises en tensions peuvent apporter. Après avoir tiré parti de tous les éléments présents dans le sujet, le candidat doit donc mettre en place une réponse problématisée, élaborer un dispositif plastique singulier,

faire des choix techniques qui seront en adéquation avec une démarche personnelle; le tout restant lisible à travers un parti-pris affirmé plastiquement sans ambages, clairement explicité par la note d'intention et attendu dans cette épreuve.

Ainsi diverses notions et problématiques pouvaient être mises en œuvre : la temporalité, la spatialité (plan/profondeur), le centre/la périphérie/le cadre, le signe/la circulation, l'entropie/la métamorphose, la formation/la déformation, la programmation/le hasard, la figuration/l'abstraction, la représentation/la présentation, le mou/le dur, le vestige... Les réponses pouvaient donc être multiples et variées, prenant en compte le sujet de façon subtile et riche tout en jouant avec aisance de la liberté possible dans son appropriation, en s'engageant sur des pistes personnelles et singulières, sans laisser libre champ à une libre expression sans fondement et propos affirmé.

Parce qu'il ne suffit pas de s'appuyer sur un simple « libre réemploi » des documents iconographiques pour répondre au sujet, il est donc indispensable de prendre réellement le temps de l'analyse avant de passer à la pratique, de réfléchir en amont du projet, voire de passer par des étapes de recherches et de croquis. Il est donc attendu que le candidat organise et compose davantage une image structurée et pensée en amont, plutôt que de sélectionner des éléments visuels partiels et sans lien consistant qu'il échafaude plus ou moins avec hasard au gré de son travail.

Des productions plastiques mettaient ainsi en œuvre des systèmes de répétitions (formelles, iconographiques, procédurales...), assemblaient idées et formes tricotées au fil du travail pour un rendu qui tendait alors davantage à faire effet de remplissage plutôt qu'à réellement questionner le sujet. Ces démarches ne pouvaient résister au regard d'un jury qui passe au crible les réponses apportées au sujet. Par son exploitation personnelle du corpus et par l'articulation faite avec le sujet proposé, le candidat est donc amené à révéler des compétences requises et propres à un futur enseignant d'arts plastiques; notamment celles d'être capable de répondre à un sujet bien déterminé.

## **La production plastique**

### **Les choix plastiques et les intentions exprimées en réponse au sujet**

Des **matériaux** règlementaires.

Sans doute par souci de présentation et de solidité du support, cette session marque une tendance à l'utilisation croissante de panneaux d'isorel. Au regard du sujet qui traite de la *matérialité*, *matière*, *matériau*, il pouvait être intéressant d'en exploiter les propriétés matérielles, d'en questionner la matérialité et de l'utiliser au service d'une réponse au sujet.

La matérialité de la feuille de papier, support qui reste principal de cette épreuve; le rapport entre la forme inscrite et la surface non travaillée, laissée vide, la matérialité du vide à l'intérieur du format... sont autant d'autres éléments que le candidat pouvait également questionner. Mais fallait-il encore qu'il prenne conscience de cette matérialité, sans sortir du cadre règlementaire en découpant ou déployant le format, par exemple. C'est en ce sens que sont interdits les rabats.

Au vu du nombre de candidats qui trébuchent malencontreusement sur cet écueil, rappelons qu'un rabat est une partie faite pour se déplier/replier et que cette épreuve ne les invite pas à sortir ainsi du format. Jouer de rabats c'est se voir exclure du cadre de l'épreuve. De la même façon que la bidimensionnalité n'est pas bas-relief, il faut que le candidat veuille expressément à respecter la planéité de son support, qu'il fasse état de démonstration et de virtuosité à l'intérieur de cette surface plane sans truchement matériel. S'est fait sentir alors, une déviance de certains candidats à ne pas composer dans le format règlementaire qui est

celui du format grand aigle, dont les dimensions méritent d'être rappelées : 105 cm x 75 cm (source AFNOR : organisme officiel français de normalisation). S'il est admis que ce format peut présenter quelques légères variantes en centimètres sur l'un des côtés selon les marques, il reste nécessaire, dans un principe d'équité, de respecter ce format indiqué et il est regrettable, voire dommageable, qu'un candidat s'en éloigne de façon manifeste, par inattention, méconnaissance ou évitement. Il est en ce sens périlleux de procéder à des découpes.

Le jury encourage donc les candidats méconnaissant ce format grand aigle à davantage pratiquer sur celui-ci afin d'en saisir les spécificités, notamment par rapport au temps imparti de l'épreuve. Le jury rappelle encore que l'usage d'éléments non produits sur place est interdit et par ce fait, il est encore contraint d'écarter radicalement de nombreux candidats de l'épreuve et donc du concours de recrutement. Pourtant la cadre règlementaire est explicite : « *Tout élément matériel, formel, iconographique ou textuel doit être obligatoirement produit sur place par le candidat à partir de matériaux bruts* ». Or, de trop nombreuses productions exposent des objets manufacturés, tels que des trombones, des tissus imprimés à motifs, des fragments de documents publicitaires ou des lettres de transferts. Certains matériaux doivent donc être exclusivement utilisés pour leurs caractéristiques plastiques, matérielles. Ainsi scotch, fil ou papier millimétré, par exemple, doivent être utilisés en tant que matériau exploité et transformé à des fins plastiques et non pas à des fins sémantiques. Au candidat de veiller à ce que leur emploi ne soit donc pas perçu comme une façon d'éviter de se confronter à sa représentation.

La **matière** d'une expression singulière.

Lors de cette session, les productions plastiques affichaient une meilleure prise en compte du sujet avec une capacité chez les meilleurs candidats à mieux « faire image », c'est-à-dire à structurer, composer les éléments visuels emprunts des documents avec davantage de pertinence, où la figure et le fond interagissent, cohabitent, dans un ensemble cohérent à l'intérieur d'un espace régulé, judicieusement composé.

Les productions qui ont retenu l'attention sont celles qui ont évité les effets d'accumulation d'éléments iconiques par jeu de juxtaposition ou d'association basé sur de simples liens formels, illustratifs ou plus ou moins prélevés de manière aléatoire, fortuite... au bon vouloir interprétatif du jury. Infructueux alors de sortir un catalogue d'effets, de tenter de convaincre avec une profusion d'effets de matière ou d'images fourre-tout, de procéder à une dispersion de matières pour elles-mêmes sous prétexte que le sujet parlait de *matérialité*, *matière* ou *matériau*.

Des candidats sont également trop souvent tombés dans l'écueil du matiérisme pour jouer de la matière ou du matériau, sans en tirer réellement parti, privilégiant à tort, les effets plastiques gratuits au lieu de répondre au sujet qui lui était demandé, à savoir : d'adopter une posture qui engage une « *affirmation des propriétés des médiums et de la technique* ». Trop de candidats pensaient aussi traiter le sujet en proposant une réponse littérale, parcellaire et somme toute réductrice. Ainsi de nombreuses productions ont illustré des matériaux alors qu'il était attendu d'en questionner, voire d'en éprouver leurs propriétés, leur matérialité à travers les médiums et outils propres à une pratique expérimentée du candidat. La dominante des réponses plastiques tendait donc à davantage être un propos sur la matière, par le recours à l'illustration, au lieu d'être un travail sur la matière. Il était pourtant clairement attendu que le candidat affirme une pratique plastique en questionnant l'emploi des propriétés des médiums et de la technique, leurs effets, leurs possibilités expressives, dans une posture créative qui le guide à jouer « des possibilités induites » par elles.

Il faut donc dans cette épreuve s'abstenir de proposer une réponse plastique, par effet de compilation qui laisse à penser qu'elle pourrait être appliquée à n'importe quel sujet proposé.

Le candidat s'enfermerait dans une réponse quasi stéréotypée qui ne permet pas de révéler une prise en compte, une réponse et une démarche singulière face au sujet posé. La singularité d'une production repose sur le fait qu'elle amène un univers poétique, particulier qui entraîne le jury vers l'univers supposé propre au candidat; qu'elle traduise l'engagement d'un style graphique, pictural ou plastique; qu'elle sous-tende des iconographies et des démarches personnelles. La singularité évite les effets de mode, les effets de styles stéréotypes. La singularité c'est la capacité d'une production à pouvoir faire voir, et faire dire autrement, ce qui n'était pas visible nécessairement au premier regard; c'est surprendre, étonner le regardeur; l'intriguer, le séduire. Pour autant éviter tout travail et univers plastiques ambigus reposant sur une iconographie macabre, violente, sexuelle... ce qui laissait parfois le jury songeur et ne pouvait laisser le doute profiter au candidat. Faut-il rappeler que ce concours vise le recrutement d'enseignant fonctionnaire de l'État?

Une **matérialité** maîtrisée.

Cette épreuve attend un candidat d'un niveau Master 1 en arts plastiques et à ce titre, elle ne peut se contenter de candidats ayant une maîtrise plastique relative au vu du profil recruté, à savoir celui de professeur d'arts plastiques. Le candidat doit maîtriser les langages plastiques qu'il aura à enseigner. Il est donc naturellement attendu que l'épreuve pratique évalue la solidité, la réalité et la portée de sa production et qu'elle décèle les pratiques plastiques affirmées et singulières défendues dans « une production plastique bidimensionnelle ». C'est cette exigence qui a reconnu et retenu les meilleurs candidats dont la matérialité de la production a conféré aux techniques et médiums employés une dimension matérielle bien maîtrisée soutenue par un propos pertinent au regard du sujet.

Il apparaît évident qu'une telle épreuve se prépare afin de se mesurer aux exigences, de repérer ses limites et de les étendre, de prendre conscience de ses moyens et de faire l'effort de les développer; en somme de se mettre en œuvre dans un temps qui, d'autant plus, est limité. Cela soutiendra alors la production plastique qui témoignera de la maîtrise graphique, picturale du candidat et de l'engagement d'une pratique déjà assurée. Cependant, le jury note encore trop souvent des difficultés chez le candidat à savoir observer les éléments prélevés ou les documents iconographiques, à savoir les représenter ou à transposer des représentations qu'il ne maîtrise pas. Pourquoi figurer un corps si les proportions n'en sont pas maîtrisées ou que celui-ci est approximatif? Pourquoi s'aventurer dans un travail de perspective si celle-ci est bancal? Cela va de pair avec les opérations de base (tracer, dessiner, peindre...) et les moyens techniques mobilisés qui s'avèrent être parfois maladroits, comme les savoir-faire retenus qui sont souvent inopérants dans la résolution du sujet traité. Mieux vaut donc éviter ce que l'on maîtrise mal, chacun se doit de faire ses choix plastiques en fonction de ses compétences personnelles, car le jury est intransigeant sur ce point-là.

Un bon nombre de candidats se sont aussi perdus en abusant d'éléments iconographiques extraits des documents, pensant souvent à tort que la multiplication des procédés techniques et médiums utilisés dans la production servirait le propos, comme si l'injonction du « libre emploi » dans le sujet incitait le candidat à tout dire et tout montrer. Or, les meilleures productions sont celles qui ont fait état d'un usage limité à une technique ou un médium en questionnant justement les « propriétés » avec le dessein d'affirmer un parti-pris clairement identifié et revendiqué dans la demande du sujet. Il semblerait donc plus opérant de fonder

et d'ancrer sa production sur une pratique repérable et parfaitement maîtrisée, parce que longuement expérimentée par le candidat en dehors de l'épreuve. Ce n'est donc pas durant l'épreuve que le candidat peut expérimenter une nouvelle pratique. L'épreuve n'est pas un moment de découverte plastique pour le candidat ; elle est un temps qui le met à l'épreuve de *matériaux* (plastiques, sémantiques) qu'il est censé maîtriser. La production doit aussi rendre compte et faire sentir une réelle appropriation par le candidat du temps non négligeable dispensé par cette épreuve qui est de huit heures. Elle ne peut donc pas se limiter à quelques opérations plastiques mineures et faiblement engagées.

Enfin, dans le cadre d'un concours, il ne faut pas oublier que les productions sont mises en confrontation : elles existent aussi au regard des autres réalisations. Leurs portées visuelles aident à ce qu'elles puissent se maintenir et résister dans ce qui reste au final un classement entre les candidats. Mais comme le souligne encore ce rapport, le savoir-faire, le rendu visuel, ne suffisent pas à répondre au sujet et tenir indépendamment d'une intention.

### **La note d'intention.**

Un *matériau* révélateur d'une posture.

Comme l'indique l'intitulé même de cette épreuve, la pratique plastique doit être accompagnée d'une note d'intention. Pour cette session 2014, celle-ci est soumise, pour la première fois à évaluation pour un quart de la note globale de l'épreuve. C'est dire combien il faut accorder de l'importance à cette note d'intention. Révélatrice de la démarche réflexive et de la pratique plastique du candidat, la note d'intention est aussi un indicateur jugeant certaines qualités potentielles pour un futur enseignant. Il est donc essentiel pour le candidat d'en mesurer les enjeux et de s'en saisir comme un élément pivot de cette épreuve.

Si de nombreuses notes d'intention ont desservi les productions, alors qu'elles devraient a priori les soutenir, d'autres ont parfois permis au candidat d'affirmer un positionnement et d'offrir au jury un éclairage sur la production. Pour autant, la note d'intention ne se substitue pas à la production plastique qui reste l'essence même de cette épreuve : elle n'en est qu'un maillon. C'est pourquoi les propos parfois séduisants ne peuvent pas compenser des productions plastiquement insuffisantes.

La note d'intention s'entend comme un écrit de vingt à trente lignes rédigé directement sur le support, au verso de la production. Cette valeur indicative doit s'entendre comme un texte inscrit globalement dans un format de type A4 afin de ne pas tomber dans les excès qui se sont présentés cette année où certains textes s'étiraient d'un bout à l'autre du format grand aigle. De fait, inutile de jouer sur la taille des caractères. La note d'intention ne doit pas être une simple description des documents iconographiques ou une liste d'opérations techniques sans intérêt, puisqu'elles sont a priori visibles dans la production. Les meilleures notes d'intention ont été celles qui ont évité les écrits analytiques répétitifs, redondants et, par conséquent, sans singularité.

Décrire les visuels, définir les termes l'un après l'autre semble inopérant. Il est attendu du candidat qu'il cerne l'ensemble du sujet en questionnant la mise en tension entre les différents constituants du sujet : ce qui lie, combine les œuvres, les termes, l'énoncé ; ce qui se tisse entre tous ses éléments et ce que cela convoque. C'est cette confrontation qui doit être

au cœur de la démarche du candidat, afin qu'il adopte une posture questionnante sur le sujet, sa production, sa pratique et sa transposition didactique en devenir. Se sont démarquées alors les notes d'intention dont l'analyse servait une problématisation clairement explicitée, mais pour cela fallait-il encore prendre réellement le temps d'étudier le sujet et le corpus en profondeur. Or, il semblerait que de nombreux candidats privilégient la mise en œuvre immédiate de la production plastique, en faisant l'économie d'une réelle réflexion autour des documents (visuels et textuels) et du sujet posé. Les meilleures productions et les notes d'intention les plus efficaces ont été celles qui ont justement témoigné d'une démarche analytique qui posait une problématique fortement identifiable et qui ont permis des postures réellement engagées. On pouvait ainsi conduire une analyse croisée des documents en mettant en exergue les notions de pérennité et d'éphémère et de mettre cela en œuvre dans une production plastique dont *la matérialité, la matière ou le matériau* questionnerait cette question temporelle avec toute la dématérialisation que cela pouvait engager. Il est ainsi plus pertinent d'explicitier en quoi les opérations plastiques choisies répondent au sujet ou pourquoi tel élément iconique, plastique, sémantique ou procédural, propre aux documents, convoque cette entrée, cette problématique ou ce questionnement.

La note d'intention doit donc bien justifier les choix et les modalités de la pratique autour d'un parti-pris affirmé et défendu par le candidat. Elle doit donc rapidement mettre en exergue le point de vue choisi et ainsi servir à éclairer le jury sur la production, l'aider à percevoir les fondements de la réalisation ainsi que le cheminement effectué par le candidat. L'analyse des documents doit au final instrumentaliser intelligemment le propos et servir l'intention, et non faire valoir une partie analytique trop conséquente dans une note qui porte pourtant bien son nom : « note d'intention ». « Intention : (*intentio*, action de diriger) dessein, disposition d'esprit par laquelle on se propose délibérément d'accomplir tel ou tel acte, d'accéder à un but ». Définition du Larousse.

De trop nombreuses notes d'intention sont encore trop en décalage avec la production. Il faut donc que le candidat veille à ce que celle-ci soit davantage en phase avec son écrit; prohiber les extrapolations, les emphases, les stylistiques faussement poétiques, lyriques... Il faut aussi éviter de tomber dans l'écueil de références artistico-philosophiques artificiellement plaquées et de dissertations interminables laissant à penser que de longs discours permettraient d'occulter des manquements et faiblesses techniques parfois édifiants. C'est l'inverse qui sert la production.

C'est pourquoi il est attendu que la note d'intention englobe :

- Une analyse synthétique des documents (visuels et textuels) qui ne les décrive pas littéralement les uns après les autres, mais qui offre une lecture croisée des différents éléments du sujet afin d'amener et de poser un questionnement, une problématique qui fonde, engage l'intention.

Le jury invite dans cette première étape de réflexion le candidat à porter un regard de plasticien plus manifeste sur les œuvres.

- Une argumentation solide qui explicite les choix, les caractéristiques et les intentions des opérations plastiques convoquées dans la production afin d'affirmer un parti-pris clairement identifiable.
- Une articulation plus efficiente entre la problématique choisie, la pratique mise en œuvre du candidat et les programmes disciplinaires.

- Des références pertinemment choisies qui élargissent la réflexion et amènent un éclairage sur la production, sur la démarche.

Or, dans de nombreuses notes d'intention, les liens référentiels n'étaient pas toujours opérants ou les artistes étaient cités de façon trop anecdotique, avec des liens allusifs, en raison de simples proximités formelles, illustratives ou techniques présentes dans la production. Il ne s'agit pas pour le candidat d'attester de façon gratuite d'une culture artistique. Celle-ci se vérifie à travers l'épreuve écrite et devrait se profiler au travers de la production, dans la culture visuelle qu'elle convoque.

- La maîtrise d'un champ lexical disciplinaire spécifique; ce qui est loin d'être le cas dans de trop nombreux écrits.

En effet, il semblerait que l'utilisation du vocabulaire propre à notre discipline d'enseignement ainsi que le nom de certains artistes soient encore trop erronés, voire limités. Il n'est donc pas superflu de rappeler que cette note d'intention exige du candidat de tenir une pensée cohérente et des propos clairs, organisés, concis, avec une syntaxe, une grammaire et une orthographe correctes, dans une graphie lisible. Il est évident que cet écrit est révélateur d'aisance comme de déficience graphique et stylistique; ce qui n'a pas laissé le jury indifférent face à des candidats qui se destinent à l'enseignement.

- Une proposition de « *liens entre les compétences plasticiennes visées par le sujet et celles des programmes du collège et du lycée* ».

Fréquemment les notes d'intention ont, au mieux, relayé les liens aux programmes en fin d'écrit, au pire les ont occultés. L'une et l'autre situation sont évidemment insatisfaisantes et ne peuvent répondre aux attentes de l'épreuve. Il ne suffit pas de citer une entrée des programmes pour créer le lien avec ceux-ci. Il est attendu du candidat qu'il s'empare davantage des programmes pour les mettre plus fortement en résonance avec le sujet et le parti-pris qu'il développe dans sa production. Ainsi, cette année, les notions de *matière*, *matérialité*, *matériaux* ne pouvaient se limiter à être citées comme des notions présentes dans les programmes, quel que soit le niveau. De bonnes notes d'intention ont explicité comment cette question de la matérialité pouvait être traitée avec des élèves dans une mise en situation de cours brièvement énoncée. On pouvait par exemple indiquer qu'en classe de 5<sup>e</sup> il serait possible de faire travailler les élèves sur les différentes possibilités de transformations (matérielles, sémantiques...) de l'image. Ces positions témoignent alors déjà d'un engagement du candidat à asseoir une posture professionnelle.

Il est donc important de prendre un temps nécessaire durant cette épreuve de huit heures, pour faire de cette note d'intention un support pertinent au regard de la production. Au candidat d'estimer à quel moment de l'épreuve il lui apparaîtra judicieux de poser par écrit ses questionnements, sa programmation et ses positionnements plastiques, réflexifs et artistiques; comme il peut aussi porter un regard critique sur les écarts éventuels entre les intentions initiales du projet et sa production finale.

Un rapport, une **matière** conseille :

En conclusion, nous recommandons aux candidats, et aux formateurs encadrant l'enseignant potentiel d'appréhender cette épreuve bien en amont et d'asseoir leur préparation sur ces cinq piliers incontournables :

- Savoir tirer parti d'une analyse croisée de documents pour en faire émerger des questionnements puis une problématique clairement repérable : c'est tout l'enjeu de la problématisation.
- Savoir activer et manifester une pratique plastique fortement travaillée, interrogée et maîtrisée, afin qu'elle puisse aussi être porteuse d'un univers sensible, singulier, poétique, aux registres d'écritures plastiques audacieuses.
- Savoir servir sa pratique d'un champ référentiel artistique et de connaissances théoriques garants d'une culture visuelle solide et élargie.
- Savoir se mettre en œuvre, par un entraînement spécifique, dans un temps imparti et sur un format apprivoisé.
- Savoir tirer profit des textes officiels régissant les règles de (des) l'épreuve (s) et des rapports du jury.

## Quelques repères bibliographiques

### Regarder une image

- *Devant l'image*, Georges DIDI-HUBERMAN, Editions de Minuit, Paris, 1990.
- *Introduction à l'analyse de l'image*, Martine JOLY, Editions Armand Colin, Paris, 2009 (2<sup>e</sup> édition).
- *L'obvie et l'obtus (essais critiques III)*, Roland BARTHES, Collection tel quel, Editions Seuil, Paris, 1984.
- *On n'y voit rien*, Daniel ARASSE, Collection Descriptions, Editions Denoël, réédition. Folio-poche, 2002.
- *Peinture & dessin : Vocabulaire typologique et technique*, 2 volumes, Pierre CURIE, Collection Vocabulaire, Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, 2009.
- *Voir, comprendre, analyser les images*, Laurent GERVEREAU, Editions La découverte, Paris, 2004 (4<sup>e</sup> édition).

### Elaborer et produire une image

- *Des images aujourd'hui, repères pour éduquer à l'image contemporaine*. Editions SCEREN-CRDP, Nord-Pas de Calais, 2011.
- *La petite fabrique de l'image*, Jean-Claude FOZZA, Anne-Marie GARAT, Françoise PARFAIT, Editions Magnard, 2003.
- *Abécédaire de l'image pour apprendre à lire et à écrire l'image*, Nicole OVE-Pierre JANIN, CRDP de Versailles, 1997.
- Lettres TIC'édu Arts plastiques.

### Actualiser une culture des images

- *Arts et nouvelles technologies - art vidéo, art numérique*. Florence DE MEREDIEU, Editions Larousse, 2003.
- *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Anne-Marie DUGUET, Editions Jacqueline Chambon, 2002.
- *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Florence DE MEREDIEU, Editions Bordas, 2000.
- *L'informe mode d'emploi*, Yve-Alain BOIS – Rosalind KRAUS, édition du Centre George Pompidou, Paris, 1996.
- *La photographie plasticienne, un art paradoxal*. Dominique BAQUIE, Editions du regard, 1998.
- *Les Nouveaux médias dans l'art*. Michael RUSH, Paris, Editions Thames & Hudson, 2005.
- *Expérience de l'Infini*, Catalogue et DVD de l'exposition de Bill VIOLA au Grand Palais, 2014.

### Faire des choix techniques et plastiques avec des moyens graphiques

- *Au fil du trait : de Matisse à Basquiat*, sous la direction de Jonas STORSVE et Guy TO-SATTO. Coédition. Editions du Centre Pompidou/Musée d'art contemporain de Nîmes-Carré d'art, 1998.
- *Comme le rêve le dessin*, sous la direction de Philippe-Alain MICHAUD. Février 2005, coédition. Editions du Centre Pompidou/Musée du Louvre.
- *Le plaisir au dessin*, catalogue du Musée des Beaux-Arts de Lyon, Editions Hazan.
- *L'origine de la perspective*, Hubert DAMISCH, Editions Flammarion, 1987.

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## ÉPREUVES D'ADMISSION

### **Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve**

Membres du jury

Nathalie ANQUEZ, Patricia BERDYNski, Laure BERNARD, Olivia BIHOUIS,  
Patrice BORDIER, Viviane BRENOT, Christiane CARRIER, Sébastien CHAMPION,  
Léon-Claude CHICHE, Guillaume CLEMENT, Martine COURTOT-BILGER,  
Laurence DAUGE, François DEBIEUVRE, Nathalie DEMARCQ, Marie-France DEROUX,  
Jérôme DERVEAUX, Catherine DONNEFORT, Bruno DURAND, François GERMA, Sophie  
GOURDON, Nathalie HENQUEL, Thierry HIDALGO, Alain KUNGAS, Rémi LAJUS,  
Frédéric LEVAL, Nadine LABEDADE, Héroïse LAURAIRE, Fabienne MARTINETTI,  
Véronique MOUSSON-VASLIER, Fanny PENTEL, Raphaële SANCHEZ,  
Annie VERANI-CARDI, Katell GILET, Patricia LAFARGUE, Isabelle ROLLIN-ROYER,  
Christine SCHALL-PASCOET, Thierry TRIBALAT, Valérie PERRIN,  
Sophie PONS IVANOFF, Sophie RENAUDIN, Virginie SCHMITT, Roland PELLETIER,  
Fanny PENTEL, Valérie PERRIN, Cédric PIOT, Jérôme TRINSSOUTROP,  
Ximena WALERSTEIN, Emmanuel YGOUF, Magali YILMAZ.

Rapport rédigé par Patricia MARSZAL

### **Définition de l'épreuve**

#### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.

2. Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures ; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 2*

Ce rapport générique permet de comprendre les attentes du jury quelle que soit l'option choisie. Il sera suivi d'un rapport pour chaque option ainsi que d'un rapport pour la partie relative aux dimensions partenariales.

## **L'exposé**

Le jury attend que le candidat analyse les éléments du dossier, constitué d'un document appartenant au domaine de l'option, et d'un extrait du programme choisi en regard de l'œuvre proposée. Chaque sujet est accompagné de cet intitulé :

*« En quoi ce point du programme de la classe de... confronté au(x) document(s) proposé(s), peut-il contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement en arts plastiques ?*

*Votre proposition sera confortée par le recours à une ou plusieurs références librement choisies dont vous exploiterez les aspects les plus significatifs et pertinents au regard des orientations que vous souhaitez affirmer.*

*Nb : Cette ou ces références peuvent être choisies parmi celles appartenant au domaine de l'option, mais également à celui des arts plastiques ou encore de tout autre domaine, artistique ou pas. »*

Cette année, l'enjeu était de gérer au mieux le découpage du temps lors de l'exposé qui devait prendre en compte l'introduction de la question liée aux situations partenariales. Aussi les vingt minutes consacrées à la présentation du projet d'enseignement doivent faire l'objet d'une préparation attentive et d'une stratégie de présentation très aboutie. Beaucoup de temps est consacré à l'analyse du document visuel, et très peu à la situation pédagogique. Ce déséquilibre est patent et ne s'appuie pas non plus sur une expertise de l'analyse qui compenserait cette gestion du temps. Le jury remarque encore cette année des candidats qui tentent de dévier le cadre de l'épreuve soit en occultant les notions présentes dans l'axe de programme, soit en oubliant de prendre en compte cet axe, voire en proposant un autre niveau de classe et d'autres notions qui lui semblent plus adaptées. Cette posture est particulièrement préjudiciable au candidat, révélant ses difficultés à tenir compte de contraintes et à les respecter. Le jury a apprécié la prestation des candidats capables de se saisir simultanément du document en l'analysant à l'aune de l'axe de programme tout en le problématisant, révélant de la sorte une agilité intellectuelle prometteuse dans la perspective de l'exercice du métier d'enseignant.

Le jury attend du candidat qu'il montre des compétences relevant de l'élaboration d'un projet d'enseignement. Au regard des enracinements dans les programmes comme dans ses ancrages culturels, artistiques et pédagogiques, le candidat doit connaître les opérations relevant de la transposition didactique; il doit être capable de justifier la cohérence de ses choix pédagogiques, conscient des modèles pédagogiques mis en œuvre en arts plastiques. Il est confronté en tant que futur enseignant aux dimensions opérationnelles du projet d'enseignement. Sa conscience de l'insertion dans un environnement scolaire et dans la réalité (salle de classe, temps d'enseignement et équipements disponibles...), comme des possibilités réelles des élèves à un niveau d'âge précis le conduisent à envisager la faisabilité de ses propositions et de cibler des apprentissages.

Cette épreuve évalue par conséquent la capacité du candidat à maîtriser les contenus disciplinaires, les connaissances dans le champ des arts plastiques comme dans le champ de

l'option choisie. Elle apprécie la faculté de construire une problématique d'enseignement à partir d'un dossier composé d'un axe de programme pour un niveau précis et d'un document dans la perspective de construire un projet d'enseignement. Elle permet de mesurer la capacité à envisager un dispositif pédagogique réaliste, motivant, qui met l'élève dans une situation de résolution de problème pour lui faire dépasser ses conceptions initiales quant à la compréhension d'une notion plastique ou artistique. Le jury attend du candidat qu'il maîtrise sa discipline et ses grands ancrages épistémologiques et qu'il s'appuie sur sa propre expérience de praticien pour mieux analyser les processus de création dans une connaissance des matériaux, des gestes, des procédures artistiques. Sa prestation doit s'accomplir dans une aisance d'expression orale, dans une communication facile gage d'un profil de futur enseignant réceptif, dynamique, heureux d'enseigner dans une posture toujours critique.

### **L'exploitation du dossier**

Les dossiers sont composés de plusieurs documents, tous à prendre en compte. Paradoxalement certains candidats ne se confrontent pas à la réalité de leur contenu. Déstabilisés, ils préfèrent reconstruire de nouveaux contenus dont ils sont plus familiers pour réussir à proposer des pistes pédagogiques prévues à l'avance. Là encore, on ne peut que regretter une telle attitude qui révèle peu de facultés d'adaptabilité et d'invention pédagogique. En choisissant cette méthode, ils obligent le jury à revenir sur les éléments concrets du dossier lors de la partie consacrée à l'entretien. Le candidat a ainsi perdu du temps et ne peut plus développer pour enrichir sa prestation. Cette attitude est par conséquent contre-productive. Le jury invite à se saisir des éléments informatifs du dossier tels que les titres, les légendes, les dates, les médiums, autant d'indications qui doivent aider le candidat à émettre des hypothèses d'interprétation quand le document lui est inconnu.

La prestation doit être claire, progressive, organisée, s'appuyant sans cesse sur les éléments du dossier pour étayer une argumentation. Certains candidats ont affiché dans la salle des feuillets qui n'ont pas été commentés lors de l'exposé. Le jury rappelle que l'explicitation de tout document visuel est bienvenue. D'autres ne se sont jamais appuyés sur les documents du dossier lors de leur exposé, leur tournant le dos sans même les regarder devant le jury. Le jury rappelle comme dans les rapports précédents l'importance de l'analyse plastique des documents qui doit être digne d'un étudiant du niveau master 1. Parfois le discours s'est borné à une simple description des éléments formels sans approche sensible de la matérialité des médiums ni de leur mise en œuvre opératoire ou technique. Trop de candidats qui choisissent l'option, car elle est au programme de l'épreuve écrite, n'ont jamais réalisé de photographies. Cette épreuve recrute des futurs professeurs d'arts plastiques et non d'histoire de l'art. La dimension artistique dans ses enjeux plastiques est fondamentale. On ne peut enseigner ce que l'on ne maîtrise pas *a minima*. De même, certains prérequis en terme de culture artistique sont loin d'être acquis (théories, courants, grandes périodes historiques, œuvres et artistes appartenant à la culture collective, contextes culturels, historiques, techniques...).

### **La transposition didactique**

Cette opération de transfert entre un corpus de document et ce qu'il recèle comme potentiel à enseigner dépend de la capacité à développer une approche transversale des problématiques artistiques soulevées par les éléments du dossier documentaire. Le jury attend du can-

didat qu'il montre une capacité à fonder et opérer une transposition didactique permettant d'enseigner des contenus relevant des programmes d'arts plastiques du collège et du lycée. En quoi un dossier de l'option architecture ou encore de danse conduit-il le candidat à dégager les éléments permettant de travailler les contenus et les objectifs du programme d'arts plastiques, dans ses composantes pratique et théorique, et non de faire un cours d'architecture voire d'histoire de la danse? Il convient de rappeler que le travail didactique prend sa source dans l'analyse du dossier et de ses composants et découle de la problématisation des questions que porte le sujet. À titre d'exemple, comment le corps devient-il un matériau en dialogue avec l'espace dans une pièce chorégraphique et en quoi les arts plastiques convoquent-ils dans certains dispositifs ou performances artistiques le corps comme vecteur d'appréhension de cet espace? Quelles en sont les incidences? La problématisation du dossier doit apparaître le plus tôt possible dans l'exposé.

Aucune réflexion pédagogique ne peut faire l'économie d'une solide culture artistique précise et spécialisée. Le jury a parfois été déconcerté par la pauvreté de l'univers culturel des candidats se limitant à des citations de personnages issus de la culture des mêmes collégiens dont ils doivent accomplir l'émancipation. Le manque de rigueur a souvent été préjudiciable aux candidats qui ne se souviennent d'aucun nom d'artistes ou d'œuvres ou qui ne peuvent décrire une référence citée par eux-mêmes dans l'exposé. Les références artistiques du dossier ne sont pas forcément celles que le professeur montrera à ses élèves. Il est nécessaire de distinguer le champ de références que l'enseignant se constitue en amont de sa réflexion pédagogique pour interroger une notion et le corpus d'œuvres qui *in fine* sera projeté aux élèves dans le cadre du dispositif de cours. Ainsi, le choix de l'option ne doit pas conduire à proposer des pistes de travail dans le médium idoine. Un dossier en arts appliqués ouvre sur des pratiques d'élèves en arts plastiques et non en arts appliqués. De la même manière, un dossier en photographie peut ouvrir à des pratiques graphiques et non systématiquement photographiques. C'est ici que l'on mesure la capacité de transposition du candidat qui interroge les incidences de l'usage de multiples points de vue par exemple afin de modifier l'interprétation d'une image sans que le médium convoqué initialement soit exclusif. Il ne s'agit pas de faire « refaire » ce que l'artiste propose dans le document du dossier au risque d'être modélisant.

### **Le dispositif d'enseignement**

Le jury conseille au candidat de maîtriser les notions de base du vocabulaire des arts plastiques. Combien de candidats ont peiné à donner une définition précise de l'objet par exemple. À cet égard, on peut noter que nombre de candidats débutent leur propos par « pour moi, un objet c'est... » Il convient de rappeler que le professeur n'est pas un dilettante de sa discipline, mais un spécialiste dont la mission est de faire apprendre pour participer à l'émancipation des classes qui lui sont confiées. Il ne saurait livrer des opinions personnelles, mais transmettre un savoir scientifique vérifiable. Dans le scénario pédagogique, les activités sont parfois confondues avec les apprentissages. La notion de compétences est peu maîtrisée en ce qu'elle invite les élèves à résoudre un problème dans une situation inédite en convoquant des savoirs, des savoir-faire, des attitudes. Un enseignant doit être capable de distinguer ce que l'on fait apprendre de ce que l'on fait faire; c'est ce qui le qualifie de pédagogue.

Dans un cours d'arts plastiques, l'élève apprend en pratiquant. Il ne peut faire l'économie de la résistance des supports, des outils, des procédures. C'est cette expérience sensible et plastique qui lui permet de prendre conscience des obstacles à franchir. Cette pratique le fait entrer dans l'univers des œuvres et des artistes confrontés aux mêmes problématiques de création. Les modalités d'évaluation doivent permettre d'identifier ce que l'élève a appris en pratiquant et non la qualité esthétique de la production comme finalité. C'est bien d'un processus d'apprentissage dont il s'agit qui se conduit dans le temps et qui est progressif. À cet égard, les items souvent évoqués par les candidats tels que conception/ réalisation/ verbalisation restent simplistes et ne tiennent pas compte de la spécificité des opérations mentales et physiques nécessaires à la résolution de la tâche précisément mise en œuvre dans une situation donnée.

### **La prestation orale**

Le jury apprécie les capacités du candidat à communiquer et à argumenter ses intentions pédagogiques par son aisance orale, par l'usage d'outils de communication visuels, par sa réceptivité aux questions et son ouverture d'esprit. Il regrette la propension de certains candidats à ne pas organiser leur temps de parole lors de l'exposé obligeant le jury à rappeler le comptage du temps dévolu à la proposition pédagogique. Mais aussi, lors de l'entretien n'écouter pas les questions du jury, les éludant, voire en maintenant une logorrhée permanente afin d'éviter d'être confronté à de nouvelles questions susceptibles d'être déstabilisantes.

Le jury invite à consulter les rapports antérieurs proposant une bibliographie relative aux questions de pédagogie et de didactique des arts plastiques.

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 rénovée

## **Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Rapport sur les dimensions partenariales de l'enseignement**

Rapport rédigé par Sébastien CHAMPION et Frédéric LEVAL

### **Définition de cette partie de l'épreuve de mise en situation professionnelle**

Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : Le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

### **Modalités et enjeux de l'épreuve**

Cette partie de l'épreuve de leçon a pour objectif d'évaluer la capacité des candidats à se projeter et à penser leur rôle ainsi que la place de leur discipline dans un système éducatif décloisonné et des actions éducatives partagées qui réclament une réelle ouverture aux pratiques partenariales. À cette fin, chaque candidat est confronté à une brève description d'une situation professionnelle face à laquelle il doit réagir en appréciant les modalités et les enjeux de pratiques qui l'associent à d'autres acteurs de l'action éducative, qu'ils appartiennent à l'Éducation nationale, qu'ils dépendent d'autres institutions ou encore qu'ils soient non-institutionnels. Il est attendu du candidat qu'il mobilise ses connaissances du système éducatif et des politiques éducatives qui peuvent l'impliquer en tant qu'enseignant ou plus précisément en tant que professeur d'arts plastiques.

Ces politiques développées dans un cadre ministériel, interministériel ou territorial (à l'échelle municipale, départementale, régionale, nationale ou européenne) peuvent appeler différentes organisations co-éducatives et différentes formes de partenariat. Nous reprenons ici une taxonomie de Marie-Christine Bordeaux, dans son ouvrage *Éducation artistique, l'éternel retour?*, publié en 2013 aux éditions de l'attribut, et que nous transposons à nombre de situations professionnelles de l'enseignant hors strictement de l'éducation artistique et culturelle :

- des situations partenariales dites de réalisation où l'enseignant réalise pour une classe ou un groupe d'élèves une action pédagogique en étant associé à un tiers (atelier artistique, accompagnement éducatif, TPE, élaboration et mise en œuvre du projet d'enseignement en histoire des arts, actions de prévention, suivi des élèves à profil spécifique...);

- des situations partenariales dites d'organisation où l'enseignant contribue à l'élaboration de modalités d'actions pédagogiques avec un ou des tiers qui concernent potentiellement un grand nombre d'élèves de l'établissement, y compris de classes dont il n'a pas la charge (coordination d'équipes pluridisciplinaires, suivi des stages de découverte professionnelle en lien avec un réseau d'entreprises, élaboration collective de stratégies pédagogiques pour traiter la difficulté scolaire, définition et mise en cohérence des actions liées au parcours d'éducation artistique et culturelle en lien notamment avec des partenaires locaux...);
- des situations partenariales dites institutantes où l'enseignant est associé à des instances ou à des réseaux éducatifs interétablissements qui sont porteurs de projets en lien avec les politiques académiques et territoriales (liaisons écoles/collèges, conseil pédagogique, conseil école/collège, groupe de pilotage local du parcours d'éducation artistique et culturelle, comité académique de sélection des films liés au dispositif « collège au cinéma »...).

Pour l'essentiel, les situations soumises à la réflexion des candidats lors de cette session étaient inscrites dans quatre directions qui recouvrent les principaux aspects d'une pratique partenariale dans l'exercice du métier d'enseignant d'arts plastiques de l'enseignement secondaire (collège et lycée) :

- les dispositifs et les actions de l'éducation artistique et culturelle (atelier artistique, visites d'institutions ou de sites culturels, situations de coéducation dans le cadre de l'histoire des arts...);
- les actions de traitement de la difficulté scolaire dans l'établissement (maîtrise de la langue, lutte contre le décrochage, accompagnement des élèves à besoins spécifiques...);
- les projets éducatifs articulant du temps et du hors temps scolaire, dans et hors l'école (accompagnement éducatif, découverte professionnelle, aide à l'orientation, aide aux devoirs...);
- les organisations de concertations professionnelles internes et externes à l'établissement (conseil d'enseignement, conseil pédagogique, coordination en réseau d'éducation prioritaire...).

Enfin, nous rappellerons que toutes les épreuves du concours sont, dans leurs contenus et leurs objectifs, adossées au référentiel de compétences de l'enseignant tel que défini dans le BOEN n° 30 du 25 juillet 2013 (Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation). Ce référentiel qui présente une forte articulation des savoirs théoriques et des savoirs pratiques au service de la refondation de l'école saura éclairer chacun sur la nature et l'orientation des missions qui incombent à l'enseignant. Il importe donc que les candidats et les préparateurs s'en saisissent même s'il est entendu que le niveau de compétences dont il est fait état est visé au terme de la formation initiale des enseignants et que ces compétences seront complétées et renforcées tout au long de la vie professionnelle.

### **Observations sur la méthodologie**

Cette session 2014 du Capes externe inaugure une nouvelle configuration de l'épreuve de mise en situation professionnelle qui intègre désormais un volet autonome portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement. Le temps global imparti à l'exposé du candidat est de trente minutes, dont dix minutes réservées au traitement de cette nouvelle question.

Rares sont les candidats qui ont exploité ces dix minutes et qui ont su pleinement tirer parti de la situation exposée pour développer une analyse structurée susceptible de mettre à jour les modalités et enjeux élargis des pratiques partenariales suggérées ou décrites. Il peut donc sembler que le temps réservé au traitement de cette question lors des trois heures de préparation n'a pas été suffisant ou proportionnel à la durée maximale offerte pour cette partie de l'exposé.

Sans que cela réponde à une logique de conception de l'épreuve, certaines situations décrites ont été propices à une articulation entre les deux parties de l'exposé. Si ce choix des candidats a pu être accueilli positivement, il faut néanmoins rappeler que ces deux parties peuvent être traitées distinctement et sont évaluées séparément. Sur ce plan, la liberté des candidats est entière à la condition que ces derniers ne sombrent pas dans un enchevêtrement confus des deux étapes de l'épreuve qui pourrait laisser penser que l'ensemble du dossier et des questions soumis n'a pas été traité ou que la stratégie mise en place pour leur prestation relève de l'évitement.

Le jury aura pu observer assez fréquemment des réponses par lesquelles les candidats n'analysent pas la situation décrite, mais se contentent de poser les conditions matérielles de mise en œuvre ou encore développent un second projet d'enseignement. S'il est possible, à titre d'exemple, de prendre appui sur une situation pédagogique, cette dernière doit être évoquée aux fins de démontrer la nécessité d'un travail en partenariat. Une bonne connaissance des attentes de cette partie de l'épreuve ainsi qu'une lecture attentive par le candidat du dossier proposé devraient pouvoir empêcher ce type de confusion. Cette partie de l'épreuve de mise en situation professionnelle invite les candidats à se décentrer par rapport à une approche strictement disciplinaire du métier. Elle permet d'apprécier leur capacité à se projeter, en tant que futurs professeurs d'arts plastiques, dans des situations collaboratives qui n'ont rien d'exceptionnel et qui renvoient précisément aux missions et prérogatives de l'enseignant au sein d'une action éducative partagée avec une grande diversité d'acteurs. Il s'agit donc ici d'apprécier l'intelligence et la pertinence d'un positionnement souvent guidé par le bon sens, les connaissances acquises par l'expérience peu ou prou importante (stage d'observation, en responsabilité, vacation ou encore vécu d'élève) et les savoirs spécifiques construits dans le cadre d'une préparation à cette épreuve du concours.

On notera à ce propos que les candidats étaient très inégalement préparés et que les meilleures prestations reposaient sur un discours structuré découlant d'une approche problématisée des situations soumises à l'analyse. Le jury n'est en attente d'aucune méthodologie ou forme précise d'exposé, mais il souhaite des candidats qu'ils fassent la démonstration d'une capacité à se saisir des multiples aspects des situations décrites pour mettre en exergue les implicites qui réfèrent aux compétences et missions de l'enseignant telles qu'institutionnellement définies.

### **Ancrage de l'analyse par la mobilisation de connaissances**

Le partenariat doit être entendu comme une association entre différents intervenants pouvant demeurer autonomes, mais qui choisissent ou acceptent de travailler de concert en vue d'atteindre un objectif commun. Ce dernier est relié à un problème ou à un besoin clairement identifié dans lequel tous les participants ont un intérêt, une responsabilité, une motivation, voire une obligation. Aussi le futur enseignant doit-il être à même de pouvoir se projeter dans

des situations où il devra faire appel à des partenaires multiples : enseignants d'autres disciplines, personnels de direction et administratifs, structures culturelles académiques, régionales, nationales ou tout autre acteur dont il pourra légitimer le recours ou la présence dans le respect du cadre institutionnel. De même, cette situation peut s'ancrer dans un contexte ou un dispositif particulier : galeries d'établissements, « collège et lycée au cinéma », « parcours opéra », travaux personnels encadrés, ateliers de pratique artistique, sorties ou voyages scolaires...

Il est attendu des candidats qu'ils mobilisent des connaissances spécifiques relatives au fonctionnement des établissements scolaires et aux missions qui incombent à chaque type de personnel en action au sein de la communauté scolaire. Il est par exemple fréquemment apparu que le professeur documentaliste n'était pas considéré comme un enseignant, mais comme un personnel qui surveille ou gère, au mieux, un centre de documentation mis à disposition des enseignants disciplinaires ou qu'un conseiller d'orientation psychologue soit jugé seul compétent et habilité à accompagner les élèves sur des questions d'orientation, ce qui n'est évidemment pas le cas. De même, les candidats devront pouvoir faire la démonstration d'une connaissance, *a minima*, des instances régulières qui animent la vie de l'établissement (conseils d'administration, de classe, pédagogique, d'enseignement, inter-degré, vie lycéenne, etc...) et des dispositifs (évoqués ci-dessus) qui peuvent assez systématiquement impliquer une discipline comme les arts plastiques et ouvrir sur des partenariats avec des structures ou des intervenants artistiques et culturels.

Loin d'attendre une connaissance exhaustive de tous les acronymes institutionnels, le jury appréciera que les plus mobilisés, D.A.A.C (Délégation Académique aux Arts et à la Culture), D.A.S.E.N (Directeur Académique des Services de l'Éducation nationale), D.R.A.C (Direction Régionale des Affaires Culturelles), F.R.A.C (Fonds Régional d'Art Contemporain), C.A.U.E (Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement)..., ne soient pas le lieu d'approximations porteuses de confusions voire de non-sens. Il convient également de bien resituer ces partenaires dans le cadre institutionnel dont ils dépendent et de ne pas assimiler certains d'entre eux à de simples organismes de financement ou de prêts d'œuvres, rôles d'autant plus réducteurs qu'ils disposent le plus souvent d'une véritable expertise sur l'accompagnement de projets ou de services des publics spécialisés dans la médiation des ressources qu'ils proposent.

Nous invitons donc les candidats à consulter les sites académiques ainsi que ceux des institutions les plus fréquemment partenaires de l'Éducation nationale afin de cerner au mieux leurs compétences et les raisons pour lesquelles ils peuvent être associés à un projet ou une politique éducative. Plusieurs autres sources d'information et textes de référence doivent également être pris en considération pour appréhender la nature et les enjeux des pratiques à dimension partenariale : Loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République, Réforme de l'éducation prioritaire, guide pour la mise en place du parcours d'éducation artistique et culturelle, Pacte pour la réussite éducative, Portail interministériel de l'éducation artistique... Au-delà d'une simple restitution de connaissances, les candidats doivent pouvoir faire la démonstration, comme le jury a pu l'apprécier dans certaines prestations, d'un intérêt pour les pratiques éducatives partenariales et d'une motivation pour les missions qu'ils sollicitent à travers une participation au concours.

## **Références à une mise en situation professionnelle**

Nombreux sont les candidats qui se sont présentés à cette épreuve avec une bonne appréhension de la diversité des dispositifs par lesquels sont servis les objectifs de réussite éducative et notamment ceux qui relèvent de l'éducation artistique et culturelle. Si la nature de l'épreuve n'exige pas des candidats qu'ils soient d'incollables spécialistes du système éducatif, elle suppose cependant qu'ils soient en mesure de se projeter dans une situation qui va logiquement impliquer un travail à plusieurs. Aussi la mobilisation de connaissances théoriques doit-elle servir une réflexion en prise avec la réalité observée ou vécue des établissements et avec les représentations du métier dont est porteur le candidat. Celui-ci n'a donc pas intérêt à s'abstraire du caractère concret des situations partenariales présentées. Il n'est pas ici question de réciter des formules toutes faites, mais de faire montre d'une capacité d'analyse, de déduction, de démonstration et d'invention pour interroger le rôle et la place de chacun des participants à la situation décrite. On notera à ce propos que de nombreux candidats éprouvent une difficulté récurrente à envisager les partenaires extérieurs autrement que comme des prestataires de service. L'idée que leur participation à certains dispositifs puisse servir des objectifs qui, en partie, leur sont propres n'est que très rarement perçue.

La spécialisation disciplinaire des candidats suppose qu'ils soient très informés des pratiques et des dispositifs qui impliquent systématiquement les arts plastiques et qu'ils sachent s'y référer concrètement. Certaines situations qui renvoyaient précisément aux T.P.E au lycée, aux enseignements d'exploration ou à l'enseignement de l'histoire des arts et son évaluation au D.N.B ont pourtant laissé cois certains candidats. La méconnaissance totale des dispositifs auxquels référaient les situations décrites a ainsi donné lieu à des prestations très brèves et sans pertinence. Concernant la capacité des candidats à inscrire leur réflexion dans des contingences qui laissent percevoir qu'ils ne sont pas totalement étrangers aux situations à analyser, nous relèverons que certains partenaires internes comme les parents d'élèves et leurs représentants, le foyer socio-éducatif, le conseil de vie lycéenne..., sont systématiquement ignorés. Il ne s'agit pas, là non plus, d'énoncer une liste de participants innombrables, mais de bien identifier les enjeux des questions posées pour apprécier les modalités et les objectifs d'un travail à mener avec des partenaires bien identifiés et judicieusement choisis.

## **Effort de problématisation attendu**

La nature de l'épreuve est subtile et les situations soumises à l'analyse sont en tous points diversifiées. Certaines propositions impliquent des partenariats non nommés que le candidat doit pouvoir identifier, quand d'autres mettent en scène des acteurs précis dont il faudra élucider la place et le rôle dans le cadre d'un travail collectif. La capacité du candidat à problématiser la situation proposée s'avère donc fondamentale. Elle lui permet de questionner ou de mettre à jour les enjeux énoncés ou implicites d'un partenariat et d'en saisir la pertinence. On comprendra ici qu'une prestation qui n'aborde le sujet proposé que par des considérations strictement organisationnelles ne réponde pas tout à fait aux attentes de cette partie de l'épreuve de mise en situation professionnelle. De la même manière, les candidats devront veiller à ne pas confondre ce qui, dans l'exercice du métier, relève de procédures réglementaires et ce qui correspond davantage à un partenariat choisi. Le fait, par exemple, d'informer et de solliciter l'autorisation d'un Chef d'établissement pour mettre en place une sortie pédagogique ne relève pas d'une action partenariale, mais d'une procédure réglementaire qui s'impose à tout enseignant. Nous invitons donc les candidats à aborder avec discernement

la diversité des cadres dans lesquels s'inscrit une action, qu'ils soient administratifs et conditionnés par des liens hiérarchiques, juridiques et adossés à des textes de loi ou logistiques et portant sur des aspects organisationnels qui ne sont exempts de réglementation.

### **En conclusion**

Nous insisterons sur l'importance, pour les candidats, de bien cerner les enjeux de cette partie de l'épreuve qui touche aux dimensions partenariales de l'enseignement. C'est bel et bien la logique partenariale et ses plus-values dans la pratique de l'enseignant, mais aussi, et avant tout dans le parcours de formation des élèves, qu'il faut savoir appréhender. C'est prioritairement par cette dernière entrée qui a trait à la réussite scolaire que le sens et l'intérêt du partenariat doivent aussi apparaître et que, par exemple, la légitimité d'un intervenant dans l'élaboration d'un projet collectif ou la pertinence d'un travail en interdisciplinarité qui n'assujettit pas une discipline à une autre, doivent être appréciés. Les candidats devront montrer, dans leur exposé comme dans l'entretien avec le jury, qu'ils s'inscrivent dans cette ouverture que réclame l'école du socle et qu'ils sauront, en résonance avec la définition des missions de l'enseignant, pleinement contribuer à la réussite de tous leurs futurs élèves.



# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Option arts appliqués

Membres du Jury

Sébastien CHAMPION, Bruno DURAND, Rémi LAJUS, Frédéric LEVAL,  
Isabelle ROLLIN-ROYER, Nadine LABEDADE, Héroïse LAURAIRE,  
Raphaële SANCHEZ, Annie VERANI-CARDI

Rapport rédigé par Héroïse LAURAIRE

### Définition de l'épreuve

#### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.

2. Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes; entretien : trente minutes); coefficient 2*

### **Le contenu du dossier fourni est à considérer comme une entité**

L'objet d'étude proposé au candidat est constitué de trois parties distinctes, mais totalement liées. On ne peut qu'inciter les candidats à prendre en compte toutes les données présentes dans le dossier, pas seulement l'une après l'autre, mais l'une au regard de l'autre.

L'ensemble se compose :

- d'un court extrait des programmes du collège ou du lycée, précisant le niveau de classe et le paragraphe dont il est issu. Cet extrait de programme constitue le fondement, non seulement de l'analyse, mais également de la proposition pédagogique. Cet extrait de programme doit orienter voire guider l'analyse. Il constitue ainsi le fondement de la proposition pédagogique.
- d'un document iconographique lié au champ des arts appliqués et pouvant toucher les divers domaines du design (produit, design graphique ou de communication, design d'espace) ainsi que le champ des métiers d'art. Le document d'arts appliqués, constitué d'une ou plusieurs images, peut appartenir à différentes périodes historiques des arts appliqués, y compris à un champ antérieur au XXe siècle.
- d'un énoncé de sujet, sous la forme d'une question qui interroge en quoi ce point du programme, confronté aux documents proposés, pourrait contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement en arts plastiques. Enfin, une consigne demande au candidat d'apporter d'autres références librement choisies, dont il exploitera les aspects les plus pertinents au regard des orientations qu'il souhaite affirmer.

## Les constats

Pour cette session, les sujets traitaient de différents champs des arts appliqués : du design de produits au design de mode en passant par le design d'espace et le design environnemental. À plusieurs reprises, les documents iconographiques des sujets ont convoqué des références historiques et artistiques antérieures au XXe siècle. Pour aborder ces sujets, nous insistons sur le fait qu'il reste donc indispensable de posséder non seulement une culture historique des arts appliqués, mais également une culture des matériaux et de leurs mises en œuvre. Le jury note de grandes inégalités et disparités dans la préparation de l'épreuve par les candidats. En plus de qualités réflexives fondées sur des connaissances solides et convoquées avec pertinence, les meilleurs exposés ont fait montre d'une envie manifeste pour l'enseignement et pour une option choisie. Hélas, dans de nombreux cas et malgré des connaissances et des compétences, le jury s'est étonné du manque d'enthousiasme de certains candidats pour leur futur métier.

## L'analyse et le commentaire du dossier

Nous tenons tout d'abord à attirer l'attention des futurs candidats sur la nécessité de faire face à la réalité du dossier et de ne surtout pas chercher à le contourner ou le détourner. Nous remarquons que bien souvent l'interrogation du titre du document d'arts appliqués est oubliée. La lecture du titre ne suffit pas. Il faut l'interroger et le commenter. Ainsi pour cette session, certains candidats sont par exemple passés à côté d'une lecture critique intéressante du document et parfois même contenue dans le titre (cf. *Les vices de la déco* du groupe 5.5. Designers) ou à côté d'une référence explicite et en lien avec l'enseignement d'histoire des arts (cf. *Suspension Icarus Light* de Tord Boontje). Les légendes et le titre du document sont des clefs pour comprendre et appréhender ce dernier dans sa totalité, car celui-ci doit être soumis à une lecture analytique et fine. De plus, lorsque plusieurs images sont présentées dans le dossier, encore trop peu de candidats saisissent l'opportunité d'agrandir les images et/ou d'en changer pour soutenir la démonstration de leurs propos. Si certains candidats ont fait peu de cas des images du dossier, d'autres au contraire se sont emparés de ces dernières pour bâtir une ou des problématiques et questionner à travers le champ des arts appliqués celui des arts plastiques. Nous rappelons que l'extrait du programme fait partie du dossier au même titre que le document; cependant, il ne fut pas rare

que les candidats se contentent de le lire à voix haute, sans en commenter les termes, ni soulever les enjeux. Les candidats doivent penser le dossier comme une mécanique entre l'extrait et le document. Le dossier est composé d'une entrée de programme qui doit orienter l'analyse de l'œuvre. Il faut prendre appui sur les entrées notionnelles pour conduire l'analyse du document.

### **Connaissances du domaine artistique choisi en option — les références artistiques**

Il s'agit de construire une analyse des éléments du dossier en s'appuyant sur des connaissances précises. Les candidats doivent avoir des références en arts appliqués approfondies mais aussi une culture artistique ouverte sur les autres champs artistiques. Alors que certains semblent bien avoir saisi l'engagement dans la préparation que nécessite le choix de l'option, d'autres semblent en revanche penser que quelques connaissances superficielles suffiront et montrent une culture artistique restreinte. Le travail des Frères Bouroullec ne peut être cité seul et à tout bout de champ. Pablo Picasso et Marcel Duchamp ne sont pas des références passe-partout. Il fut appréciable d'entendre certains candidats s'appuyer sur des références plus variées, issues de divers champs de la création et de différentes époques : Issey Miyake, l'Arte Povera, François Morellet, Norman Foster, Edouardo Kac, Giotto, Jean-Pierre Raynaud, Xavier Veilhan, le Land Art, Zaha Hadid, Soto, Mario Merz, Claude Monet, Piet Mondrian, Lucy Orta, Hussein Chalayan, Merce Cunningham, Miró, Arman, Mark Rothko, Roland Barthes, Emile Gallé, Denis Oppenheim, Botticelli, etc. Enfin, lorsqu'un candidat cite une référence, il faut qu'il s'attende à ce qu'éventuellement le jury l'interroge à son sujet, sur les processus de réalisation de l'œuvre, son contexte de création, etc. Il ne faut donc pas s'adonner au « name-dropping » sans avoir conscience des questions auxquelles on s'expose. Au regard de l'extrait des programmes associé au dossier, les candidats doivent envisager un dispositif pédagogique adapté à l'âge des élèves d'un niveau particulier. Il semble enfin nécessaire de rappeler encore qu'il est indispensable de distinguer les références utilisées lors de l'épreuve et celles qui pourraient être utilisées en classe à bon escient.

### **La démarche d'apprentissage, communément appelée « leçon »**

Dans le cadre de l'épreuve option arts appliqués, la démarche d'apprentissage doit mettre en valeur la capacité du candidat à regarder, examiner, analyser le dossier présentant un objet issu des arts appliqués au regard du champ des arts plastiques. Le jury constate que la question de l'objet semble pourtant parfois envahir complètement l'esprit des candidats qui ne parviennent pas alors à prendre la distance nécessaire pour inventer à partir des qualités des objets présentés une proposition pédagogique en lien direct avec les arts plastiques. Cette année, le jury a remarqué que de nombreux candidats ont eu tendance à inscrire leurs propositions pédagogiques dans quelque chose d'assez confus, à la lisière du cours d'arts appliqués. Nous regrettons que l'orientation des projets pédagogiques soit trop souvent sans distance avec les arts appliqués. Dans cette perspective, le travail sur l'objet conduit très souvent à une proposition proche des loisirs créatifs (et non des arts plastiques) et qui relève d'activités occupationnelles, sans enjeux dans une démarche inscrite dans le champ artistique et pédagogique des arts plastiques. En outre, certains candidats peu sûrs d'eux ont eu tendance à « plaquer » des situations parfois expérimentées en stage ou mécaniquement resservies. Il faut construire une proposition à partir du dossier et tirer le meilleur parti des expériences de stage, s'adosser sur ce qui a été observé sans tenter de le reproduire opportunément. Il s'agit de faire preuve de créativité, d'imagination, car ce sont les ressorts de

l'enseignement des arts plastiques. Le jury engage aussi les candidats à la plus grande prudence avec certains poncifs : les matériaux de récupération (omniprésents), la notion du détournement (terme souvent dévoyé). De plus, il n'est pas nécessairement attendu de la part du candidat la description systématique d'une séquence composée de séances avec une incitation. Il est avant tout attendu de la part du candidat une démarche, un projet pédagogique.

Enfin, si les candidats décident de proposer une incitation pour mettre en œuvre leur dispositif pédagogique, nous leur recommanderions de ne pas tomber dans le piège de la facilité. L'incitation ne doit pas être un prétexte pour faire un bon jeu de mots ou convoquer gratuitement une référence. Une incitation doit faire sens dans le projet pédagogique et doit être comprise par les élèves. L'incitation peut porter en elle une part de mystère et de surprise visant à susciter la créativité et l'imagination des élèves, mais en aucun cas n'être un terrain favorable aux malentendus. Le candidat doit faire preuve de lucidité, de clairvoyance et ne pas confondre objectifs des séquences et plus-values pour les élèves en terme de formation. Qu'ont-ils appris? Comment l'ont-ils appris? Quels sont les objectifs qualitatifs, quantitatifs à atteindre? Des questionnements sont nécessaires.

## Les conseils

Afin de bien se préparer, le jury recommande au futur candidat de développer :

- sa culture générale et son imaginaire en lisant, en allant voir des expositions temporaires, les collections permanentes des grandes institutions muséales, en assistant à des conférences, à des visites guidées;
- ses connaissances en histoire de l'art et techniques, en matière de métiers d'art et d'artisanat;
- ses compétences en analyse d'images.

Dans l'épreuve, elle-même, le jury recommande au futur candidat de :

- s'exprimer avec clarté et simplicité afin de ne jamais être dans les malentendus;
- appliquer à l'analyse du dossier un regard de plasticien;
- se projeter dans la fonction de professeur et penser à la posture adéquate à adopter (qualité de l'élocution, du langage, la présence, écoute, ouverture d'esprit...);
- se rendre disponible aux questions du jury; ne pas craindre de reformuler un point ou de le développer;
- d'évaluer et respecter la durée des épreuves.

## Quelques repères bibliographiques et sitographie

- Alexandra MIDAL, *Design introduction à l'histoire d'une discipline*, collection Agora, éd. Pocket.
- Peter DORMER, *Le design depuis 1945*, éd. Thames & Hudson, 1993.
- Anne BONY, *Le design, histoire, principaux courants, grandes figures*, Paris, éd. Larousse, collection *Reconnaître, comprendre*, 2004.
- Marie-Haude CARAËS et Françoise CŒUR (sous la direction de), *Enseigner le design? De l'idée à l'exercice*, coéd. Scérén-CNDP-CRDP de Lyon et Cité du design, 2010.
- Collectif, *AZ Design*, éd. Aubanel, 2008.

- Elisabeth COUTURIER, *Le design mode d'emploi, hier, aujourd'hui, demain*, éd. Filipacchi, 2006.
- D Day, *le design aujourd'hui*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2005.
- Jocelyn De NOBLET (Sous la direction de), *Design, miroir du siècle*, Paris, coéd. AP-CI/Flammarion, 1993, catalogue d'exposition.
- Claire FAYOLLE, *Le design: tableaux choisis*, Paris, éd. Scala, 1998.
- Jean-Louis GAILLEMIN, *Design contre design : Deux siècles de créations*, éd. Réunion des Musées Nationaux, 2007.
- Raymond GUIDOT (dir.), *Design carrefour des arts*, Paris, éd. Flammarion, 2003.
- Raymond GUIDOT (dir.), *Techniques et matériaux*, Paris, éd. Flammarion, 2006.
- Agnès ZAMBONI, *Design & designers : Une histoire du beau et de l'utile*, éd. Aubanel, 2008.
- Gavin AMBROSE et Paul HARRIS, *Dictionnaire visuel de la mode*, éd. Pyramyd, 2008.
- Catherine ARMINJON, Nicole BLONDEL, *Objets civils domestiques - Vocabulaire typologique*, collection Vocabulaire, éd. Patrimoine Centre des monuments nationaux.
- Fabrice BOUSTEAU, Claire FAYOLLE, *Qu'est-ce que le design (aujourd'hui)*, numéro spécial Beaux-Arts, 2004
- Sarah CARRIERE-CHARDON, *L'Art dans la Pub*, éd. Alternatives.
- Collectif, *150 ans de publicité*, éd. du Musée des Arts Décoratifs, 2004.
- Claude COURTECUISSSE et Geneviève GAUCKLER, *Dis-moi le design*, coéd. SCEREN - CNDP - Isthme éditions, 2004.
- Jean-Luc DUSONG, Fabienne SIEGWART, *Typographie, du plomb au numérique*, éd. Des-sain et Tolra.
- Roxane JUBERT, préface de Lemoine Serge, *Graphisme, typographie, histoire*, éd. Flammarion, 2005.
- Michel WLASSIKOFF, *Histoire du graphisme en France*, coéd. Les Arts Décoratifs/Dominique Carré Éditeur.
- Alain WEILL, *Le design graphique*, Collection Découvertes, éd. Gallimard.

#### DVD

- Collection L'art et la manière, *Portraits de designers*, éd. Arte Video, 2007
- *Designers en création*, éd. SCEREN CNDP, 2007
- Série *Design – Designer*, Paris, coéd. La 5/CNDP, 2000
- Série *Histoires d'objets*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou
- Sitographie
- <http://www.arts-et-metiers.net> : Des dossiers à télécharger, des vidéos en ligne.
- <http://www.cnac-gp.fr> : Le site du Centre Georges Pompidou.
- <http://www.ucad.fr> (Musées et bibliothèque de l'Union Centrale des Arts décoratifs)
- <http://www.admirabledesign.com> Des articles classés selon les catégories suivantes : marques, packaging, design produit, architecture commerciale, etc.
- <http://www.designboom.com> Des notices (en anglais) et interviews de designers et architectes, des dossiers thématiques, etc.

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Option architecture

Membres du jury

Patricia BERDYNSKI, Laurence DAUGE, François DEBIEUVRE, Nathalie DEMARCQ,  
Jérôme DERVEAUX, Catherine-S. DONNEFORT, Katell GILET, Patricia LAFARGUE,  
Fabienne MARTINETTI, Christiane SCHALL-PASCOET, Emmanuel YGOUF

Rapport rédigé par Jérôme DERVEAUX

### Définition de l'épreuve

#### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.

2. Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures ; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 2.*

### Le contenu du dossier

Le dossier proposé au candidat se compose d'un extrait des programmes et de représentations d'une architecture. L'extrait des programmes du collège ou du lycée, souvent une seule phrase, indique le niveau de classe et le paragraphe dont il est issu. Il peut mentionner également des notions plastiques que le candidat doit veiller à bien repérer. Cet extrait de programme va délimiter la nature des investigations du candidat et donner le

cadre de la proposition pédagogique qu'il conviendra de construire. Les documents iconiques présentent une architecture du passé ou du présent. Il ne s'agit pas uniquement d'œuvres bâties puisque le candidat peut être confronté à un projet (bâtiment utopique ou proposition pour un appel d'offres non retenue). L'édifice peut être représenté de différentes manières : vue aérienne, vue de façade, vue intérieure, plan, élévation, coupe, croquis, maquette, image numérique... Des légendes précises accompagnent chaque document et indiquent l'architecte, le nom du bâtiment, la date, le lieu, la fonction et éventuellement d'autres informations comme les matériaux ou les dimensions. Un énoncé précise la demande faite au candidat.

## **Analyser finement les documents**

### **Une option, des enjeux, des connaissances**

Faire le choix d'une option – *architecture* en l'espèce – ne saurait relever du hasard. Le jury attend d'un candidat qu'il montre une véritable appétence pour la discipline, qu'il maîtrise les grands enjeux qui la distinguent et qu'il ait fait l'expérience sensible du bâti, le tout articulé avec justesse à des connaissances précises. Pour autant, le jury n'évalue pas un (futur) architecte. Le vocabulaire qu'emploie le candidat s'inscrit davantage dans l'épaisseur de la culture générale d'un (futur) professeur d'arts plastiques que dans celle d'un ingénieur ou d'un bâtisseur. *S'engager* dans l'option, c'est aussi connaître avec minutie, le nom des architectes majeurs, des architectures emblématiques des principaux courants de pensée; c'est aussi distinguer les grands styles, les fonctions, ses modalités de représentation... et enfin, savoir inscrire l'ensemble au cœur des activités humanistes à l'échelle de l'Histoire des Hommes. Le vocabulaire précis est notre langue commune. C'est la condition *sine qua non* d'un dialogue éclairant entre le candidat et le jury. À ce niveau de recrutement, le candidat doit être en mesure d'user de termes appropriés (mur-rideau, porte-à-faux, encorbellement, plan libre...), maîtriser les modes de représentation (élévation, perspective axonométrique...) et distinguer colonne et pilotis, poutre et poteau, schéma et plan, échelle et dimension, par exemple.

Par conséquent, le candidat doit maîtriser et savoir expliciter des notions qui constituent une pensée architecturale, tant du point de vue de son principe constructif que de sa fonction. Il s'agit de savoir définir les spécificités d'un volume, des formes et des espaces, des ouvertures, des passages, des éléments porteurs et portés, des équilibres et déséquilibres, des matières et matériaux mis en œuvre, des transparences et des opacités, du rapport au site, etc. L'objectif, répétons-le à nouveau, n'est pas de conduire une analyse de spécialiste, mais bien de la penser dans la perspective d'une éducation à l'architecture dans un enseignement d'arts plastiques. Il serait insensé de la part du jury d'attendre d'un candidat qu'il connaisse *tout* de l'architecture. Ainsi, le candidat peut ne pas connaître le document qui lui est soumis. Il est, par contre, exigible que le candidat fasse émerger les caractéristiques de l'édifice qui lui est proposé d'étudier, en démontrant une capacité à poser un regard questionnant sur le document à la lumière de l'extrait du programme associé. Le candidat convoque aussi d'autres références artistiques, architecturales ou pas. La *rigueur* doit prévaloir dans cet exercice de mise en relation. Le candidat ne doit pas avoir une vision caricaturale de la démarche d'un architecte. Ainsi, le jury rappelle, à titre d'exemple, que l'on ne trouve pas toutes les caractéristiques de la *Maison sur la cascade* dans tous les bâtiments de Frank Lloyd Wright, pas plus que la *Villa Savoye* n'est un archétype de l'œuvre de Le Corbusier.

Rappelons que l'analyse du candidat doit porter sur le bâtiment et non sur la photographie. Celle-ci n'est qu'un support pour mener son investigation. Il n'est donc pas très utile de construire son propos sur le choix du cadrage ou du point de vue opérés par le photographe, à moins que cela révèle une caractéristique précise de l'architecture. Le dossier peut comporter des images autres que photographiques. Il faudra s'interroger sur ce qu'elles apportent, les unes en regard des autres, dans la compréhension de l'œuvre architecturale proposée. De même, les éléments textuels donnent des informations utiles à l'analyse. Toutefois, émettre des hypothèses sur des données strictement énoncées par la légende du document (par exemple les dimensions de l'architecture) montre un manque de prise en compte de l'ensemble du dossier proposé. Il n'existe pas de plan type pour mener l'analyse. Il est attendu du candidat qu'il s'approprie pleinement le dossier sans jamais omettre ce qui le constitue – lui — (son histoire, ses expériences, son patrimoine culturel...). Trop souvent, le jury a été confronté à des candidats qui présentaient des structures d'analyse artificielles, échafaudées en dehors de toute singularité dans la manière de se saisir du dossier. L'analyse doit *faire sens*. Aussi, il n'est pas obligatoire d'étudier les documents dans l'ordre. Aucun académisme n'existe non plus dans ce domaine. Le candidat peut tout aussi bien afficher les images les unes à côté des autres et les comparer ou insister davantage sur l'une d'entre elles. Il est surtout demandé de faire émerger ce qui les lie avec l'extrait de programme proposé, dans la perspective de la construction d'une leçon d'arts plastiques.

## **La leçon : de l'architecture aux arts plastiques**

### **Se projeter face aux élèves dans un cadre institutionnel**

Si le point de départ est une architecture, le cours à construire doit relever de l'enseignement des arts plastiques centré sur la pratique de l'élève. La séquence pédagogique doit indiquer des objectifs précis : qu'est-ce que les élèves vont apprendre? Quel type de pratique sera mis en œuvre pour les amener vers cet apprentissage? Comment identifier qu'ils ont atteint cet objectif? Nombre de candidats éludent la question des contingences de la séquence : son environnement, sa durée, ses données matérielles, les consignes données aux élèves pour qu'ils se mettent au travail. Il est important d'anticiper, en les précisant, les obstacles que pourraient rencontrer les élèves. Si nécessaire, ajouter une contrainte afin qu'ils soient réellement confrontés à la question posée par le cours.

Trop de candidats oublient l'élève. L'exposé doit convoquer un vocabulaire spécifique à l'architecture et au champ des arts plastiques, sans jamais se départir de l'objectif d'adaptation des connaissances universitaires du candidat au niveau de l'élève. Être capable de définir des notions simplement en usant d'un registre simple (mais jamais simpliste) présenté clairement, contribue à l'efficacité d'un cours. Dans cet exercice de projection, le jury a loué les candidats qui avaient été capables d'émettre des hypothèses de réponses d'élèves dans le déroulement de la séquence. C'est le gage d'un questionnement du candidat sur la diversité des démarches qui peuvent être menées par les élèves à partir de sa proposition. Par contre, en aucun cas, le dispositif pédagogique ne doit être une paraphrase du sujet de l'épreuve dont l'architecture proposée serait une réponse possible à la demande faite aux élèves. Dès l'exposé, le candidat doit montrer sa connaissance du cadre institutionnel (horaires, programmes d'arts plastiques, cadrage de l'enseignement d'histoire des arts, socle commun de connaissances, de compétences et de culture).

À l'instar de l'analyse du document, trop nombreux sont les candidats qui ont soumis, au jury, un exposé formaté qui ne permettait pas une véritable appropriation des documents proposés. Par conséquent, ces candidats se sont enfermés dans une grille de lecture et d'analyse piégée, empêchant de la sorte, une articulation réaliste et perspectiviste de la mise en situation professionnelle. Il est souhaitable de s'approprier l'épreuve de façon réfléchie et personnelle. Le jury n'est pas en attente d'un schéma unique de proposition stéréotypée comme suit : « incitation-recherche-verbalisation-références ». Il existe, en effet, une multitude de manières d'atteindre des objectifs pédagogiques dans l'actualité de l'enseignement des arts plastiques, pour que le candidat n'ait à s'en remettre aux vagues souvenirs de l'enseignement de son enfance. Dans le même ordre d'écueils, certains candidats se sont targués d'avoir « déjà expérimenté leur dispositif pédagogique » avec succès. Rappelons que la leçon se construit dans une configuration unique qui s'appuie sur une œuvre architecturale de laquelle le candidat doit extraire une problématique en regard d'un extrait précis de programme. Il y a donc fort à parier, que ce réemploi, certes rassurant, ne soit que très peu opérant.

Enfin, le candidat doit avoir à l'esprit que le jury est en train de recruter un futur professeur d'arts plastiques. Le candidat doit donc montrer sa capacité de prise de recul face aux informations qu'il a recueillies et s'imposer une distance critique à l'égard de certains sites sur internet qui proposent des activités souvent dénuées des enjeux de l'enseignement en général et des arts plastiques en particulier. Un professeur d'arts plastiques n'est pas un animateur de centre de vacances pas plus qu'il n'est là pour *occuper* les élèves. Rappelons encore qu'il est une vigie qui structure, par sa guidance, le parcours scolaire de l'élève.

## **Conduire un exposé et s'inscrire dans un entretien**

### **Méthode et posture**

L'exposé est une prestation orale qui doit laisser entrevoir les potentiels d'un futur enseignant. Le candidat doit donc organiser de manière efficace le temps de l'exposé – et vingt minutes, c'est court! Ainsi, le temps doit être équitablement réparti entre l'analyse des documents et la proposition pédagogique. Souvent, le jury était dans la nécessité de rappeler au candidat le temps restant. Cela témoigne, à la fois, d'une gestion maladroite du temps, mais bien plus encore, d'un manque d'entraînement à la présentation de l'épreuve. On ne peut pas faire une analyse exhaustive d'une architecture en une dizaine de minutes. Par conséquent, l'exposé doit être construit avec un parti-pris clair qui prenne en compte l'extrait de programme; l'analyse ne peut se déconnecter des notions qu'il convoque.

Lors de l'exposé, le candidat est dans une salle de classe. Il dispose d'un espace, de tables, d'un tableau, d'un ordinateur pour projeter les documents au jury. Il doit en faire un usage raisonné et raisonnable. Le jury a assisté à des prestations fantaisistes : des phrases écrites dans le silence, un plan trop détaillé, des croquis incompréhensibles et d'une qualité graphique indigente (voire enfantine)... Tout cela témoigne d'une utilisation inappropriée des supports à disposition. Nous ne saurions que trop conseiller au candidat de se tenir debout durant son oral afin d'avoir une posture plus dynamique (se déplacer, montrer un élément sur l'image vidéoprojetée, etc.), de ne pas s'asseoir sur sa table (moins encore, sur celle du jury

!), de ne pas se cacher derrière l'écran de l'ordinateur, de ne pas rester prostré ou mutique... De même se détacher de la lecture de ses prises de note est indispensable pour attester d'une bonne maîtrise de son propos. Le jury n'attend aucune déférence de la part du candidat, pas plus qu'il ne souhaite être traité en familier. Le candidat doit faire preuve d'une mesure quant au rapport qu'il se doit d'entretenir avec le jury. Rappelons aussi que le jury évalue. Ce n'est pas son rôle de passer sous les fourches caudines du candidat. Le candidat veille donc à ne pas élaborer un *exposé-interrogatoire*.

## **Pour conclure**

L'épreuve de mise en situation professionnelle doit répondre, comme le nom l'indique, à des attentes *professionnelles*. Par conséquent, le choix de l'option ne peut se faire par défaut, sous peine de priver, d'emblée, le candidat de tout un pan de références utiles à la bonne conduite de son exposé et par voie de conséquence, de son entretien. Aucune des parties des documents soumis au candidat ne doit être éludée. L'évitement joue systématiquement en défaveur du candidat.

Un bon exposé commence par une bonne analyse des documents, à la confluence de l'extrait de programme et de la ressource architecturale proposés. Il se poursuit par une proposition de leçon qui se nourrit de l'un et de l'autre, en tenant compte de l'élève, de sa mise au travail, de son niveau et de l'évaluation de ce qu'on souhaite qu'il apprenne. Ces deux parties de l'exposé doivent être équilibrées dans le temps et dans leur intensité.

Lors de l'exposé, le candidat doit s'appliquer à transposer son savoir universitaire en savoir enseignable et intelligible par l'élève. Le candidat convoque aussi ses références dans la richesse du spectre de l'histoire de l'art et de l'architecture (l'architecture ne débute pas au XXe siècle!). Il s'assure aussi de ne pas s'interdire certaines architectures plus « quotidiennes » (château d'eau, école, hangar, local technique, poste d'aiguillage...) et veille à être le plus précis possible dans les informations qu'il avance. L'utilisation du tableau — et des outils à disposition, en général — doit se faire intelligemment et en soutien d'une idée, d'une notion ou d'un propos éclairant.

Enfin, lors de l'entretien, le candidat se montre ouvert et à l'écoute du jury. Il sait ne pas interrompre ses interlocuteurs. Il doit avoir une attitude dynamique et être réactif. Son comportement doit refléter celui d'un futur enseignant.

## **Quelques repères bibliographiques**

- Jean BAUDRILLARD et Jean NOUVEL, *Les objets singuliers, architecture et philosophie, entretiens*, éd. Calmann-Lévy, 2000.
- Leonardo BENEVOLO, *Lire de l'architecture moderne*, éd. Dunot, 1987 (4 tomes).
- Francisco Asencio CERVER, *Panorama de l'architecture contemporaine*, éd. Konemann, 2000.
- Carole Davidson CRAGOE, *Comprendre l'architecture*, éd. Larousse, 2010
- Bernd EVERS, Christof THOENES, *Théories de l'architecture*, éd. Taschen, 2006.
- Kenneth FRAMPTON, *L'architecture moderne, une histoire critique*, éd. Philippe Sers, 1985.
- Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture*, éd. Denoel, 2004.
- Peter GOSSEL, Gabriele LEUTHAUSER, *L'architecture du XXème siècle*, éd. Taschen, 1991.
- Eric LENGEREAU, *L'État et l'architecture, 1958-1981 Une politique publique ?*, éd. Picard, 2001.

- Gérard MONNIER, *L'architecture au XXème siècle*, collection Que sais-je?, éd. PUF, 1997.
- Jean-Marie PEROUSE De MONCLOS, *Architecture, méthode et vocabulaire*, collection Vocabulaires, éd. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 1972 (nombreuses rééditions, récente : 2011).
- Michel RAGON, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, éd. Casterman, 1986.
- Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. PUF, 2010.
- Manfredo TAFURI, *Architecture et humanisme. De la renaissance aux réformes*, éd. Dunod, 1981.
- Claude VERGNOT-KRIEGEL, *Maisons en Kit*, Coll. Anarchitecture, éd. Alternative, 2011.
- Bernard VASSEUR, *La ville, vues d'artistes*, éd. Le cercle d'art, 2010.
- Robert VENTURI, *De l'ambiguïté en architecture*, éd. Dunod, 1976.
- James WINES, *L'architecture verte*, éd. Taschen, 2000.
- Bruno ZEVI, *Apprendre à voir l'architecture*, éd. de Minuit 1959, nombreuses rééditions récentes (analyse de toutes les composantes depuis la Grèce antique jusqu'à l'époque contemporaine ; interprétation politique, psychophysiologique, technique, économique de l'architecture).

#### DVD

- *Architectures*, volume 1 à 8, Collection proposée par Richard Copans et Stan Neumann, Arte Editions, 1995-2013.

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Option danse

Membres du jury

Fanny PENTEL, Thierry TRIBALAT, Ximena WALERSTEIN

Rapport rédigé par Fanny PENTEL

### Définition de l'épreuve

#### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.

2. Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes; entretien : trente minutes); coefficient 2*

### Enjeux généraux et attentes de l'épreuve

Le dossier proposé aux candidats comporte un extrait chorégraphique ainsi qu'un extrait du programme des arts plastiques du collège ou du lycée. S'agissant d'une épreuve de leçon, le candidat est chargé d'analyser précisément le dossier et d'en dégager des notions à la croisée des deux disciplines artistiques. Ces notions sont à étudier sous le filtre d'une ou plusieurs problématique(s) qui permettront au candidat d'élaborer une transposition didactique. L'objectif spécifique de l'épreuve étant de bâtir un projet d'enseignement des arts plastiques,

les notions et problématique(s) développées précédemment doivent faire l'objet de considérations pédagogiques et doivent déboucher sur des apprentissages signifiants pour les élèves. Pour la quatrième année consécutive, les candidats pouvaient choisir l'option danse pour l'épreuve de leçon. Cinq candidats se sont présentés à cette épreuve en 2014.

### **Envisager la spécificité de l'option choisie**

Les candidats ont choisi la danse pour présenter leur épreuve de leçon et c'est bien là la spécificité du dossier qui doit être questionnée en amont de l'examen. Certains candidats semblaient ne pas s'être préparés à confronter des notions plasticiennes à celle du champ chorégraphique. Afin de pouvoir croiser les disciplines et en dégager des pistes de réflexion, le candidat doit avoir connaissance de l'évolution de la danse en lien avec celle des arts plastiques. Il doit connaître le travail des chorégraphes qui ont marqué leur temps et tâcher d'en isoler ce qui se rapproche des questionnements d'artistes plasticiens. Ces rapprochements ne sauraient n'être que formels, c'est bien par le biais de notions transversales que les passerelles entre les arts deviennent signifiantes : gestes, rythmes, composition, assemblages, matérialité, temporalité... Il est donc conseillé de prendre connaissance de la courte bibliographie proposée à la fin de ce rapport et de se préparer à l'oral en dressant par exemple des tableaux comparatifs, des cartes heuristiques, des croquis, des notes d'analyse... Une analyse sensible, réfléchie et structurée, de l'extrait chorégraphique est attendue, il est donc nécessaire d'aller voir des spectacles de danse et de visionner des captations de manière à ouvrir le champ des références. Ces pièces chorégraphiques, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, doivent faire l'objet d'une étude minutieuse. Une courte analyse du mouvement dansé est bienvenue, rapport au sol, tensions, relâchés, déséquilibres, rythmes, pulsion, musicalité, gestes, affects... sont des entrées non négligeables dans l'analyse de l'extrait. Le jury a constaté que certains candidats passaient à côté de la nature même du document proposé. L'analyse de l'extrait dansé ne doit pas exclusivement être perçue du point de vue plastique, observer le corps dansant en tant que tel doit faire l'objet d'un regard attentif et sensible de manière à enrichir spécifiquement l'analyse du dossier.

Si le candidat n'est pas danseur, il peut toutefois explorer plastiquement des situations impliquant le corps qui lui permettront de se placer au cœur d'une réflexion active à la croisée de ces deux champs artistiques et d'incorporer les enjeux de tels croisements.

### **Dégager une approche transversale des problématiques artistiques**

Un des enjeux de l'épreuve est d'établir des passerelles entre les arts, cette démarche est au cœur de la discipline des arts plastiques et s'inscrit également dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts (se référer au BO n° 32 du 28 août 2008). Ainsi le professeur d'arts plastiques fait vivre sa discipline et doit, quand il est opportun, amener les élèves à découvrir d'autres domaines artistiques. Afin de conduire un enseignement de qualité, bien pensé et s'articulant avec les autres disciplines enseignées au collège et au lycée, le professeur doit en maîtriser l'histoire, les notions et les grandes questions qui traversent les disciplines. Ici, il s'agit du domaine chorégraphique dont la porosité avec les arts plastiques doit être l'objet d'une attention rigoureuse. Ces liens formels, structurels, processuels et esthétiques parcourent l'histoire des deux disciplines.

Le jury a pu observer que certains candidats plaquaient des connaissances et des références sans être capables lors de l'entretien de les développer de manière intelligible. Nous

développerons ici un exemple qui ne doit en rien être perçu par le candidat comme une démarche modélisante. Le dossier comportait un extrait du programme de quatrième : « *La nature et les modalités de production des images. Cette entrée permet d'interroger les relations entre la nature de l'image (image unique, multiple, séquentielle, sérielle), les moyens de production (estampe, impression, photographie, image numérique), le geste et le support.* » ainsi qu'un extrait chorégraphique de *Dance* de Lucinda Childs, datant de 1979 et remonté en 2011. La structure chorégraphique de cette pièce se rapprochant des recherches minimalistes permet de dégager un axe de réflexion autour de la production artistique par la répétition du même. La vidéo de Sol Lewitt projetée à l'avant-scène questionne à la fois l'image dans son rapport au référent/danseur ainsi qu'à travers la nouvelle ouverture perceptive offerte ici. La double voire triple perception des images par la multiplication des supports et des points de vue est à interroger. La nature même du spectacle, à la croisée entre vidéo et danse, est matière à réflexion. Cette nouvelle rencontre entre la recréation du spectacle en 2011 et la pièce initiale de 1979 questionne la temporalité des images. Ainsi le dialogue entre l'image et son référent/danseur oscille entre synchronicité et diachronicité, entre le double à jamais fixé et la danse qui se joue simultanément, mais qui pourtant est en constante évolution. Cette intermédialité questionne également le lien étroit qui inscrit la danse à la fois comme l'art absolu de l'éphémère, mais dont le besoin croissant est de procéder à sa sauvegarde.

Les différentes modalités de production d'images pour une même pièce chorégraphique remettent en question le rapport du spectateur à la frontalité, à la réception et à la perception de l'œuvre. Le travail de Sol Lewitt ne se borne pas à constituer un décor pour la pièce chorégraphique. Il est bon de se demander comment l'espace scénique est réinventé au contact de Sol Lewitt. Dans quelles mesures les expérimentations hors scène de Lucinda Childs au Judson Church ont-elles influencé la chorégraphe à monter *Dance*? Ici l'espace scénique est particulièrement élargi. Comment ces nouveaux espaces viennent-ils enrichir la chorégraphie? De nombreuses autres questions sont sous-jacentes à cette pièce emblématique : la répétition, l'image et sa reproductibilité, les jeux d'échelle, le mélange des points de vue, la frontalité remise en question, la collision entre un espace bidimensionnel et tridimensionnel, les temporalités croisées... Ainsi cet extrait chorégraphique ne saurait être réduit qu'à un regard sur les cadrages et les points de vue comme nous avons pu l'entendre de certains candidats. D'autres ont manifesté une analyse à la fois fine et personnelle du dossier en questionnant le processus d'écriture de la pièce et en interrogeant l'ouverture de l'espace scénique.

### **Bâtir une transposition didactique en vue d'un projet d'enseignement**

Les membres du jury ont systématiquement observé un manque dans le projet d'enseignement qui se borne à quelques exercices sans significations, parfois même complètement plaqués et non articulés à l'analyse du dossier. Au mieux les situations d'enseignements sont inventives, mais n'aboutissent pas à un contenu d'apprentissage destiné aux élèves. Le jury prend en compte le peu d'expérience des candidats à ce stade de leurs études, cependant, en leur qualité de plasticien et théoricien ils doivent se montrer particulièrement sensibles à ce que les arts plastiques ne se réduisent à une somme d'expériences dépourvues de sens, mais s'appuient à construire un enseignement riche de

questionnement pour leurs futurs élèves. Trop souvent la proposition est détachée de l'analyse et non problématisée ce qui ne permet pas d'envisager une séquence opérante. Il est donc nécessaire lors de la préparation de se focaliser tout particulièrement sur ce point. Le candidat doit s'entraîner à cet exercice difficile de transposition. Les notions dégagées dans l'analyse du dossier ne doivent pas être perdues de vue, elles sont les fondations même du cours d'arts plastiques. Très souvent les notions sont nommées par les candidats et rattachées au vocabulaire spécifique aux arts plastiques attendus d'un élève du secondaire, au mieux elles sont enrichies par des références plastiques, mais elles ne font pas suffisamment l'objet de questionnement au vu des apprentissages des élèves. Il est attendu que le candidat s'empare de manière personnelle d'un corpus d'œuvres s'articulant autour d'une ou plusieurs notions et qu'il en dégage des savoirs enseignables. C'est bien à travers sa culture artistique que le candidat peut bâtir un projet d'enseignement pertinent, en effet le choix des œuvres est déterminant et permet au candidat d'envisager des pistes pédagogiques précises et ciblées.

Trop souvent les explorations plastiques proposées sont hachées et ne permettent pas un questionnement de la part des élèves. Même s'il est utile de leur proposer des étapes préalables, celles-ci doivent s'articuler entre elles et déboucher sur une pratique qui va enrichir voir même déplacer leurs représentations. À ce stade du travail, il faut se poser la question de ce que l'élève sait déjà, de ce que le professeur veut que l'élève comprenne et de ce qui peut être questionné. Lors de l'entretien, le jury observe la pensée en action des candidats qui sont amenés à reformuler, expliciter et envisager de nouvelles propositions pédagogiques. Le projet d'enseignement proposé ne saurait être figé. C'est en rebondissant sur les questions du jury que le candidat déroule le fil de sa pensée, précise, fait des choix et argumente ses idées.

### **Se projeter dans l'épreuve**

Cette année encore, le jury déplore que les candidats ne se soient pas entraînés temporellement à l'épreuve. Le candidat dispose de 20 minutes pour analyser le dossier et présenter son projet d'enseignement. Certains candidats ont décrit l'œuvre pendant plus de 10 minutes ne laissant que trop peu de place à l'analyse et à la séquence de cours. D'autres ont laissé l'extrait chorégraphique se dérouler entièrement sans utiliser ce temps pour en extraire des pistes de réflexion. Le jury a en revanche apprécié les candidats prenant le temps de faire des arrêts sur images pour appuyer leurs observations et leurs analyses. Dans l'ensemble les candidats se sont montrés meilleurs qu'à la session précédente. Le jury a apprécié les candidats tirant profit de leurs expériences de danseur pour s'investir physiquement dans la présentation des arguments, tirant profit ainsi de cette expérience dans une optique pédagogique. Cette année, tous les candidats se sont montrés, présents dans leur posture, réactifs dans l'échange et pour certains même inventifs dans leurs propositions. Il semblerait que cette année, les rapports antérieurs aient fait l'objet d'une lecture attentive. Ces rapports donnent le cap pour une bonne préparation aux concours, le jury encourage ainsi les futurs candidats à les analyser sérieusement.

## Quelques repères bibliographiques

- ARDENNE Paul, *L'image corps, Figure de l'humain dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle*, Edition du Regard, 2001.
- FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine*, Editions PUF, 2010.
- GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX<sup>ème</sup> siècle*, Larousse, 2008.
- GIORDANO BRUNI Ciro, *Danse et pensée, Une autre scène pour la danse*, GERMS, 1993.
- HUESCA Roland, *Danse, art et modernité – Au mépris des usages*, Editions PUF, 2012.
- IZRINE Agnès, *La danse dans tous ses états*, Éditions L'Arche, 2002.
- LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, sous la direction de, Editions Larousse, 2008.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Éditions Contredanse, 2007.
- MARCEL Christine et LAVIGNE Emma, *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*, Sous la direction de Éditions du Centre Pompidou, 2011. Egalement, *Danser sa vie. Ecrits sur la danse*, Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- MONNIER Mathilde /NANCY Jean-Luc avec DENIS Claire, *Allitération. Conversations sur la danse*, Editions Galilée, 2005.
- NICLAS Lorrila, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée*, Armand Colin, 2001.
- NOISETTE Philippe, *Danse contemporaine, mode d'emploi*, Editions Flammarion, 2010.
- O'REILLY Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Thames and Hudson, 2010.
- PASTORI Jean-Pierre, *La Danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, collection Découverte, Editions Gallimard, 1997.
- ROSELEE Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*. Editions Thames & Hudson, 2001.
- WARR Tracey et JONES Amelia, *Le corps de l'artiste*, Editions Phaidon, 2005.

## Revue et numéros spéciaux

- *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, La Part de l'œil, n° 24, 2009.
- *L'art chorégraphique*, TDC n° 988, Editions Scérén-CNDP, 15 janvier 2010.
- *Penser la danse*, Rue Descartes n° 44, Coédition du Collège international de philosophie/PUF, juin 2004.
- Mouvement n° 41, octobre décembre 2008, dossier : *Performance : l'engagement du corps*.
- Art Press n° 331, février 2007. *Dossier performance*.
- Numéros spéciaux *Art Press2* n° 7, novembre-décembre-janvier 2008, *Performances contemporaines*, et n°18, 2 août-septembre-octobre 2010, *Performances contemporaines*.

## DVD

- *Le tour du monde en 80 danses*, Coédition Scérén-CNDP et La Maison de la danse.
- À noter, de nombreuses captations de spectacles et des vidéos-danse peuvent être visionnées à la médiathèque du Centre National de la Danse.

## Site

- <http://www.numeridanse.tv/>

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 rénovée

## Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Option théâtre

Membres du jury

Olivia BIHOUIS, Viviane BRENOT, Alain KUNGAS, Patricia MARSZAL

Rapport rédigé par Viviane BRENOT

### Définition de l'épreuve

#### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.

2. Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes; entretien : trente minutes); coefficient 2.*

### Rappel

**Le choix d'une option n'est pas gratuit, il implique une démarche volontaire du candidat.**

Les candidats ayant choisi cette option doivent faire preuve d'un intérêt véritable pour cette expression, notamment au travers d'une prestation, chaque fois que possible, en prise avec l'actualité de ce médium. Sans pour autant être un spécialiste très pointu du théâtre, il est

indispensable de posséder une solide culture générale ainsi que des connaissances dans le champ de l'option.

Voici quelques pistes :

- connaître des œuvres de références, se constituer un bagage de culture avec des références d'auteurs et de metteurs en scène incontournables : Molière, Shakespeare, Brecht, Pommerat, Wilson. La liste n'est pas limitative, chaque candidat est invité à la compléter avec des références qu'il maîtrise, qu'il soit capable de répondre à quelques questions portant sur cette référence. Il ne s'agit pas de connaître juste un nom ;
- connaître l'évolution de l'histoire théâtrale et de ses pratiques, par exemple le jeu de l'acteur, les différents mouvements, par exemple le théâtre classique, la Comedia del Arte et s'intéresser aux pratiques modernes et contemporaines du spectacle vivant ;
- connaître les caractéristiques du théâtre, par exemple : savoir ce qu'est la scénographie et surtout le sens qu'elle apporte aux intentions de l'auteur ou du metteur en scène ; connaître le rôle de la machinerie et l'apport des technologies nouvelles – régie, son, lumière, image vidéo, hologramme, etc.

Les connaissances théoriques du théâtre peuvent se construire par l'étude d'une documentation spécifique, cf. la bibliographie. Mais avoir une expérience du théâtre en tant que spectateur est fondamentale pour envisager une appréhension sensible de l'œuvre.

## Les sujets

Les captations filmiques des extraits théâtraux sont de provenances et natures diverses, le théâtre étant à considérer dans son acception la plus large : de toutes époques, tous pays et tous genres. Les extraits des programmes ci-dessous sont à comprendre en relation avec un extrait de 3 minutes maximum de chaque pièce de théâtre cité et non avec la totalité de l'œuvre. Tous les sujets de la liste ci-dessous sont accompagnés du commentaire suivant :

*« En quoi ce point du programme de la classe de.....confronté au(x) document(s) proposé(s), peut-il contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement en arts plastiques ? Votre proposition sera confortée par le recours à une ou plusieurs références librement choisies dont vous exploiterez les aspects les plus significatifs et pertinents au regard des orientations que vous souhaitez affirmer.*

*Nb : Cette ou ces références peuvent être choisies parmi celles appartenant au domaine de l'option, mais également à celui des arts plastiques ou encore de tout autre domaine, artistique ou pas. »*

**1er sujet : Extrait du programme de la classe de Terminale, enseignement de spécialité** « Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques. Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition. »

**Jean-Michel RIBES** (1946 - ), *Musée haut, Musée bas*. Mise en scène : Jean-Michel Ribes  
Production : Théâtre du Rond-Point, Compagnie Jean-Michel Ribes avec la participation artistique du Jeune Théâtre National, créée et filmée au Théâtre du Rond-Point en 2004.

**2<sup>nd</sup> sujet : Extrait du programme de la classe de Quatrième** « Les images et leurs relations au réel. Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent réel qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ; elle met en regard la matérialité et la virtualité. »

*Les Fuyantes*, Théâtre-Paris-Villette. Compagnie Les Choses de rien. Mise en scène Camille Boitel, Scénographie Boris Gibé 2012.

**3ème sujet : Extrait du programme de la classe de Troisième** « La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre : (...) l'espace scénique et ses composants : cube scénique de la représentation picturale et théâtrale, scénographie, profondeur, corps, lumière, son. »

Ariane MNOUCHKINE, *Le dernier Caravansérail (Odyssées) (1re partie) Le Fleuve Cruel*. Mise en scène : Ariane MNOUCHKINE. Décors : Guy-Claude François, Serge Nicolaï, Duccio Bellugi-Vannuccini. Coproduction du Théâtre du Soleil, à la Cartoucherie de Paris. Tournée à la Cartoucherie en 2005.

## Remarques générales

Ce concours recrute de futurs enseignants d'arts plastiques en collège et en lycée. Au cours de toute l'épreuve, le bon sens exige que, comme ils devraient le faire en classe, les candidats montrent leur capacité à adopter une posture de professeur : à s'exprimer de manière claire et audible, à occuper l'espace et se saisir des outils disponibles autrement qu'en demeurant assis derrière un bureau. A contrario, comme le jury a pu le regretter, certains candidats qui ont une posture et/ou un débit qui envahissent l'espace et ne laissent plus de place au questionnement du jury, ne se conforment pas non plus aux attendus de l'épreuve. De même, les candidats se doivent d'adopter un niveau de langage soutenu — ce qui n'empêche pas de s'efforcer de tenir des propos compréhensibles — en utilisant un vocabulaire concis, en évitant les fautes d'orthographe et de grammaire à l'oral comme à l'écrit et en montrant rigueur et précision dans les références utilisées. Enfin, s'ajoutant à ce qui est signalé dans le rappel qui ouvre ce rapport, la culture liée au champ des arts plastiques et la culture générale demeurent pauvres, parfois indigentes chez de trop nombreux candidats. Ainsi des confusions, des inexactitudes, des contresens voire des méconnaissances sur des notions d'arts plastiques sont à déplorer, par exemple : la citation, la modernité ou la méconnaissance de la définition de terme courant comme le point de vue, ou l'ignorance d'œuvre phare comme *La Descente de Croix* de Pierre Paul Rubens convoquée explicitement dans l'extrait de Musée haut, Musée Bas de Jean-Michel Ribes.

## L'exposé

Le jury attend du candidat qu'il sache tenir compte de la totalité du dossier qui contient un énoncé avec un extrait précis du programme de collège ou de lycée et une capture vidéo : l'exposé doit nécessairement inclure une analyse de l'extrait théâtral montré en totalité, l'énoncé de l'entrée du programme et la présentation d'une séquence pédagogique en relation didactique avec ces deux éléments. De nombreux candidats ont eu des soucis de gestion du temps lors de cet exposé : soit le candidat n'a pas utilisé la totalité du temps imparti, soit il ne lui restait que trop peu de temps pour développer sa proposition pédagogique. Il faut rappeler qu'un entraînement dans les conditions de l'épreuve est indispensable. Il permet principalement de régler cette gestion du temps et d'outiller la communication orale. En effet, l'extrait de la pièce est suffisamment court pour être montré dans sa totalité et en continu, mais il semble opportun de le découper ou de sélectionner des instants précis de façon à étayer le propos lors de l'analyse.

## **Se saisir du document et analyser l'extrait : un moment essentiel de la prestation**

C'est d'abord décrire ce qui est donné à voir, c'est-à-dire l'extrait vidéo du spectacle puis se concentrer sur son analyse en utilisant un vocabulaire spécifique. Trop peu de candidats s'attachent à ce qui se produit dans l'espace scénique, ils restent dans une description vague et lacunaire au fil du visionnage de l'extrait. En l'occurrence, il est demandé une analyse plastique de l'extrait proposé : nous restons bien dans le domaine des arts plastiques, nous nous positionnons en tant que plasticien et non en tant que littéraire ou simplement en tant que spectateur.

Qu'est-ce qu'une analyse plastique d'un extrait théâtral ? Il s'agit de s'attacher à chacun des éléments présents et les relier les uns avec les autres : couleurs, formes, lumières, matières, matériaux, disposition dans l'espace des différents éléments, place du (ou des) corps, mouvements, images qui sont donnés à voir, emplacement des spectateurs, etc. Les candidats particulièrement pertinents dans leur analyse ne s'arrêtent pas à une description formelle, ils y associent la question du sens. Ils se questionnent sur le choix des éléments scéniques et ils savent relever des indices pour émettre des hypothèses sémantiques. Par exemple, à propos du dernier *Caravansérail* d'Ariane MNOUCHKINE : les deux petites lanternes présentes sur le plateau sont là pour souligner la temporalité – cela se passe de nuit — la pauvreté des moyens et surtout la discrétion nécessaire à une entreprise périlleuse et interdite. Donc les deux petites lanternes participent à la dramatisation de la scène. De plus, les références convoquées par les candidats sont là pour éclairer le document, le questionner, non pour faire un étalage de connaissances culturelles déconnectées de l'analyse parce qu'il faut donner des références.

## **Exploitation et proposition pédagogiques**

Beaucoup de candidats sont restés sur un seul aspect de la pièce. Il convient de trouver un juste équilibre : explorer toutes les pistes du document, sans coller toutefois à l'extrait, avant de choisir un parti pris. L'extrait du programme du dossier est forcément en lien avec l'extrait de la pièce proposé. Le candidat ne peut passer à côté de cette articulation ; pour cela il ne doit pas hésiter à lire et à relire cet extrait de programme afin de s'en imprégner. Certains candidats n'ont pas hésité, en toute connaissance de cause, à proposer une séquence pédagogique pour un autre niveau que celui donné dans le dossier. Le candidat n'est pas en position de redéfinir le cadre de l'épreuve à sa convenance. Le jury attend du candidat qu'il propose une situation d'enseignement qui soit opérante et adaptée à un public scolaire. Il s'agit de se demander objectivement ce que l'on veut faire apprendre aux élèves, en combien de temps, avec quels moyens, en prise avec quels enracinements ou stéréotypes culturels, sur quels acquis scolaires et sur quel niveau de langage des élèves... Beaucoup trop de candidats ont proposé des dispositifs pédagogiques extrêmement fermés, ou des activités de groupe plus ou moins précises. Les opérations pédagogiques envisagées par le candidat doivent permettre aux élèves un aller-retour structurant (instructif) entre le faire et le penser dans une perspective réflexive (les productions des élèves y sont autant d'investigations d'un problème repérable par tous, ouvrant sur la force de proposition et les compétences d'invention, y compris poétique).

## L'entretien

Toujours dans l'optique de leur futur métier, les candidats sont invités à réagir aux questions du jury avec sincérité et authenticité, sans évitement. Être réceptifs, prêts à approfondir ou, au besoin, à reformuler leur propos est essentiel. Deux attitudes rédhitoires ont été observées d'une part les candidats « figés » voire bloqués dans leurs convictions initiales, ce qui peut augurer d'un manque de souplesse certain dans l'exercice du métier; d'autre part, les candidats passifs qui se plient à toutes les propositions ou attendent que le jury réponde aux questions qu'il a posées. Les qualités d'un pédagogue révèlent curiosité, souplesse, aptitude à se saisir d'une proposition laissant ainsi présager d'une attention particulière portée sur les remarques des élèves durant les cours. Beaucoup de candidats n'ont pas suffisamment interrogé le document et se sont contentés d'extraire une seule hypothèse de travail. Lors de l'entretien comme la piste retenue s'avérait trop fermée ou inadaptée, le candidat a alors perdu un temps précieux pour proposer un autre axe de travail aux membres du jury. Le jury travaille à repérer les potentialités pédagogiques du candidat. Il n'attend pas de formes pré-établies, mais une inscription préprofessionnelle qui va engager l'élève dans une pratique réflexive.

## En conclusion

Enseigner, c'est se renouveler et faire évoluer ses références pour inscrire son enseignement dans une démarche porteuse d'évolution. Certains candidats se présentent sans relier la spécificité de cette option aux qualités attendues d'un futur enseignant, à savoir une curiosité qui dépasse le domaine spécifique des arts plastiques et vient enrichir son intérêt sans arrêt renouvelé pour la création artistique, y compris dans le domaine du spectacle vivant. Ce rapport de jury constitue un outil indispensable à la préparation de cette épreuve. Les remarques et les conseils reprennent et prolongent les observations des sessions antérieures dont nous conseillons la lecture.

## Quelques repères bibliographiques ou sitographiques

- *Histoire du théâtre dessinée, de la préhistoire à nos jours tous les temps et tous les pays*, André DEGAINÉ, éditions Nizet
- *Histoire du théâtre*, Alain VIALAT, collection Que sais-je ?, éditions PUF
- *Ô Théâtre !*, collection Autrement junior, série arts, éditions Autrement
- *Marionnette et théâtre d'objet*, DVD, éditions CRDP, Académie de Lyon
- *Mouvement*, revue dédiée à tous les domaines de la création contemporaine

Se référer également aux références proposées dans les rapports de jury 2012 et 2013.

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 rénovée

## Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Option cinéma

Membres du jury

Nathalie ANQUEZ, Olivia BIHOUIS, Viviane BRENOT, Christiane CARRIER,  
Guillaume CLEMENT, Véronique MOUSSON-VASLIER, Valérie PERRIN,  
Sophie PONS IVANOFF, Sophie RENAUDIN, Virginie SCHMITT

Rapport rédigé par Sophie PONS IVANOFF

### Définition de l'épreuve

#### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.

2. Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures ; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 2.*

### Rappels

Les extraits filmiques sont de provenances et natures diverses, le cinéma étant à considérer dans son acception la plus large : de toutes époques, tous pays et tous genres. Les candidats ayant choisi cette option doivent faire preuve d'un intérêt véritable pour cette expression, notamment au travers d'une prestation, chaque fois que possible, en prise avec l'actualité de ce médium. Sans pour autant se révéler un technicien hors pair, le candidat a toutefois intérêt à s'affirmer comme possédant des aptitudes suffisantes et une connais-

sance relative de l'histoire du cinéma et des grands noms associés à cet art, dans les domaines de l'image, de la composition musicale, des acteurs, des décors, du montage, etc.

## Sujets

Tous les sujets de la liste ci-dessous sont accompagnés du commentaire suivant :

« *En quoi ce point du programme de la classe de.....confronté au(x) document(s) proposé(s), peut-il contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement en arts plastiques ? Votre proposition sera confortée par le recours à une ou plusieurs références librement choisies dont vous exploiterez les aspects les plus significatifs et pertinents au regard des orientations que vous souhaitez affirmer.*

*Nb : Cette ou ces références peuvent être choisies parmi celles appartenant au domaine de l'option, mais également à celui des arts plastiques ou encore de tout autre domaine, artistique ou pas. »*

Les extraits des programmes ci-dessous sont à comprendre en relation à une séquence de 3 minutes maximum de chaque film cité et non dans sa totalité.

A titre d'exemples, nous proposons des énoncés de sujets par niveau de classe :

### Extrait du programme de la classe de Cinquième

« Elles (les situations) permettent de comprendre et analyser des images. Les élèves sont amenés à connaître et identifier différents moyens mis en œuvre dans l'image pour communiquer ; Différencier les images artistiques des images de communication et des images documentaires. »

Erwin WAGENHOFER (1961 - ), *We feed the world - Le marché de la faim*, 2007, Autriche, 96 minutes.

« La construction et la transformation des images, les interventions (recouvrement, gommage, déchirure...), le détournement, ouvrent les questions et les opérations relatives au cadrage, au montage, au point de vue, à l'hétérogénéité et la cohérence. »

Jean VIGO (1905-1934), *Zéro de conduite*, 1933, France, 41 minutes.

« L'imaginaire reste important pour les élèves de cinquième dans leur quotidien et leur approche du monde. À ce niveau, le travail sur l'image s'attachera en premier lieu à étudier ce qui différencie les images qui ont pour référent le monde sensible, réel, de celles qui se rapportent à un univers imaginaire, fictionnel. »

Buster KEATON (1895-1966), *The Cameraman (L'opérateur)*, 1928, États-Unis, 76 minutes.

COMMENTAIRE : La bande-son est un ajout ultérieur au film original.

### Extrait du programme de la classe de Quatrième

« Les images et leurs relations au temps et à l'espace.

Cette entrée permet de travailler la durée, la vitesse, le rythme (montage, découpage, ellipse). »

Tim BURTON (1958 - ), *Big Fish*, 2003, États-Unis, 125 minutes.

« Les images et leurs relations au temps et à l'espace. Cette entrée permet de travailler la durée, la vitesse, le rythme (montage, découpage, ellipse); elle permet d'étudier les processus séquentiels fixes et mobiles à l'œuvre dans la bande dessinée, le roman-photo, le cinéma, la vidéo. »

Walter RUTTMANN (1887-1941), *Berlin : Die Sinfonie der Großstadt (Berlin, symphonie d'une grande ville)*, Allemagne, 1927, 74 minutes.

« Les images et leurs relation au réel. Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent « réel » qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ; elle met en regard la matérialité et la virtualité. »

Woody ALLEN (1935-), *The purple rose of Cairo (La rose pourpre du Caire)*, États-Unis, 1984, 78 minutes.

### **Extrait du programme de la classe de Troisième**

« L'expérience sensible de l'espace permet d'interroger les rapports entre l'espace perçu et l'espace représenté, la question du point de vue (fixe et mobile) »

Peter WEIR (1944 - ), *The Truman show*, États-Unis, 1998, 103 minutes.

« L'espace, l'œuvre et le spectateur. Traditionnellement, les arts plastiques sont considérés comme les arts de l'espace et de la forme. Ces données sont inséparables dans une dialectique du plein et du vide, de l'intérieur et de l'extérieur. La forme se déploie dans l'espace et en même temps, elle le génère."

Brian DE PALMA (1940 - ), *Snake eyes*, 1998, États-Unis, 98 minutes.

« L'expérience sensible de l'espace permet d'interroger les rapports entre l'espace perçu et représenté, la question du point de vue (fixe et mobile)... »

Wes ANDERSON (1969-), *The life aquatic with Steve Zissou (La vie aquatique)*, États-Unis, 2004, 113 minutes

### **Classe de 1ère, enseignement de spécialité**

Extrait du programme de la classe de Première L, enseignement obligatoire

« Figuration et temps conjugués. Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la relation de l'image au temps. Tout œuvre existe dans le présent de son exposition, mais travaille des temporalités d'une grande diversité : temps réel, temps exprimé, temps symbolisé, temps suggéré, temps de réalisation, temps de lecture, temps figuré, temps du dévoilement, temps juxtaposé. »

Andreï TARKOVSKI (1932-1986), *Zerkalo, (Le Miroir)*, 1974, Union Soviétique, 106 minutes.

«Figuration et construction. Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question des espaces que détermine l'image et qui déterminent l'image. Toute image est perçue dans un espace d'énonciation : la page, le texte, le mur, la rue, etc. L'image contient elle-même des espaces : espace littéral, espace suggéré (le point de vue, le cadrage, les représentations spatiales), espace narratif, etc. »

Orson WELLES (1915-1985), *Citizen Kane, 1941*, États-Unis, 119 minutes.

### **Extrait du programme de la classe de Première littéraire, enseignement obligatoire**

"Figuration et construction. Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question des espaces que détermine l'image et qui déterminent l'image. Toute image est perçue dans un espace d'énonciation : la page, le texte, le mur, la rue, etc. L'image contient elle-même des espaces : espace littéral, espace suggéré (le point de vue, le cadrage, les représentations spatiales), espace narratif, etc."

Martin SCORSESE (1942 - ), *Taxi Driver*, États-Unis, 1976, 109 minutes.

« Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la relation de l'image au temps. Toute œuvre existe dans le présent de son exposition, mais travaille des temporalités d'une grande diversité : temps réel, temps exprimé, temps symbolisé, temps suggéré, temps de réalisation, temps de lecture, temps figuré, temps du dévoilement, temps juxtaposé. »

Chris MARKER (1921-), *La Jetée*, France, 1962, 28 minutes.

## **Extrait du programme de la classe de Terminale littéraire, enseignement de spécialité**

« Œuvre, filiation et ruptures Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques. Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition. Penser sa pratique à l'aune des valeurs relatives au présent et dans l'histoire. Faire état de stratégie, goût, sincérité. Suivre, opérer des déplacements, transgresser, etc.  
Gus VAN SANT (1952 - ), *Psycho*, 1998, États-Unis, 105 minutes.

### **Remarques générales**

Alors que trop de candidats l'an dernier abordaient l'épreuve sans même en connaître les modalités, c'est moins le cas cette année! Ce concours recrute de futurs enseignants d'arts plastiques en collège et en lycée. Au cours de toute l'épreuve, le bon sens exige que, comme ils devraient le faire en classe, les candidats montrent leur capacité à adopter une posture de professeur : à s'exprimer de manière claire et audible, à occuper l'espace et se saisir des outils disponibles — en particulier tableau et outils scripteurs —, autrement qu'en demeurant assis derrière un bureau; à adopter un niveau de langage soutenu — ce qui n'empêche pas de s'efforcer de tenir des propos compréhensibles par de jeunes élèves —, en utilisant un vocabulaire concis, en évitant les fautes d'orthographe et de grammaire à l'oral comme à l'écrit et en montrant rigueur et précision dans les références utilisées; enfin, à réagir aux questions avec sincérité et authenticité, sans évitement. Il est important que les candidats soient réceptifs aux questions du jury et qu'ils soient prêts à approfondir ou, au besoin, à reformuler leur propos. Malheureusement, la culture liée au champ des arts plastiques et la culture générale demeurent pauvres, parfois indigentes.

### **L'exposé**

L'exposé doit nécessairement inclure une analyse de l'extrait filmique montré en totalité, l'énoncé de l'entrée du programme et la présentation d'une séquence pédagogique en relation didactique avec ces deux éléments. Mais aucune structuration de ces contenus n'est meilleure qu'une autre : pourvu que ce soit avec cohérence, chaque candidat peut les organiser à son gré, témoignant ainsi de sa singularité. Une bonne gestion du temps de l'exposé s'impose. L'extrait filmique est suffisamment court pour être montré dans sa totalité en continu, avant que le candidat ne revienne sur les points forts de sa démonstration par la suite. Certains candidats introduisent le questionnement avant la projection de l'extrait filmique. D'autres profitent du temps de passage en continu de l'extrait pour inscrire leur dispositif de cours au tableau. D'autres choix sont possibles. Les meilleurs candidats ne se limitent pas à un exposé purement oral et osent étayer leurs propos par des plans, des croquis, l'écriture de noms propres au tableau par exemple.

### **Analyse filmique**

Une analyse ne se limite pas à une description ou une paraphrase. Mieux vaut un candidat qui sait regarder un extrait d'un film qu'il ne connaît pas qu'un candidat qui croit savoir, mais ne sait plus voir! Deux types d'exposés sont à éviter : certains candidats se contentent de paraphraser l'extrait, d'autres vont un peu plus loin et semblent connaître le vocabulaire cinématographique. Attention, paraphraser, ou nommer les différents constituants techniques de l'extrait, ne relève pas d'une analyse filmique! D'autres candidats dégagent des notions et problématiques importantes, mais sans les démontrer par l'image et le son; ils donnent en

somme la conclusion de ce que l'analyse filmique et plastique aurait dû permettre de dégager clairement, mais dans l'ensemble, la partie « analyse filmique » est mieux traitée cette année. On peut cependant déplorer le trop grand nombre de candidats qui ne s'appuient pas sur l'image ou le son de l'extrait, mais semblent plutôt compter sur la mémoire du jury! Doit-on rappeler que cette analyse filmique doit être celle de plasticiens, et qu'il s'agit donc bien d'alimenter l'analyse par des constats plastiques à partir d'arrêts sur images signifiants : composition, cadrage, lumière, couleurs, superpositions... Les enjeux plastiques du montage, du cadrage de la fixité ou mobilité de la caméra, de la gamme chromatique, de la photographie ne semblent pas faire sens et certains candidats affirment des contresens du type : « le montage n'a qu'un caractère technique ». Le documentaire n'est pas traité comme une œuvre au même titre qu'une fiction et peu de candidats interrogent la relation qu'il entretient avec le réel. Ainsi a-t-on pu entendre « Le documentaire est l'enregistrement objectif de la réalité ».

Les bons candidats sont ceux qui parviennent à effectuer un choix d'ordre plastique dans les différentes possibilités offertes par les documents, en vue d'une transposition didactique et pédagogique, tout en tissant des liens avec l'extrait du programme proposé. Les candidats doivent convaincre le jury de leur intérêt pour le domaine du cinéma qu'ils ont choisi pour option. Le jury déplore l'indigence de la culture cinématographique de certains candidats. Ne pas connaître ou reconnaître « Psychose » d'Hitchcock, par exemple, qui relève d'une culture générale et collective, semble invraisemblable à ce niveau de concours! Beaucoup sont incapables de situer le film dans son contexte de création ou dans l'œuvre du cinéaste, ou encore de le classer dans un genre cinématographique. Trop souvent la dimension sonore, qui pourtant participe de l'économie du langage cinématographique, est ignorée ou sacrifiée. Le vocabulaire théorique de l'analyse critique de film est plus souvent convoqué que le vocabulaire technique et quand celui-ci l'est, il est trop souvent mis à mal, car non compris. Au contraire certains candidats passent de l'un à l'autre avec brio en maîtrisant les enjeux et sont donc capables de les faire dialoguer avec le vocabulaire plus général des arts plastiques. Ces candidats ont alors moins de mal à construire une séquence pédagogique pertinente s'appuyant sur une bonne compréhension des notions et leurs répercussions didactiques. Les candidats gagneraient à avoir, pendant la préparation, procédé à des repérages précis pour ne pas perdre de temps à rechercher une image en tâtonnant. Pendant la projection, certains candidats pensent judicieusement à basculer l'extrait en plein écran et s'assurent que le curseur de la souris ne reste pas dans le champ de l'image. Au travers de l'analyse de l'extrait filmique, il serait souhaitable que les notions dégagées soient argumentées au regard d'autres exemples cinématographiques et surtout du champ des arts plastiques. Elles permettent de pointer des enjeux pédagogiques pour opérer la transposition didactique.

### **Séquence pédagogique**

Connaissant les modalités de l'épreuve, le candidat se sera exercé à équilibrer le temps de parole dédié à l'analyse et celui consacré à l'exposition de la séquence pédagogique, ces deux aspects ne devant pas être déconnectés l'un de l'autre, mais finement imbriqués. Les séquences pédagogiques sont parfois escamotées et ne sont présentées qu'en trois à quatre minutes. Elles seraient parfois absentes sans l'intervention du jury. La gestion du temps fait partie des fondamentaux de tout enseignement. Trop de candidats semblent ignorer les enjeux de l'enseignement des arts plastiques, et souvent la séquence pédagogique se limite à un exercice dont les objectifs ne sont pas pointés. En tout état de cause, est irrecevable tout projet de séquence pédagogique « préfabriqué », faisant fi de la spécificité des questions dégagées lors de l'analyse de l'extrait filmique. De même la connaissance du programme des autres disciplines permettrait d'appuyer les notions sur une culture générale plus large donnant du sens au choix des œuvres. À de rares exceptions près, les candidats

manquent d'expérience en matière d'enseignement et le jury n'attend naturellement pas qu'ils connaissent parfaitement la réalité de la classe. Au moins doivent-ils avoir réfléchi aux enjeux de l'enseignement de la discipline et, au cours de l'épreuve, montrer des capacités, un potentiel et un intérêt pour le métier, ainsi qu'une connaissance et une compréhension des contenus d'enseignement du collège et du lycée prévus par les programmes ainsi que du corpus des textes officiels en vigueur à ces niveaux d'enseignement, tout comme ceux s'inscrivant dans un cadre institutionnel plus large. L'analyse d'une séquence filmique ne doit pas nécessairement déboucher sur une séquence pédagogique utilisant la photographie ou la vidéo. Le jury apprécie la diversité des projets de leçons présentés cette année, mettant en pratique le dessin, la peinture, la vidéo, l'assemblage, la photographie, les pratiques combinatoires, etc. Dans chaque cas le candidat doit alors veiller à bien connaître la technique qu'il a mise en avant, le jury étant surpris de voir la pauvreté des connaissances techniques des candidats dans des domaines pourtant étudiés par ailleurs cette année comme la photographie! Mais c'est une séquence d'arts plastiques qui est attendue et non pas une séquence dans le domaine de l'option. Enfin les candidats dégagent des notions trop générales et ne relèvent pas avec assez de pertinence les questions à travailler avec les élèves en ciblant celles qui répondent le plus au point du programme à traiter or les élèves doivent être au centre du dispositif.

## **L'entretien**

Durant l'entretien, trop de candidats montrent une relative passivité, transformant l'exercice en un « jeu de devinettes », pensant peut-être déjouer les supposées attentes du jury, alors qu'au contraire il est attendu qu'ils s'emparent des questions pour relancer leur réflexion ou approfondir les pistes non développées lors de l'exposé. Tel est le but des questions du jury : clarifier, faire préciser, aller plus loin. D'autres occupent le terrain par une logorrhée ininterrompue et refusent de se soumettre à l'épreuve, occupant en apparence l'espace et le temps de l'entretien, par des tics de langage aux dépens de connaissances tangibles et authentiques. Au cours de l'entretien, les enseignants potentiels que sont les candidats doivent témoigner des qualités requises dans l'exercice d'un métier en relation avec un public : écoute, clarté dans le propos, sincérité et authenticité, plasticité et réactivité constructive, c'est-à-dire capacité à prendre en compte questions et suggestions, soit pour réaffirmer avec conviction en argumentant ou démontrant, soit pour repenser et déplacer son point de vue initial. Ils doivent rendre évidentes leurs aptitudes à susciter l'intérêt avec un discours riche et structuré, une force de conviction dynamique, mais toujours à l'écoute, ouverte aux remises en question. Ils ne doivent pas hésiter à réfléchir en direct, à émettre des hypothèses, à les soumettre à leur propre réflexion, avec sincérité et honnêteté, comme ils pourraient être amenés à le faire devant des élèves pour répondre à une question imprévue.

## **Quelques repères bibliographiques et sitographie**

- [www.centreimages.fr/vocabulaire](http://www.centreimages.fr/vocabulaire)
- *L'art du film : une introduction*, éd De Boeck, de David BORDWELL et Kristin THOMPSON.
- *Lire les images de cinéma*, Laurent JULLIER, éd Larousse
- *L'analyse de séquence*, Laurent JULLIER, éd Armand Colin
- *Le cinéma, un art plastique*, Dominique PAÏNI, éd Yellow Now , 2013



# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : Option photographie

### Membres du jury

Laure BERNARD, Patrice BORDIER, Léon-Claude CHICHE, Martin COURTOT-BILGER, Marie-France DEROUX, François GERMA, Sophie GOURDON, Nathalie HENQUEL, Thierry HIDALGO, Roland PELLETIER, Fanny PENTEL, Valérie PERRIN, Cédric PIOT, Jérôme TRINSSOUTROP, Magali YILMAZ, Ximena WALERSTEIN.

Rapport rédigé par Valérie PERRIN et Marie-France DEROUX

### Définition de l'épreuve

#### **1° Épreuve de mise en situation professionnelle.**

L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre) et est constituée d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le dossier est constitué de documents divers (scientifiques, didactiques, pédagogiques, extraits de manuels ou travaux d'élèves), en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée. Il comprend un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

1. Projet d'enseignement (vingt minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement qui prend appui sur le dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels. Il est assorti d'un extrait des programmes d'enseignement du collège ou du lycée.

2. Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

*Durée de la préparation : trois heures; durée totale de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes; entretien : trente minutes); coefficient 2*

### Remarques générales

Les candidats semblent avoir abordé l'épreuve en ayant tiré parti des remarques faites dans le rapport précédent. Ils connaissent la composition du dossier (une photographie et un extrait de programme). Mais trop souvent, par manque de connaissances techniques spécifiques et par déficit d'analyse, ils peinent à élaborer une analyse performante débouchant sur

une séquence pédagogique solide. Notons aussi des difficultés pour certains à se déplacer dans le champ de l'option et plus largement dans celui des arts plastiques. Nous procéderons pas à pas dans ce rapport pour pointer les attendus, les constats et délivrer quelques conseils pour chacune des rubriques concernées par cette épreuve.

## L'exposé

Les candidats doivent communiquer leur analyse des éléments du dossier et présenter leurs choix pédagogiques afin de proposer un projet d'enseignement en arts plastiques dans le second degré, dans un laps de temps relativement court. La demande est d'analyser les éléments du dossier, constitué d'un document appartenant au domaine de la photographie, et d'un extrait du programme choisi en regard de l'œuvre photographique. Chaque sujet est accompagné de cet intitulé :

*« En quoi ce point du programme de la classe de...confronté au(x) document(s) proposé(s), peut-il contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement en arts plastiques ?*

*Votre proposition sera confortée par le recours à une ou plusieurs références librement choisies dont vous exploiterez les aspects les plus significatifs et pertinents au regard des orientations que vous souhaitez affirmer.*

*N. B. Cette ou ces références peuvent être choisies parmi celles appartenant au domaine de l'option, mais également à celui des arts plastiques ou encore de tout autre domaine, artistique ou pas. »*

Nous constatons que trop souvent l'extrait du programme est à peine lu et ne constitue que très rarement l'entrée par laquelle le candidat analyse l'œuvre proposée. De plus, l'analyse du document photographique ne débouche pas sur une problématique et ne crée pas de lien avec l'extrait de programme. Les références et les connaissances sont trop souvent plaquées, lorsqu'elles ne sont pas simplement absentes. Aussi, le projet d'enseignement apparaît déconnecté de l'analyse du document photographique.

L'extrait du programme est le premier des éléments du dossier. Il oriente le regard porté sur l'œuvre. Il n'est pas choisi de manière anodine, mais bien parce qu'il apparaît comme un levier, un biais pour s'engager dans une analyse de l'image.

Nous conseillons aux candidats de bien lire l'extrait du programme et de le travailler de manière à en dégager les notions visées. L'extrait de programme ne crée pas la situation et ne construit pas de contenus d'apprentissage. C'est par une lecture attentive et un travail de problématisation que l'on peut dessiner des objets d'apprentissage. « *Que veut-on faire apprendre à l'élève ?* » pourrait être une manière d'interroger cette entrée du programme. De plus, elle s'avère indispensable à l'exploration du document proposé à l'analyse. Il existe un croisement de sens entre les deux constituants du dossier : l'un ne saurait s'envisager sans l'autre. D'où l'importance de lire l'extrait du programme en interrogeant l'œuvre, comme il est indispensable de questionner l'œuvre au regard des notions présentes dans l'extrait du programme. Ce travail de méthodologie est crucial, car il permet d'interroger tous les éléments composant le dossier en les mettant en perspective et de réaliser une meilleure prestation. Nous nous permettons de rappeler que les extraits de programme ne se limitent pas au collège. Des dossiers sont construits à partir des programmes de lycée (option facultative et de spécialité) pour lesquels les candidats semblent manquer de précision tant dans les attendus que dans l'organisation (découpage horaire, épreuve examen, organisation...).

L'analyse du document photographique ne se limite pas à un exposé sur la photographie, mais doit s'articuler finement aux enjeux de la leçon et permettre de poser une réflexion. La séquence pédagogique qui en découle s'appuie sur cette construction. Elle n'est valable que parce qu'elle est issue d'une articulation fine entre des exigences d'apprentissages (liées à l'analyse des notions choisies) et une analyse du document proposé. Il n'y a pas de rupture

entre les trois phases de cet exposé (analyse de la photographie, prise en compte de l'extrait de programme et proposition d'une séquence pédagogique). Bien au contraire, il s'agit de questionner, de choisir et de relier des options, des pistes et des connaissances en vue de dérouler une séquence pédagogique fondée sur une problématisation des éléments repérés dans le dossier. Il faut donc faire des choix. On ne peut pas exploiter toutes les notions ni poursuivre tous les objectifs. C'est parce que le travail en amont est clair, précis et relayé par une compréhension des enjeux de la discipline que le candidat peut construire une situation d'apprentissage précise et fine en s'appuyant sur un dispositif pédagogique adapté à la situation.

La posture du candidat est essentielle dans ce qu'il donne à voir. Sa manière de se déplacer dans l'espace, de se positionner face à l'image projetée, de se saisir des outils à sa disposition (tableau pour écrire et communiquer graphiquement) sont des marqueurs importants de son aisance. Il est étrange de voir un futur enseignant manifester un rejet de l'image, d'être incapable de montrer sur le document tel ou tel point de l'analyse.

## **Analyse**

Nous souhaitons attirer l'attention des candidats sur le fait qu'ils doivent non seulement regarder une image, mais analyser une photographie. L'image ne se limite pas à son sujet. Elle existe en tant qu'œuvre, avec une matérialité toute particulière, un rapport à la technique et au procédé photographique qui l'ont produite et un contexte qui la porte. Trop souvent, le candidat ignore la dimension technique et tous les indices concourant à sa présence pour ne garder que le sujet représenté.

Or, dans le cadre de cette épreuve, il faut exercer sa sagacité et investir le champ de la production photographique. En clair aborder la technique, le médium, les dimensions, le registre choisi... pour en extraire une analyse non seulement sémantique, mais plastique, esthétique et conceptuelle. Trop souvent le candidat ne maîtrise pas le langage technique de base des procédures photographiques. Le rapport à la technique est fragile. Il faut à la fois articuler la description et l'analyse pour arriver à pointer en quoi l'œuvre est le résultat d'une démarche, de choix artistiques et techniques. Or, pour le signifier, il faut posséder soi-même un vocabulaire précis, une connaissance des opérations techniques et de leurs incidences sur la fabrication de l'image. L'idéal étant de pouvoir situer et commenter les actions du photographe, de son rapport au réel, ses choix de dispositifs photographiques, la nature des supports... et les comprendre. Tout cela ne peut se faire que grâce à une culture personnelle couvrant aussi bien le champ de l'option que celui des arts plastiques au sens le plus large. Les candidats ont parfois du mal à établir des ponts, à tisser du lien entre des références et des connaissances. Cette posture est celle de l'enseignant face à sa classe : capable de mobiliser à tout moment et en toute circonstance des références et des connaissances spécifiques.

De plus, il faut posséder un minimum de connaissances sur l'histoire de la photographie, les différents genres, les grandes écoles et courants de pensée pour soi-même être capable de raisonner la photographie, de l'articuler dans le champ de la production des œuvres, et plus particulièrement de l'image. Nous encourageons les candidats à fréquenter les expositions, à se familiariser avec la photographie, de rencontrer régulièrement de manière réitérée les tirages eux-mêmes : seule façon d'éprouver la matérialité photographique, et le pouvoir de certaines images à s'imposer (par les dimensions, la sensualité...). De fait, le document qui est donné dans le sujet n'est pas forcément le document que l'on doit proposer à l'élève dans l'exposé de sa situation pédagogique.

À l'issue de cette analyse, le candidat doit être en mesure de dégager des notions croisant l'extrait du programme et le document photographique. À ce moment précis peut s'engager une phase de problématisation. C'est parce que la méthodologie adoptée est solide et té-

moigne d'un travail renouvelé que le candidat peut esquisser une séquence pédagogique en étroite relation avec les éléments constituant son dossier. On ne peut entrer dans une transposition didactique que parce que le travail préalable est effectué sur des bases de réflexions solides : des notions parfaitement cernées, une analyse riche et référencée, des connaissances étayées dans le champ de l'option, des arts plastiques, une bonne connaissance des attendus de la discipline.

### **Séquence pédagogique**

L'on attend du candidat qu'il soit capable de présenter un projet d'enseignement. Il faut donc que le temps accordé à cette phase soit suffisant. Or, trop de temps est consacré à l'analyse du document, et trop peu à la mise en place de la séquence pédagogique. Cela peut aussi signifier une difficulté à entrer dans la transposition didactique par un déficit d'analyse et de maîtrise de la mise en place d'un dispositif. Aussi, un glissement préjudiciable au candidat s'opère : la séquence pédagogique est décalée lors de la partie entretien avec le jury, écartant de fait la possibilité par le candidat de créer son propre rythme.

Lors de ce moment, on attend que le candidat témoigne de sa bonne connaissance des programmes, de sa capacité à créer des situations d'apprentissages ouvrant pour les élèves le champ à une réelle exploration appuyée sur une démarche. Un travail important est à conduire sur les programmes tous niveaux confondus, mais aussi sur le vocabulaire et les notions pédagogiques, l'évaluation, le socle commun de compétences, de connaissances et de culture...

Nous déplorons de trouver des expériences plaquées, des exercices d'exécution en guise de pratique éclairée de l'élève. Cela trahit une difficulté du candidat à comprendre ce que fait un élève dès lors qu'un ensemble d'actions, dans lesquelles on ne sait pas ce qu'il fait et ce qu'il expérimente, sert de situation de cours. Parfois, nous rencontrons des dispositifs trop ambitieux et trop compliqués, morcelés en une suite de plusieurs séances, déconnectés à la fois de la réalité et des demandes du sujet.

La pratique de l'élève lorsqu'elle est envisagée semble proposer beaucoup de situations de travail en groupe, de 2, 3 ou plus sans que cela soit justifié par l'objectif d'apprentissage. La pratique est difficilement envisagée par le candidat incapable de se projeter et d'imaginer ce que pourrait faire un élève face au sujet qu'il lui propose. De fait, la situation est dans ce cas peu adaptée, construite sur une incitation vague, un dispositif sans tenue et une verbalisation convenue aboutissant à une évaluation décalée. Chacun des éléments du dispositif proposé n'a de valeur que parce qu'ils sont pensés, reliés à un questionnement, appuyés sur une problématique, adossés à un registre de références et de connaissances en vue de construire l'apprentissage visé.

L'évaluation, lorsqu'elle est évoquée est une suite d'items et de critères à tendance fantaisistes ou inopérants. Le candidat détaille les points et les indicateurs sans se rendre compte qu'il ne parvient pas à cerner ce qui était en jeu dans son dispositif. Aussi, la singularité, l'originalité, la pertinence, la créativité ne peuvent avoir de sens que si elles sont reliées à des attentes clairement exprimées dans le sujet. Une évaluation opérante est pensée dès le début de la séquence pédagogique lorsque l'on songe à ce que l'on veut faire apprendre à l'élève, la difficulté majeure restant la capacité à cerner un objet d'apprentissage.

Les références proposées aux élèves doivent témoigner d'un bon niveau de culture du candidat tel qu'il est précisé dans le sujet du dossier : *« ces références peuvent être choisies parmi celles appartenant au domaine de l'option, mais également à celui des arts plastiques ou encore de tout autre domaine, artistique ou pas... »*. Nous remarquons des connaissances souvent imprécises, un vocabulaire mal maîtrisé et peu opérant. Le candidat

doit être en mesure de mobiliser un ensemble de connaissances qui n'a pas pour visée à être encyclopédique, mais qui lui permet de s'emparer des questions artistiques soulevées. Il faut amener des références à bon escient et en concordance (avec le document, les notions en arts plastiques et dans d'autres domaines artistiques).

## L'entretien

Cette partie est aussi importante que la présentation du dossier et de la séquence pédagogique. L'on attend d'un candidat qu'il puisse montrer une authenticité dans l'échange. Ses réponses doivent être claires, précises et engager une interaction avec le jury. La réactivité est importante, car elle témoigne de la prise en charge de l'épreuve par le candidat. C'est aussi une manière de manifester une posture et de montrer un engagement personnel.

Quelques prestations restent un peu mornes, parce qu'elles s'appuient sur des soutenance trop scolaires. Il faut développer ses capacités à établir un dialogue, à recevoir des questions diverses et de se déplacer dans ses propos.

Parfois, le candidat ne donne pas l'impression d'être en mesure d'écouter le jury. Après la première phase où tout à l'air d'être consommé, il ne parvient plus à enclencher une dynamique. Cela peut se traduire par une attitude de refus ou de renoncement.

Il faut se préparer à cette dimension de l'épreuve. Plus le travail de méthodologie (analyse du sujet, dégagement d'une problématique, choix d'une situation d'enseignement, construction d'un dispositif pédagogique) est solide, plus la communication est aisée. Mais il faut l'exercer, l'éprouver. La lecture des rapports de jury est un moyen efficace de cerner les attendus, les constats et les conseils délivrés.

## Quelques repères bibliographiques

- André ROUILLE, *la photographie, entre document et art contemporain*, Ed Gallimard. Collection Folio essais, 2005
- Rosalind KRAUSS, *le photographique. Pour une théorie des écarts*. Ed Macula, 1990
- Daniel GROJNOWSKI, *Usages de la photographie*, Ed. José CORTI, 2011
- Clément CHEROUX, *Vernaculaires, Essais d'histoire de la photographie*, Ed. Le point du jour. 2012
- Clément CHÉROUX, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, 192 p., ill. NB et coul.
- Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Ed Christian Bourgeois, 2003
- Pierre BOURDIEU (sous la direction de ), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de photographie*. Ed Les éditions de Minuit. Collection *Le sens commun*. 1965
- Quentin BAJAC, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, Ed. Gallimard, 2010.

# CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2014 renouvelée

## Rapport sur l'épreuve à partir d'un dossier : Réalisation d'un projet de type artistique

### Membres du jury

Elsa AYACHE, Jean-Luc BELTRAN, Laurence BERG, Christine BERTIN,  
Didier BOUCHARD, Cyril BOURDOIS, Michelle BRETON-MAHAUD, Claudette CHARAVIN,  
Joëlle COURVOISIER, Alexandra DAMAS-MARTINS ALLAIN, Cyril DEGERT,  
Olivier DESHAYES, Bruno DESPLANQUES, Fabrice DI SANTO, Marc DIVERS,  
Wilfrid DUCHEMIN, Anne DUMONTEIL, Valérie DUPRE, Olivier DUSSERT,  
Stéfan ECKERT, Murielle ELIE-NAVASSE, Carole EXBRAYAT, Agnès FAGOT,  
Marie-Agnès FAURE, Marie-Françoise GAGNERAUD, Chantal GAUCHER,  
Michel GRAVOT, Valérie HEIM, Christophe JOUXTEL, Catherine KEREVER, Sylvie LAY,  
Patrice LECOMTE, Manuel LEGE, Claire LEJEUNE, Daniel MARINO,  
Jean-Pierre MARQUET, Charline MONTAGNÉ, Bruno MONTOIS,  
Jean-Marie MURACCIOLE, Alain MURSCHEL, Valérie OGET, Josée PARIZET,  
Alain ROGER, Claude SCHAEFFER, Christine SCHEELE, Martine SCHWEBEL,  
Frédérique SKYRONKA, Stéphane TRETZ, Marie-Noëlle VILAIN,  
Pierrick VILLAUME, Amandine WILST.

Rapport rédigé par Frédérique SKYRONKA et Olivier DESHAYES

### Définition de l'épreuve

#### **2° Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique.**

L'épreuve est composée d'une pratique plastique à visée artistique, d'un exposé et d'un entretien. Elle permet d'apprécier la maîtrise d'un geste professionnel majeur de la part d'un futur professeur d'arts plastiques : maîtriser la conception, les modalités de réalisation et de présentation d'un projet de type artistique.

À partir d'un sujet à consignes précises posé par le jury et pouvant s'accompagner de documents annexes, le candidat produit un objet visuel, en deux ou en trois dimensions, avec des moyens traditionnels ou numériques, ou croisant ces possibilités. Cette partie de l'épreuve s'inscrit dans les contraintes matérielles du sujet et du lieu dans lequel elle se déroule.

En prenant appui sur l'objet visuel qu'il a produit, le candidat présente son projet. Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury qui permet d'évaluer les capacités du candidat à soutenir la communication de son projet artistique avec des moyens plastiques, à savoir l'explicitation et à en permettre la compréhension. L'entretien permet aussi d'évaluer la capacité du candidat à prendre en compte les acquis et les besoins des élèves, à se représenter la diversité des conditions d'exercice de son métier futur, à en connaître de façon réfléchie le contexte dans ses différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

*Durée de la préparation : cinq heures; durée totale de l'épreuve : quarante minutes (exposé : vingt minutes; entretien : vingt minutes); coefficient 2.*

## Trois exemples de sujets

CAPES-CAFEP externe d'arts plastiques/Admission - Session 2014

### Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique

*Durée de la préparation : cinq heures*  
*Durée totale de l'épreuve : quarante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : vingt minutes)*  
*Coefficient 2*

### Sujet

À partir des indices et des données potentielles contenus dans le dossier annexé, vous réaliserez un projet attestant de vos capacités à engager une démarche de type artistique.

NB :

- Les documents joints dans le dossier sont à considérer comme autant d'indices et de données potentielles susceptibles de vous inspirer, de manière libre et ouverte, le projet plus ou moins abouti d'une production à visée artistique. Celui-ci doit prendre la forme d'un « objet visuel » qui témoigne de votre pratique plastique personnelle et de votre capacité à rendre visible votre intention.
- Par « objet visuel », il faut comprendre une production bi ou tridimensionnelle adaptée aux contraintes matérielles et techniques de l'épreuve. Cette production n'exclut pas l'usage de données sonores, voire gestuelles. Les techniques de production sont libres, mais l'objet ainsi produit doit être facilement transportable et, au besoin, démontable et remontable. Ces contraintes imposent que soient pris en compte ses dimensions maximales et le temps éventuel de remontage devant les membres du jury inclus dans le temps de l'entretien.
- Pendant l'entretien, et afin de présenter votre production, vous pourrez à votre convenance disposer d'une table, d'un papier board et d'un vidéoprojecteur. Le papier board peut être utilisé pour des démonstrations graphiques et le vidéo projecteur pour visualiser les projets ayant pour médium la vidéo, la photographie numérique et plus généralement l'informatique. (Attention : le vidéo projecteur est équipé d'une connectique VGA et le centre d'examen ne fournit pas d'ordinateur avec VGA. Vous devez donc vous équiper en conséquence afin de pouvoir utiliser votre ordinateur lors de l'entretien).

Dossier



**Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique**

*Durée de la préparation : cinq heures  
Durée totale de l'épreuve : quarante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : vingt minutes)  
Coefficient 2.*

**Sujet**

**À partir des indices et des données potentielles contenus dans le dossier annexé, vous réaliserez un projet attestant de vos capacités à engager une démarche de type artistique.**

**NB :**

- Les documents joints dans le dossier sont à considérer comme autant d'indices et de données potentielles susceptibles de vous inspirer, de manière libre et ouverte, le projet plus ou moins abouti d'une production à visée artistique. Celui-ci doit prendre la forme d'un « objet visuel » qui témoigne de votre pratique plastique personnelle et de votre capacité à rendre visible votre intention.
- Par « objet visuel », il faut comprendre une production bi ou tridimensionnelle adaptée aux contraintes matérielles et techniques de l'épreuve. Cette production n'exclut pas l'usage de données sonores, voire gestuelles. Les techniques de production sont libres, mais l'objet ainsi produit doit être facilement transportable et, au besoin, démontable et remontable. Ces contraintes imposent que soient pris en compte ses dimensions maximales et le temps éventuel de remontage devant les membres du jury inclus dans le temps de l'entretien.
- Pendant l'entretien, et afin de présenter votre production, vous pourrez à votre convenance disposer d'une table, d'un paper board et d'un vidéoprojecteur. Le paper board peut être utilisé pour des démonstrations graphiques et le vidéo projecteur pour visualiser les projets ayant pour médium la vidéo, la photographie numérique et plus généralement l'informatique. (Attention : le vidéo projecteur est équipé d'une connectique VGA et le centre d'examen ne fournit pas d'adaptateur vers VGA. Vous devez donc vous équiper en conséquence afin de pouvoir utiliser votre ordinateur lors de l'entretien).

**Dossier**



**Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique**

*Durée de la préparation : cinq heures  
Durée totale de l'épreuve : quarante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : vingt minutes)  
Coefficient 2.*

**Sujet**

**À partir des indices et des données potentielles contenus dans le dossier annexé, vous réaliserez un projet attestant de vos capacités à engager une démarche de type artistique.**

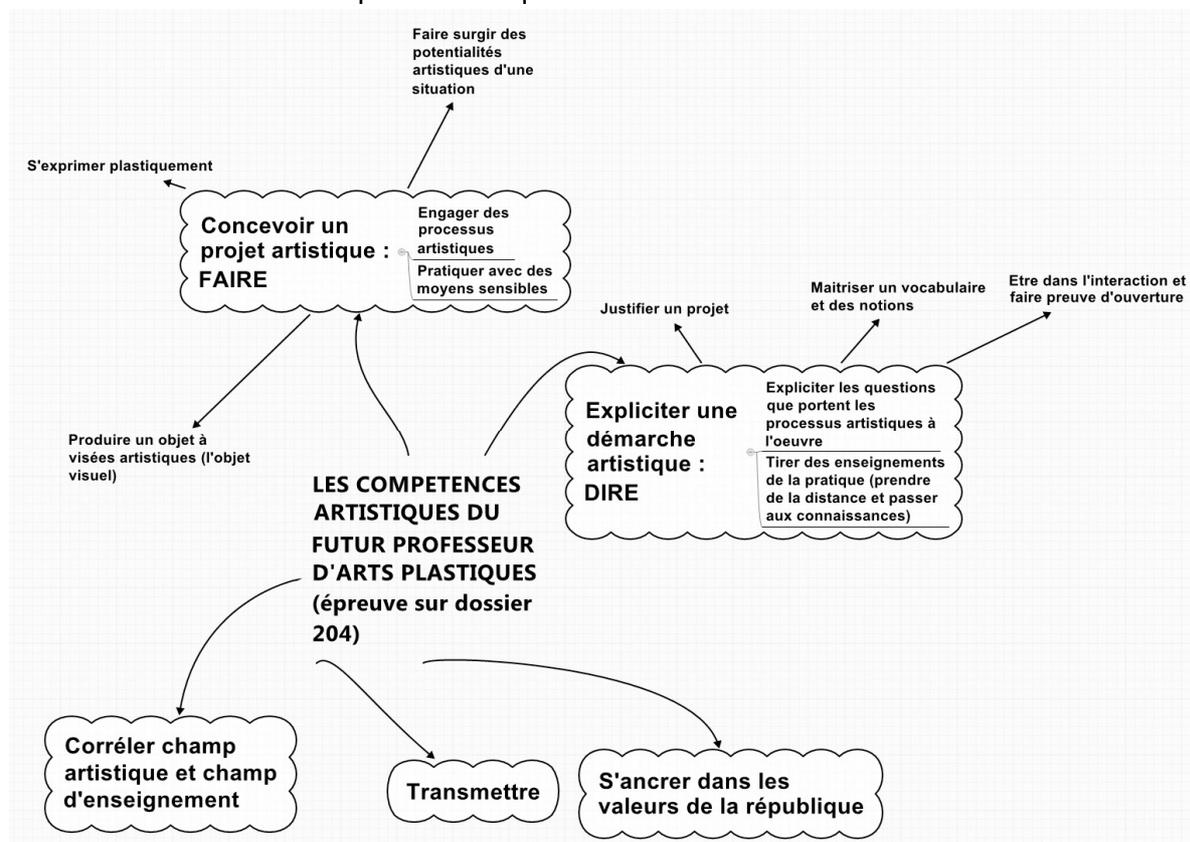
**NB :**

- Les documents joints dans le dossier sont à considérer comme autant d'indices et de données potentielles susceptibles de vous inspirer, de manière libre et ouverte, le projet plus ou moins abouti d'une production à visée artistique. Celui-ci doit prendre la forme d'un « objet visuel » qui témoigne de votre pratique plastique personnelle et de votre capacité à rendre visible votre intention.
- Par « objet visuel », il faut comprendre une production bi ou tridimensionnelle adaptée aux contraintes matérielles et techniques de l'épreuve. Cette production n'exclut pas l'usage de données sonores, voire gestuelles. Les techniques de production sont libres, mais l'objet ainsi produit doit être facilement transportable et, au besoin, démontable et remontable. Ces contraintes imposent que soient pris en compte ses dimensions maximales et le temps éventuel de remontage devant les membres du jury inclus dans le temps de l'entretien.
- Pendant l'entretien, et afin de présenter votre production, vous pourrez à votre convenance disposer d'une table, d'un paper board et d'un vidéoprojecteur. Le paper board peut être utilisé pour des démonstrations graphiques et le vidéo projecteur pour visualiser les projets ayant pour médium la vidéo, la photographie numérique et plus généralement l'informatique. (Attention : le vidéo projecteur est équipé d'une connectique VGA et le centre d'examen ne fournit pas d'adaptateur vers VGA. Vous devez donc vous équiper en conséquence afin de pouvoir utiliser votre ordinateur lors de l'entretien).

**Dossier**



Il faut insister ici auprès des candidats et des formateurs sur la nécessaire lecture de ce rapport. Dans le prolongement des précédents, il est fondé sur les observations et les remarques faites par les interrogateurs durant l'épreuve. Il constitue un outil d'information et de formation comportant des indications utiles quant au niveau d'exigence et à la nature des connaissances et des compétences requises.



Présentée en introduction de ce rapport, cette carte heuristique doit permettre aux candidats de repérer les grands *champs de compétences artistiques attendues d'un futur professeur d'arts plastiques dans la perspective de son enseignement*. Pour lever toute ambiguïté, affirmons d'emblée que les « attendus » de recrutement ne renvoient pas à des attentes normatives du jury, mais à des exigences fondamentales se traduisant par la capacité à penser une démarche et à produire un projet artistique, à en maîtriser la conception, les modalités de réalisation et les moyens de communication, à en dire la nature, les enjeux et les questions qu'elle sous-tend, les expliciter et les situer.

### Concevoir un projet artistique

À partir d'un dossier composé de reproductions photographiques en couleurs et/ou en noir et blanc, le candidat est amené, durant 5 heures de préparation, à « réalise [r] un projet attestant de [ses] capacités à engager une démarche de type artistique. » Pour mémoire, les éléments du dossier sont des « indices et des données potentielles susceptibles de [l']inspirer, de manière libre et ouverte ». Ce faisant, il convoque des moyens sensibles au service d'un « objet visuel » dont il expose devant le jury les processus de création, les finalités et les prolongements dans la perspective d'un projet.

Ce qui est mis en œuvre ici est porte aussi bien la *pratique plastique et artistique personnelle du candidat* que sa *capacité à communiquer ses intentions*. Cette communication a souvent fait défaut. Quatre typologies principales de profils de candidats ont pu être distinguées dans ce contexte particulier de l'épreuve :

- de nombreux candidats ne possèdent pas de pratique plastique personnelle autonome et assumée. Le plus souvent réduite à un faire laborieux ou pauvre techniquement, elle est présentée dans des conditions de visibilité minimales, comme une réponse circonstanciée à une demande normée. Au cœur de la pratique artistique, la maîtrise des techniques plastiques est pourtant essentielle à la réalisation du projet artistique;
- des candidats, peu nombreux, qui ont une pratique plastique, n'ont pas tous un recul suffisant pour en déterminer les contours conceptuels et l'adosser à une culture artistique. La prise de conscience des enjeux théoriques – artistiques et culturels – de son propre travail est néanmoins fondamentale à l'exposé du projet;
- quelques candidats qui ont adopté, le jour de l'épreuve, des techniques qu'ils n'ont visiblement jamais expérimentées auparavant. Cette approche inappropriée, parce qu'improvisée, a engendré des résultats décevants. Préjudiciable à l'évaluation de la dimension plastique du projet, elle a mis les candidats en difficulté dès lors qu'ils n'ont pu justifier d'une pratique éprouvée;
- enfin, des candidats, assez peu nombreux, qui ont élaboré un projet personnel aux qualités sensibles manifestes, en s'appuyant judicieusement sur une approche fine des documents et ont su communiquer les enjeux de leur objet visuel.

**L'appropriation des documents annexés au dossier** est l'un des écueils majeurs rencontrés par les candidats. Dans la majorité des cas, ces documents ont fait l'objet d'analyses purement formelles et illustratives, débouchant sur un catalogue de « notions », de « mots-clés », voire de « problématiques », simplement listés au tableau blanc sans autre exploitation de cette énumération. Dès lors des questions s'imposaient : quel était le statut de ces traces écrites dans le cadre de l'épreuve ? De quelle démonstration adressée au jury s'agissait-il ? Quelle finalité visait-elle ? Afin d'obtenir quels effets ? Utilisation du tableau comme moyen pédagogique ? Pour quelle fin ? Dans quel dessein ? *Memento* destiné au seul candidat en quête de rassurance ? Autant d'interrogations que le candidat devait se poser dès lors que l'utilisation de ce support de communication dénotait l'amorce d'une volonté à se saisir d'une future pratique professionnelle.

Souvent longues et peu convaincantes, les analyses des documents lors de l'exposé étaient fondées sur une méconnaissance de leur nature iconique. Quelle que soit leur portée esthétique, ceux-ci ne sont pas proposés comme un ensemble d'œuvres d'art. Ils ne comportent ni noms d'artistes, ni titres, ni dates, ni dimensions, ni lieux d'exposition. Leurs valeurs indicelles en font des supports visuels, susceptibles d'inspirer la démarche des candidats, d'être des lanceurs, des déclencheurs. L'intitulé du sujet ne dit pas autre chose<sup>4</sup>. Pour autant, les

---

<sup>4</sup> « Les documents joints dans le dossier sont à considérer comme autant d'indices et de données potentielles susceptibles de vous inspirer, de manière libre et ouverte [...] ». Cf. CAPES-CAFEP EXTERNE, Section : arts plastiques, Épreuve d'admission, Épreuve sur dossier, Sujet, Nota Bene, premier paragraphe, p. 2.

deux documents ne sont pas dépourvus de qualités plastiques que certains se sont appropriées avec pertinence et qu'ils ont articulées intelligemment à leur projet.

La deuxième difficulté rencontrée est le **statut de l'objet visuel** produit dans le cadre de l'épreuve. L'objet visuel atteste logiquement de la pratique plastique du candidat et de sa capacité à rendre visibles et lisibles ses intentions. Pouvant revêtir des formes très variées, il doit prioritairement témoigner d'une pratique personnelle reliant des données plastiques, des notions artistiques et des registres d'argumentation. Très souvent, il a été présenté au jury comme une production en deux ou trois dimensions, manquant des qualités plastiques les plus élémentaires, exigibles d'un futur enseignant spécialiste. Devant le nombre important de maquettes en carton plume, le jury s'est interrogé sur cette inflation de réponses stéréotypées que ne justifiaient pas les projets présentés lors de cette session. Il rappelle que l'objet visuel est la forme prise par le projet, plus ou moins abouti, d'une production à visée artistique. En ce sens, il doit logiquement s'y conjuguer.

L'écueil de la conception du **projet artistique** tient à la difficulté des candidats à se saisir du terme « projet ». Projeter, c'est « jeter loin, en avant, avec force ». Le projet est le fruit de cette action : c'est « ce qu'on a l'intention de faire et [l'] estimation des moyens nécessaires à [s]a réalisation. » (TLFI<sup>5</sup>) Or, le jury a constaté un manque de finalisation des projets présentés, le plus souvent des installations *in situ*. Rien n'était prévu, par exemple, sur l'espace dans lequel ces installations étaient censées s'inscrire : s'agissait-il d'un environnement urbain ou rural? D'un espace bâti ou vierge? Ouvert ou fermé? Provisoire ou pérenne? Quelle était l'interaction avec l'environnement? Quels étaient le rôle exact et la place précise du spectateur dans le dispositif? Ces questions doivent s'imposer au candidat dès lors qu'il conçoit et prétend donner corps à un projet personnel. Les contraintes matérielles et les problèmes techniques (matériau, circulation, échelle, descente des charges...) ont aussi rarement été abordés par les candidats qui ont préféré leur substituer de vagues notions au service de projets irréalistes. Cette *utopie sans ancrage* transformait le projet en objet purement fictif, toujours envisagé sous l'angle d'un prolongement sans commune mesure avec la réalité (agrandissement d'échelle et/ou démultiplication sans fin). Pensé en dehors de toutes contraintes, l'absolu ne peut trouver de place légitime dans le cadre de la réalisation d'un projet de type artistique qui s'efforce, par-delà la pluralité des expressions plastiques, de rendre compte de ses dimensions tangibles. D'autre part, on ne peut demander au jury d'imaginer, à partir des quelques faibles indices fournis par le candidat, les prolongements démesurés d'un projet chimérique.

À cette fin, il n'est pas inutile de rappeler que :

- la faisabilité du projet est l'une des données majeures de l'épreuve : elle vise à ancrer la réflexion dans le concret de la production artistique. Elle permet également, pour de futurs professeurs, d'anticiper les besoins des élèves et de les inscrire dans une relation en adéquation avec le principe de réalité. En cela elle porte des dimensions professionnelles;

---

<sup>5</sup> Le trésor de la langue française informatisé : <http://atilf.atilf.fr/>

- proposer systématiquement sous la forme d'installations des projets convenus ne répond pas à diversité des sujets. Il convient toujours de mettre en tension le sujet et l'inventivité du candidat à travers sa pratique plastique. Poser un principe contraire est une stratégie vouée à l'échec.

Le jury dénote également, pour la session 2014, une recrudescence de « points de vue » dans les projets présentés. Or, le discours des candidats ne renseignait guère, par exemple, sur les rapports d'échelle qui aurait informé pourtant de manière précise le point de vue. Une observation similaire peut être faite concernant les termes « spectateur », « regardeur » et « voyeur », employés tour à tour sans distinction et sans nuance. Il serait souhaitable d'établir avec précision l'étendue et la limite des champs sémantiques de ces trois entités distinctes qui ne mobilisent pas les mêmes modalités du voir. Nous mentionnons ici une tendance, voire une mode, qui saisit chaque année les candidats concernant certaines expressions récurrentes : la « problématique », le « champ de tous les possibles », « l'inconscient collectif », la « dimension métaphorique », la « mise en abyme », « l'interrogation du réel », etc. Toutes ces locutions sont pertinentes quand elles sont employées dans une argumentation qu'elles viennent étayer. En revanche, elles deviennent douteuses lorsqu'elles sont utilisées sans parcimonie pour masquer les imprécisions et les vides sémantiques des propos du candidat. Le verbiage, les formules creuses et les poncifs n'ont jamais réussi à convaincre. Pas plus que le geste inaugural, censé « faire œuvre », de quelques très rares candidats. Concernant ce dernier point, il convient de garder en mémoire que les limites de l'épreuve sont et restent un concours visant à distinguer prioritairement de futurs professeurs d'arts plastiques.

Le très faible nombre de performances observées lors de la session 2014 tient sans doute à l'ambiguïté du statut de la performance en général. Si les traces et le contexte peuvent accompagner la performance artistique, la vraie question qui est posée reste la difficulté à saisir de quoi l'on parle et comment l'on en parle. Inscrite dans un temps et un espace qui semblent échapper à toute maîtrise, elle apparaît si atypique et si déroutante que les candidats ne s'y sont pas risqués, préférant manifester leur créativité dans des champs plastiques communément balisés.

Un projet ne se manifeste pas nécessairement par une droite rectiligne allant d'un point A à un point B en un rapport de cause à effet d'une logique implacable. Les distorsions entre le projet et l'objet visuel qui en résulte sont des données qui peuvent éclairer, voire nuancer l'exposé et intéresser le jury. Plus généralement, le cheminement plastique et conceptuel du candidat témoigne d'un processus de création à l'œuvre dans tout projet artistique avéré – appelé aussi poïétique. Mais alors, pourquoi les candidats ont-ils négligé de montrer les croquis, les schémas, les traces graphiques ou les annotations qui ont présidé à la conception de leur projet et ont permis sa réalisation ? Ces dessins préparatoires sont parfois nécessaires pour rendre compte du processus d'élaboration de la démarche artistique. Soutenues par un projet cohérent et équilibré, les meilleures démonstrations ont été celles qui s'appuyaient sur des croquis, des esquisses ou des indications dessinées précises, réalisées devant le jury lors de l'exposé ou de l'entretien. L'exposé de ce parcours fait aussi partie de l'évaluation des compétences qui fondent l'appréciation du jury.

Cette observation est également valable concernant les usages numérique et photographique.

Enfin, on ne saurait trop mettre en garde contre des propositions de réalisations qui pourraient fonctionner dans l'absolu, quel que soit le dossier annexé au sujet. La majeure partie des candidats se sont contentés en effet de plaquer une pratique plastique « prête à l'emploi », en guise de réponse à la demande de l'épreuve. Cette erreur prouve que ces mêmes candidats n'en ont pas saisi les enjeux. Il ne s'agit pas de leurrer le jury, mais de témoigner d'un *engagement sincère*, de communiquer des partis pris plastiques, ancrés dans une solide culture théorique et artistique. L'*authenticité* d'une telle démarche, alliée au *plaisir* et à la *curiosité*, donne du sens à la dynamique de l'entretien dont il est question plus bas. Le jury a donc porté une attention particulière dans son appréciation aux qualités développées par les candidats.

L'ensemble des remarques et des observations relatives à l'appropriation des documents visuels annexés au dossier, au statut de l'objet visuel et au projet artistique visent à faire prendre conscience d'**une nécessaire argumentation** afin que les intentions du candidat soient explicites et communicables. Il s'agit bien de questionner une pratique artistique avérée à travers l'élaboration d'un projet et d'être en mesure d'*établir un dialogue* avec le jury, par lequel le candidat expose sa démarche, explicite ses éventuels aléas et tire des enseignements de son engagement plastique.

### **Expliciter une démarche artistique**

Dans le cadre de l'épreuve sur dossier, l'explicitation d'une démarche artistique passe également par la *communication verbale*. Le *savoir-dire* est donc indissociable du *savoir-faire*. Tous deux forment un ensemble cohérent évaluant des compétences et des connaissances partagées. Dans la visée d'un nécessaire équilibre, *savoir-faire* et *savoir-dire* répondent aussi à la perspective d'une dimension professionnelle : celle du futur professeur d'arts plastiques devant ses élèves, capable de transmettre des contenus disciplinaires fondés sur des programmes d'enseignement.

La maîtrise de la langue, la précision du vocabulaire général ou spécifique à la discipline, le bon usage des registres de langage, l'exactitude des concepts employés, l'adéquation d'une argumentation structurée, la clarté des propos, tout concourt à la bonne réception des messages par le jury. Ce dernier, rappelons-le, n'a pas vocation à tendre des guets-apens au candidat. Bienveillant, il écoute lors de l'exposé ; il accompagne, relance et approfondit lors de l'entretien dans la visée d'une compréhension fine de la démarche et du projet présentés. Par ses questions, il permet au candidat de préciser un point resté en suspens ou d'explicitier tel autre lui paraissant appeler un développement. L'exposé et l'entretien constituent donc des points d'ancrage importants quant à l'évaluation d'un candidat à communiquer de manière claire sa démarche artistique. Dans les discours entendus, les jurys ont souvent relevé des contradictions, des formules insignifiantes, des lieux communs, des poncifs, des apories également, qui témoignent de carences qui furent jugées problématiques. Il ne s'agit pas ici

de revenir sur ces problèmes récurrents, pointés par les rapports antérieurs<sup>6</sup>. Il semble plus pertinent d'insister sur l'intérêt primordial d'une réflexion sur les enjeux d'une communication réussie auprès des futurs candidats et formateurs.

Si l'objectif est bien la capacité du candidat de porter un projet artistique et d'en démontrer la pertinence, voire l'originalité, cet objectif ne peut être atteint sans une transmission adéquate. Celle-ci dépend aussi de sa posture, sa mobilité corporelle, sa gestuelle, le placement, le débit et l'intensité de sa voix, sa juste distance vis-à-vis du jury, sa réactivité aux questions posées, sa capacité à prendre en compte les conditions et les contraintes matérielles du sujet et du lieu dans lequel se déroule l'épreuve. Autant d'éléments qui ont pu parfois faire défaut. Autant d'éléments qui, bien intégrés, ont permis à certains candidats de s'exprimer avec aisance et naturel, parvenant à établir avec sincérité un dialogue confiant, qui en disait long sur le plaisir d'échanger.

En outre, justifier un projet, si pertinent soit-il, c'est s'inscrire dans l'interaction avec le jury, faire preuve d'ouverture, être réceptif aux questions posées. En somme, c'est établir les bases d'un authentique échange. Semblable posture implique une attitude positive et une attention à l'autre. Cette capacité d'écoute et de réflexion doit permettre au candidat de prendre une distance par rapport à sa pratique. Au-delà d'une démarche artistique et d'un cheminement conceptuel, interroger son travail plastique et procéder à son analyse critique s'inscrivent comme des compétences associées au *savoir-dire*. De ce point de vue, le jury a regretté des prestations orales timides, manquant d'assurance et d'imagination. Tout se passe comme si le candidat, lisant ses notes *in extenso*, n'était pas persuadé du bien-fondé de son projet, de ses références artistiques, souvent mobilisées de façon illustrative et artificielle, comblant les silences par un flux de paroles ininterrompu. C'est le même candidat qui, souvent, citait un artiste, un philosophe, un écrivain dans le dessein de donner corps à sa pensée ou à son travail, en dehors de toute contextualisation. La citation était convoquée pour valider le discours. Cette pratique, qui s'appuie sur l'idée fautive selon laquelle elle donne un certain lustre au discours et accorde une caution indiscutable, finit toujours par desservir celui qui n'en maîtrise ni les modalités ni les finalités.

*A contrario*, les partis pris plastiques et conceptuels affirmés, nuancés et argumentés, ont prouvé que d'autres candidats avaient su faire preuve d'un esprit critique, positif, et cependant marqué par des convictions sincères et originales. Sachant se conformer à un sujet et pouvant communiquer un projet sensible à travers une pratique personnelle, ils ont démontré combien une compréhension fine des attendus du concours, alliée à une préparation rigoureuse, était toujours garante d'un niveau d'excellence. Le jury, entérinant ces qualités, n'a pu que conforter chez certains candidats leur évidente réussite et s'est félicité de leur succès.

---

<sup>6</sup> Sur ce point, nous ne saurions trop conseiller également la lecture du rapport du CAPES externe, Section arts plastiques, session 2013. Recensant tous les problèmes récurrents rencontrés par le jury, il est une aide précieuse pour les candidats désireux de s'informer et de se préparer dans des conditions de réussite optimisées.

## Les compétences artistiques du futur professeur d'arts plastiques dans la perspective de son enseignement

La seconde partie de l'épreuve sur dossier a été supprimée ; il s'agissait d'une interrogation portant sur la compétence « *Agir en fonctionnaire de l'État de façon éthique et responsable* »

Elle a été remplacée par une évaluation transversale formulée ainsi :

« L'entretien permet aussi d'évaluer la capacité du candidat à prendre en compte les acquis et les besoins des élèves, à se représenter la diversité des conditions d'exercices de son métier futur, à en connaître de façon réfléchie le contexte dans ses différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. »

Il s'agit ici de montrer ses compétences de futur professeur sans pour autant interférer avec l'épreuve de la leçon, sans développer un dispositif didactique et pédagogique complet. Le jury attend que le candidat, parce qu'il veut de rentrer dans ce corps d'enseignement, prouve sa curiosité envers le métier et mène une réflexion préalable sur les questions qu'il soulève.

Ainsi :

« L'entretien permet aussi d'évaluer la capacité du candidat à prendre en compte les acquis et les besoins des élèves » : le candidat peut, par exemple, rechercher et dire les intersections possibles entre ce qu'engage son projet à visée artistique et ce que porte les programmes d'enseignement, ou ce en quoi les questionnements qui le sous-tendent et qu'il soulève sont également d'intérêt dans une formation artistique au sein de l'enseignement général, ou encore ce en quoi la nature de la proposition plastique produite dans le contexte du concours interpelle des représentations ou des stéréotypes susceptibles d'être présents chez les élèves...

« à se représenter la diversité des conditions d'exercices de son métier futur, à en connaître de façon réfléchie le contexte dans ses différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) » : le candidat, de ce point de vue, peut souligner par exemple les écarts entre les développements possibles et maîtrisés d'une production artistique assumée (experte, savante, intentionnelle, environnée, soutenue dans les conditions même de sa présence à la réalité et au public) et l'espace des possibles dans un enseignement dont l'économie engage des temporalités, des lieux d'enseignement, des effectifs, des conditions matérielles contingentes, etc.

« et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. » : le candidat doit ici démontrer, le cas échéant, qu'il comprend les nuances, les écarts, les ruptures qui peuvent exister entre ce qui relève de la liberté de création de l'artiste et le contexte de formation d'élèves, qui suppose le respect des valeurs de la République, de l'intégrité morale et physique des enfants, etc.

### Constat

À peine un tiers des candidats a prolongé et articulé sa proposition dans le champ didactique et pédagogique au point d'être évalué positivement. Quelques candidats ont vaguement ou rapidement évoqué un lien avec les programmes sans plus de précisions ou connaissances institutionnelles ; une très grande majorité n'y a fait aucune allusion. Très peu de candidats ont évoqué l'histoire des arts dans une approche pédagogique, la grande majorité y a fait allusion par le biais « notionnel » puis par le lien aux programmes.

### **Quand et à quel moment ?**

Faire preuve de compétences liées au futur métier peut se faire par des mises en relation avec le dossier, son analyse ou l'objet visuel proposé par le candidat. Elles peuvent prendre place soit lors de l'exposé, soit lors de l'entretien avec le jury. Il faut noter que le jury ne pose pas de question à ce sujet. Il attend que le candidat en prenne l'initiative et, éventuellement, demande des approfondissements si le temps le permet.

### **Corréler champ artistique et champ d'enseignement**

Par une mise en dialogue de sa pratique avec des contenus d'enseignement choisis, il s'agit pour le candidat de montrer, autour de sa production artistique et de ses références, la *conscience qu'il a de ce qui pourrait se faire avec des élèves*. Cela montrerait des prédispositions à la *transposition didactique* (transformer un savoir d'étudiant de Master 2 en savoir enseignable lié à des programmes officiels et à des contextes d'enseignement).

Les meilleurs candidats ont su établir des liens sensibles et cohérents avec leur pratique artistique et un champ des programmes d'enseignement en allant au-delà de la simple évocation. Ils ont parfois su expliquer les raisons de leur choix.

Il est nécessaire que le candidat montre au jury qu'il a éprouvé sa pratique plastique avec distance, *en sachant formuler ce que cela induit, en sachant se projeter et se situer*.

Le candidat doit montrer qu'il est capable de transmettre la dimension artistique et sensible de la discipline. Ce faisant, il doit lui-même être capable de clarifier la dimension artistique de son propre travail plastique et savoir en faire part au jury avant de proposer des articulations judicieuses aux contenus d'enseignement.

Certains candidats ont utilisé un vocabulaire juste et précis, évité les évocations approximatifs et articulé leur réflexion à la mise en perspective d'un enseignement singulier et personnalisé, mais étroitement lié aux exigences des Bulletins officiels.

À contrario, certains candidats se sont révélés incapables de ne pas projeter leurs affects de façon démesurée dans leur travail. Ils n'ont pas su se détacher d'une dimension personnelle pour aller vers l'universel et l'enseignable.

Savoir se situer c'est justement savoir montrer quelle distance le candidat va mettre entre sa pratique plastique, ses propres goûts artistiques et le contenu des programmes alliés à la réalité des élèves. C'est aussi savoir montrer son plaisir à pratiquer l'art et le désir sincère d'enseigner les arts plastiques.

### **En résumé**

***Le candidat a une pratique artistique, il va devenir professeur dans une discipline d'enseignement artistique. Il est impératif qu'il se demande quelles incidences peut avoir cette pratique sur son futur enseignement :***

- quelle posture adopter vis-à-vis de celle-ci au regard des enjeux de l'enseignement ?***

- **Comment mesurer les risques et les avantages ?**
  - **De quelle manière se positionner et se situer en se projetant en situation ?**
- Bref, exprimer quel professeur on pourrait, on voudrait devenir.**

## **Transmettre**

Du projet de l'élève à celui du candidat, les programmes de lycée révèlent les similitudes transposables :

« Mener une démarche personnelle s'inscrivant dans le champ des arts plastiques » ; « produire en affirmant une maîtrise quant aux choix des moyens et des procédures dans leur adéquation au projet qu'il s'est fixé » ; « toute réalisation aboutie ou non doit être l'occasion de mettre en évidence, entre intention et réalisation, le processus mis en jeu ».

Le candidat doit faire preuve d'un savoir-faire articulé à un savoir-penser au service d'une pratique personnelle. Il doit tirer parti de sa réflexion et montrer en quoi elle peut être *transposable* au service des enjeux de formation des élèves et montrer sa capacité à développer de futures qualités pédagogiques dans les dispositifs envisagés. Il peut démontrer un futur profil de professionnel de l'enseignement en s'appuyant sur quelques points repérés du métier dans ses diverses dimensions.

**Par ex. :**

- **Un candidat a projeté le travail qu'il ferait faire aux élèves en prenant comme point de départ son propre projet (et non comme modèle), mais sans donner de questionnement particulier (ni dans son propre projet ni dans la ou les réalisations possibles des élèves), s'en tenant ainsi à un jeu formel.**
- **Un autre a inséré l'élève dans la « participation du spectateur » à partir de sa démarche de production.**

Les facultés à transmettre peuvent être directement exposées et explicitées. Elles peuvent aussi être lues par le jury à travers les postures, la clarté de communication du candidat. Son écoute est aussi importante que sa parole. Sa faculté à s'approprier les questions du jury peut présager de ses capacités à s'adapter pédagogiquement à de futurs profils de classes. Cela peut être mis en évidence par la justesse des interventions liées à l'enseignement à des moments opportuns bien choisis. L'aisance et le plaisir à communiquer sont aussi des indicateurs quant aux futures capacités de transmission.

## **S'ancrer dans les valeurs de la république**

Le professeur d'arts plastiques incarne la discipline et doit faire preuve d'enracinement dans les programmes. Ses choix pédagogiques réfléchis *judicieusement doivent s'adapter au milieu d'enseignement* et à ses ambitions de formations en démontrant une bonne connaissance des obligations liées à sa future fonction et à ses obligations.

**Par ex. :**

- *l'idée de cours d'arts plastiques comme vecteur d'apport culturel et donc, « d'éducation citoyenne » : un candidat a évoqué la différence qui existe entre un élève qui habite Paris (ou une grande ville) et celui qui habite loin de lieux d'expositions. Le cours d'arts plastiques devenant alors un « relais ». Cette réflexion était très intéressante, car ce candidat a également abordé le décalage qui existe entre la reproduction de l'œuvre découverte sur internet et le contact direct avec*

### *l'œuvre d'art.*

Le candidat, enseignant potentiel, doit faire preuve d'une éthique sans faille et prouver sa légitimité professionnelle. Il aura la responsabilité de jeunes élèves dont l'institution lui confie une partie de la formation générale en leur garantissant une intégrité physique et morale.

*Par ex. :*

- *Une candidate ayant réalisé un travail traitant du corps et de l'intime s'est interrogée sur ce qu'elle se « permettait » de faire avec les élèves et l'aspect « tabou » de ce propos (surtout au collège). L'intérêt de sa remarque résidait dans les limites que celle-ci se fixait, devant les élèves afin de ne pas les choquer.*
- *D'autres candidats se sont interrogés sur l'approche sensible et raisonnée de la posture d'un enseignant vis-à-vis des élèves du point de vue de la construction des savoirs, des règles et de la liberté à accorder aux élèves.*

Quelques comportements trop familiers, voire vulgaires ou au contraire agressifs envers le jury, laissent présumer d'un futur positionnement ambigu face à des élèves et ont influencé négativement l'évaluation de l'épreuve.

## **Conseils méthodologiques aux futurs candidats**

### **En amont de l'entretien**

#### **Préparer l'exposé**

- Le candidat peut difficilement et efficacement improviser ou inventer une pratique plastique pour le concours ; il est très utile de s'entraîner en temps limité tant pour la pratique que pour la partie orale.
- Il s'agit de s'appropriier les documents du concours sans proposer un travail en kit. Mais plutôt, de se positionner en recadrage de sa propre pratique avec les documents proposés.
- S'entraîner à capturer des images diverses et incitatives et s'obliger à cette appropriation qui peut être différente d'une analyse d'image peut aider le futur candidat à une bonne approche de l'épreuve.
- Le candidat au métier de professeur doit s'entraîner à communiquer avec un tableau : faire des dessins, des croquis (ex. : des personnages à l'échelle d'espaces en perspective...) et à écrire lisiblement afin de soigner sa communication.
- Par conséquent, il faut réfléchir, en amont à la fonction de la trace écrite et à la parole qui l'accompagne et travailler durant l'année un support d'oral simple, utile et efficace.

#### **Durant la préparation**

- Sans précipitation, il est recommandé de consacrer un temps de réflexion à l'élaboration d'un « fil rouge » qui va guider le travail et donc la prestation.
- Il est indispensable de soigner l'aspect technique de la production au maximum de ce que permettent les moyens choisis et de ce qu'exige de maîtrise le niveau d'un étudiant en Master.
- Penser à regarder ce qu'on est en train de faire. Aider à analyser sa démarche, à construire et étayer son argumentation peut passer par une prise de notes (« notes d'atelier »).
- Enfin, il est utile de prévoir de garder du temps pour se « séparer » de sa production et savoir, pouvoir prendre du recul, afin d'analyser sa démarche pour faire des choix de communication.

### **Avant d'arriver**

- Le candidat doit anticiper les problèmes et les contraintes matérielles liés au lieu du concours et se munir des accessoires nécessaires à la présentation de son travail sans oublier que le temps consacré à l'installation est compris dans le temps de l'exposé.

### **L'arrivée devant les membres du jury ; l'installation et le remontage du projet**

- Le candidat doit penser à choisir un dispositif qui MONTRE à tous les membres du jury. Par conséquent, il lui faut trouver la bonne place, la juste posture et éviter de lire ses notes.

### **Durant l'entretien**

#### **L'attitude**

#### **Un futur enseignant comme devant une classe se doit :**

- d'être courtois, d'adopter une bonne distance avec le jury et de convoquer un lexique adapté comme il aurait à le faire en classe ;
- d'éviter d'être intrusif et d'adopter des postures physiques et de langage familiers ;
- de faire l'effort d'éviter de montrer son anxiété en la commentant : une respiration adaptée permet souvent d'y remédier ;
- de poser et placer sa voix et son corps pour une communication efficace ;
- si le projet est sonore, de prévoir qu'il ne fasse pas interférence avec la parole ;
- de travailler à utiliser une prononciation correcte des noms d'artistes et donner les titres complets des œuvres citées pour montrer une bonne maîtrise du champ de références disciplinaires.

#### **Le contenu**

#### **Un futur professeur doit savoir :**

- transmettre une idée par la parole, mais aussi par tous les autres moyens dont dispose le candidat. Si le tableau est utilisé pour dessiner ou écrire, savoir s'en servir, y revenir ;
- doit utiliser un vocabulaire spécifique riche et précis dans une syntaxe correcte ;
- par conséquent, il doit être familier des notions importantes de la discipline ;
- FAIRE VIVRE SON PROJET.

#### **L'entretien**

- le candidat doit parvenir à montrer le cheminement de sa pensée. Il est possible, aussi, d'interroger avec pertinence des pistes abandonnées pour justifier les options choisies ;
- nous conseillons d'insister sur son objet plastique plutôt que de trop développer sur la place hypothétique du spectateur sans pour cela, nécessairement l'occulter ;
- il est fondamental de repérer les notions d'ordre opérationnel, mais aussi conceptuel dans les références proposées ;
- un futur professeur doit accepter de « se déplacer » face à une situation inconnue ou différente ; savoir affirmer ses idées, ses partis-pris sans pour autant faire preuve de rigidité montrera ses capacités d'adaptation future à la spécificité des élèves en articulation aux exigences des BO ;
- à l'inverse, il est inutile de chercher absolument à contenter le jury qui, *a priori*, n'attend rien d'autre qu'une réflexion fine de la part du candidat.

#### **Conseils d'ordre général**

- Faire preuve de curiosité, éveiller son regard sur les images du monde.

- Faire preuve de sincérité et d'honnêteté intellectuelle.
- Posséder une culture générale et se nourrir de textes fondateurs de la discipline pour y puiser un ancrage théorique.
- Convoquer et maîtriser l'histoire de l'art.
- Contextualiser les références contemporaines autant pour leurs influences que pour des articulations cohérentes à sa pratique artistique.
- Ouvrir son champ de références au-delà de sa propre pratique et dans une perspective conceptuelle pour dépasser le déclaratif et l'autoréférentiel.
- Faire preuve de générosité et ne pas évacuer la dimension du plaisir de la création artistique. Le « Joca seria » (jeu sérieux) du poète Francis Ponge.