



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : CAPES externe et CAFEP

Section : ARTS PLASTIQUES

Session 2016

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

Sommaire

Cadre réglementaire	5
Arrêté du 19 avril 2013 fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré	5
Note de service n° 2010-141 du 21-9-2010, Concours externe et interne du Capes d'arts plastiques et concours externe et interne de l'agrégation d'arts, option A arts plastiques	6
Bilans de l'admissibilité et de l'admission du CAPES externe et du CAFEP d'arts plastiques pour la session 2016	7
Bilan de l'admissibilité	7
Composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique	7
Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention	7
Bilan de l'admission	8
Épreuve de mise en situation professionnelle	8
Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique	9
Données statistiques	9
Remarques du président du jury	12
Admissibilité	14
Rapport sur l'épreuve de composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique	15
Préambule	15
Analyse du sujet	16
Conclusion	19
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention	20
Préambule	20
Le sujet	20
Les données du sujet	22
Partis pris plastiques, iconiques, procéduraux et sémantiques	23
La note d'intention	25
Les critères d'évaluation	27
En conclusion	28
Quelques repères bibliographiques	28
Admission	30
Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle	31
Épreuve de mise en situation professionnelle : rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve	32
Le « point du programme »	32
Le(s) document(s) proposé(s)	32
Une démarche d'enseignement en arts plastiques	32
Une ou plusieurs références librement choisies	33
Des indicateurs de réussite et de difficulté	33
Des recommandations	34
Épreuve de mise en situation professionnelle : dimensions partenariales de l'enseignement .. 35	
Les modalités et les enjeux de l'épreuve	35
Les connaissances à mobiliser avec discernement pendant l'épreuve	35
Les compétences à mobiliser pendant l'épreuve	36
Les sujets proposés	36
Des constats et des conseils méthodologiques	37
L'articulation entre la proposition d'une séquence pédagogique et la composante de l'épreuve portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement	38
Conclusion	38
Épreuve de mise en situation professionnelle : option architecture	39
Le contenu du dossier	39
Savoir analyser les documents en s'appuyant sur des connaissances précises	39
Le projet pédagogique : de l'architecture aux arts plastiques	40
Conduire un exposé et s'inscrire dans un entretien	40

Pour conclure	41
Quelques repères bibliographiques.....	41
Épreuve de mise en situation professionnelle : option arts appliqués	43
Remarques générales	43
<i>Exemples de sujets :</i>	43
L'analyse du corpus.....	44
La proposition pédagogique	45
<i>La mise en œuvre matérielle et temporelle de la proposition</i>	<i>45</i>
<i>La verbalisation</i>	<i>46</i>
La prestation du candidat	46
Conseils	47
Quelques repères bibliographiques et sitographiques	47
Épreuve de mise en situation professionnelle : option cinéma	49
Les dossiers	49
Six exemples de sujets parmi les 18 proposés lors de la session 2016	49
Remarques générales et rappels	50
La gestion du temps durant l'exposé.....	50
L'analyse de l'extrait filmique, à l'aune du point du programme	50
La transposition didactique.....	51
L'entretien	52
La posture en général.....	52
La place des références	53
Préconisations	53
Quelques repères bibliographiques.....	53
Épreuve de mise en situation professionnelle : option danse	54
Constats sur l'effectif en 2016 et la préparation	54
Analyse et exploitation du dossier.....	54
Transposition didactique et dispositif pédagogique	56
Posture	57
Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques	58
Épreuve de mise en situation professionnelle : option photographie	60
Remarques générales	60
L'exposé et la posture de candidat.....	60
Le champ référentiel de l'option	60
L'analyse des documents	61
Les questions de la transposition didactique et des modalités pédagogiques	62
La gestion des programmes de lycée	63
L'entretien	63
Des exemples de sujet	63
Remarques sur le traitement du sujet 7	64
Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques	65
Épreuve de mise en situation professionnelle : option théâtre.....	67
Préambule	67
Le sujet de l'épreuve : des ressources pour envisager un projet.....	67
<i>Le dossier.....</i>	<i>67</i>
L'exposé	68
Pour exemple, documents extraits de deux sujets de la session 2016 :	69
L'extrait des programmes d'arts plastiques du collège ou du lycée.....	69
L'analyse du document de l'option	70
Le projet d'enseignement	70
Le champ référentiel de l'option, son articulation à celui des arts plastiques	71
L'entretien	71
Une épreuve professionnelle exigeante	72
Quelques repères bibliographiques.....	72
Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique	73
Préambule	73
Plan du rapport portant sur l'épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique	74

Le respect du cadre réglementaire.....	74
Analyse des documents iconiques	76
Projet de type artistique.....	77
Prestation orale	80
Exemples de sujets de la session 2016	81
Repères bibliographiques.....	84
Annexe.....	86
Évolution des ratios entre nombre de postes, d'inscrits, de présents à l'admissibilité et d'admis au	
Capes externe d'arts plastiques depuis 1991.....	87

Cadre réglementaire

Arrêté du 19 avril 2013 fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré
NOR : MENH1310120A

A N N E X E S

A N N E X E I

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 XX^e 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.

La note de service concernant l'esprit des épreuves et les indications relatives aux matériaux et procédures n° 2010-141 du 21-9-2010, doit être modifiée. Elle sera publiée sur le site : <http://www.devenirenseignant.gouv.fr>

Bilans de l'admissibilité et de l'admission du CAPES externe et du CAFEP d'arts plastiques pour la session 2016

Bilan de l'admissibilité

CAPES EXTERNE

Nombre de candidats inscrits : 1712
Nombre de candidats non éliminés : 1051 Soit : 61.39 % des inscrits.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>
Nombre de candidats admissibles : 517 Soit : 49.10 % des non éliminés.
Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité
Moyenne des candidats non éliminés : 10.14 (soit une moyenne de : 05.07 / 20)
Moyenne des candidats admissibles : 14.66 (soit une moyenne de : 07.33 / 20)
Rappel
Nombre de postes : 242
Barre d'admissibilité : 10.00 (soit un total de : 05.00 / 20)

CAFEP CAPES (PRIVÉ)

Nombre de candidats inscrits : 295
Nombre de candidats non éliminés : 163 Soit : 55.25 % des inscrits.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>
Nombre de candidats admissibles : 84 Soit : 51.53 % des non éliminés.
Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité
Moyenne des candidats non éliminés : 09.51 (soit une moyenne de : 04.75 / 20)
Moyenne des candidats admissibles : 13.47 (soit une moyenne de : 06.74 / 20)
Rappel
Nombre de postes : 39
Barre d'admissibilité : 09.00 (soit un total de : 04.50 / 20)

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

Notes-Totaux Min./Max. après barre

	Présents		Admissibles	
	Note Mini.	Note Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.
CAPES EXTERNE	05.00	19.00	05.00	19.00
CAFEP CAPES (PRIVÉ)	01.00	18.00	05.00	18.00

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

Notes-Totaux Min./Max. après barre

	Présents		Admissibles	
	Note Mini.	Note Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.
CAPES EXTERNE	05.00	18.00	05.00	18.00
CAFEP CAPES (PRIVÉ)	01.00	18.00	05.00	18.00

Bilan de l'admission

CAPES EXTERNE

Nombre de candidats admissibles : 517
Nombre de candidats non éliminés : 494 Soit : 95.55 % des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>
Nombre de candidats admis sur liste principale : 242 Soit : 48.99 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0
Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission
Moyenne des candidats non éliminés : 27.98 (soit une moyenne de : 06.99 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 40.83 (soit une moyenne de : 10,21 / 20)
Rappel
Nombre de postes : 242
Barre de la liste principale : 40.50 (soit un total de 06,75/20)

CAFEP CAPES (PRIVÉ)

Nombre de candidats admissibles : 84
Nombre de candidats non éliminés : 81 Soit : 96.43 % des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>
Nombre de candidats admis sur liste principale : 25
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0
Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission
Moyenne des candidats non éliminés : 22.52 (soit une moyenne de : 05.63 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 42.32 (soit une moyenne de : 10.58 / 20)
Rappel
Nombre de postes : 39
Barre de la liste principale : 41.00 (soit un total de 06,83 / 20)

Épreuve de mise en situation professionnelle

Moyenne par épreuve/matière après barre

CAPES EXTERNE	NB. Admissibles	NB. Présents	NB. Admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis
ARCHITECTURE	93	90	44	08.00	11.20
ARTS APPLIQUES	146	139	60	06.69	10.64
CINEMA	90	86	46	06.93	08.40
DANSE	16	16	10	09.72	13.40
PHOTOGRAPHIE	161	153	77	07.13	10.16
THEATRE	11	11	5	05.73	10.00

CAFEP CAPES (PRIVÉ)	NB. Admissibles	NB. Présents	NB. Admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis
ARCHITECTURE	18	17	9	05.71	07.89
ARTS APPLIQUES	24	23	5	04.20	08.40
CINEMA	13	13	3	05.85	10.33
DANSE	5	5	3	10.20	11.33
PHOTOGRAPHIE	19	18	3	04.19	08.67
THEATRE	5	5	2	06.20	09.00

Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique*Moyenne par épreuve/matière après barre*

	NB. Admissibles	NB. Présents	NB. Admis	Moyenne des présents	Moyenne des admis
CAPES EXTERNE	517	501	242	06.76	10.15
CAFEP CAPES (PRIVE)	84	81	25	05.99	12.28

Données statistiques*Répartition par académies après barre*

Académies	NB. Admissibles	NB. Présents	NB. Admis
LILLE	37	36	15
LYON	34	32	21
MONTPELLIER	22	22	10
NANCY-METZ	24	24	10
POITIERS	7	7	2
RENNES	51	51	31
STRASBOURG	32	32	17
TOULOUSE	29	28	13
NANTES	18	18	7
ORLEANS-TOURS	12	11	8
REIMS	1	1	0
AMIENS	12	11	4
ROUEN	9	9	3
LIMOGES	2	2	1
NICE	8	8	1
LA REUNION	5	5	2
LA MARTINIQUE	6	5	2
LA GUADELOUPE	2	1	0
POLYNESIE FRANCAISE	2	2	1
MAYOTTE	1	1	0
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	95	91	49

Années de naissance après barre

Année de naissance	CAPES EXTERNE			CAFEP (PRIVÉ)		
	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
1959	2	2	0			
1960	1	1	0	1	1	0
1961	2	2	0			
1962	1	1	0			
1964	1	1	1			
1965	3	2	0			
1966	3	3	0	1	1	0
1967	5	5	1	2	2	0
1968	4	3	1	1	1	0
1969	6	4	1			
1970	2	2	1	2	2	0
1971	5	5	2			
1972	12	11	4	4	4	2
1973	7	7	2	2	2	0
1974	10	10	6	2	2	1
1975	6	6	2	1	1	0
1976	6	6	3	1	1	0
1977	4	4	2	3	2	0
1978	15	15	8	2	2	0
1979	8	8	3	2	2	0
1980	10	9	2	1	1	0
1981	9	7	2	5	5	0
1982	12	11	2	1	1	0
1983	8	7	4	2	2	0
1984	12	12	6	4	4	0
1985	21	20	11	2	2	2
1986	34	32	19	3	3	0
1987	31	30	14	6	5	2
1988	32	32	14	4	4	3
1989	31	31	15	7	7	4
1990	46	46	25	3	3	0
1991	46	46	26	8	8	4
1992	48	48	30	9	9	4
1993	48	48	26	4	4	2
1994	25	24	9	1	1	1

Répartition par sexe après barre

CAPES EXTERNE	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
FEMME	407	393	190
HOMME	110	108	52

CAFEP CAPES (PRIVÉ)	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
FEMME	72	71	22
HOMME	12	11	3

Titres-Diplômes requis après barre

CAPES EXTERNE			
Titre ou diplôme requis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
DOCTORAT	6	4	2
DIP POSTSECONDAIRE 5 ANS OU +	21	19	8
MASTER	166	163	69
GRADE MASTER	22	21	12
DIPLOME CLASSE NIVEAU I	4	3	3
DIPLOME D'INGENIEUR (BAC+5)	1	1	1
DIPLOME GRANDE ECOLE (BAC+5)	25	25	12
DISP.TITRE 3 ENFANTS (MERE)	7	6	0
DISP.TITRE 3 ENFANTS (PERE)	2	2	0
M1 OU EQUIVALENT	63	62	31
INSCR. 4EME ANNEE ETUDES POSTSECON	3	3	1
ENSEIGNANT TITULAIRE -ANCIEN TITUL.	1	1	1
DIPLOME POSTSECONDAIRE 4 ANS	3	3	2
INSCRIPTION EN M2 OU EQUIVALENT	48	46	22
INSCRIPTION EN M1 OU EQUIVALENT	145	142	78

CAFEP CAPES (PRIVÉ)			
Titre ou diplôme requis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
DIP POSTSECONDAIRE 5 ANS OU +	5	5	0
MASTER	33	32	6
GRADE MASTER	4	4	2
DIPLOME D'INGENIEUR (BAC+5)	1	1	0
DIPLOME GRANDE ECOLE (BAC+5)	7	7	0
DISP.TITRE 3 ENFANTS (MERE)	3	2	0
M1 OU EQUIVALENT	9	9	4
INSCR. 4EME ANNEE ETUDES POSTSECON	1	1	0
INSCRIPTION EN M2 OU EQUIVALENT	8	8	5
INSCRIPTION EN M1 OU EQUIVALENT	13	13	8

Remarques du président du jury

À nouveau, cette session 2016 permettait de pourvoir tous les postes ouverts au recrutement du Capes externe. Il faut s'en réjouir pour la discipline et, plus fondamentalement, pour la formation générale des élèves. Toutefois, le parallélisme avec la session précédente ne s'arrête pas à cette seule dimension positive. En effet, il était une fois de plus impossible de recruter pour tous les emplois offerts au Cafep. De même l'admissibilité se révélait encore d'un niveau très faible. Les moyennes et les barres d'admissibilité y sont très basses et ne progressent pas.

Ces aspects contrastés, hélas constants depuis quelques sessions, sont assez significatifs de la situation du concours. L'effort de recrutement est bien poursuivi et, il faut le rappeler, nous sommes conduits à travailler sur des objectifs demeurant quasiment le double des volumes fixés entre 2000 et 2009¹, par exemple. Même si l'on constate une augmentation lente, mais régulière du nombre des inscrits, l'écart entre inscrits et présents est toujours important : 38,4 % d'absents à la première épreuve d'admissibilité pour le Capes et 44,6 % pour le Cafep. Par ailleurs, les moyennes varient fortement entre l'admissibilité et l'admission : 07,33/20 pour les admissibles du Capes (moyenne des présents : 05,07 /20), 06,74/20 pour ceux du Cafep (moyenne des présents : 05,63 /20) ; 10,21/20 pour les admis au Capes et 10,58/20 pour ceux du Cafep. Les performances des candidats témoignent d'un réel déséquilibre entre ces deux phases du concours et leurs épreuves.

Le déséquilibre, des résultats, peut-être aussi du profil global des candidats, est une forte caractéristique de la session 2016. La mise en perspective des notes d'admission et d'admissibilité révélait, dès le premier quintile de la liste des lauréats, la présence de basses – voire très basses – notes dès le haut du classement, cette spécificité se distribuant sur l'ensemble de la liste des admis. Il n'est pas à ce jour envisageable de tirer de conclusions définitives. S'agit-il d'une situation exceptionnelle ou du signe d'une tendance plus profonde ? Dans quelle mesure cela relève-t-il de choix de préparation, de négligence – à tort – de telle ou telle épreuve du concours, ou bien du reflet de l'hétérogénéité du niveau réel des acquis académiques actuels des candidats ?

Pour autant, il convient d'adopter une approche pondérée, de **souligner certains contrastes qui aboutissent à articuler les remarques ou les constats positifs et plus négatifs.**

Le concours s'adresse bien majoritairement aux étudiants en Mastère « Métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation ». En tout premier lieu, les candidats admis sont majoritairement inscrits en M1 ou titulaires d'un M1, certains d'un M2 ou de leurs équivalents. Le concours recrute donc dans le vivier principalement concerné par ce recrutement externe, ce que confirme l'examen des tranches d'âge des inscrits et des lauréats. Il est néanmoins possible de constater un accroissement sensible ces dernières années de générations de candidats plus âgés, probablement dans une démarche de seconde carrière.

L'épreuve de « Pratique plastique accompagnée d'une note d'intention » de l'admissibilité pose, comme à l'accoutumée, de nombreux problèmes à la majorité des candidats. La principale difficulté n'étant pas tant pour eux d'en comprendre la nature que de faire face à ses exigences : il s'agit bien d'un rendez-vous explicite et incontournable avec des savoir-faire plastiques, donc avec la maîtrise – dans un cadre contraint – de capacités, de langages et de gestes fondamentaux en arts plastiques. Comme régulièrement constaté, la majorité des candidats est démunie des compétences plasticiennes nécessaires à pratiquer en deux dimensions sur un support au format régulé. En outre, nombreux sont ceux qui peinent à se confronter au dossier de documents imposés comme à un sujet à consignes précises. Dans des proportions loin d'être anecdotiques certains négligent ces obligations. De manière plus étonnante, si les sujets ne sont que rarement problématisés, ils tendent parfois à ne plus être lus. Ainsi le jury était surpris de repérer combien étaient nombreux celles et ceux qui n'avaient pas été attentifs à cette simple consigne de faire un choix entre les deux documents proposés. Les notes d'intention étaient toutefois de meilleures tenues, même si quelques-uns oublient qu'elles sont obligatoires. Ne pas traiter cette composante de l'épreuve est, rappelons-le, réhibitoire.

L'épreuve de « Composition écrite portant sur les fondements de la culture artistique et plastique » s'avérait cette année produire, globalement, de meilleures copies que lors de la session précédente. Est-ce la nature même du programme interrogé cette année ? Son inscription dans le champ contemporain ? Pour autant, le jury pointe une tendance fâcheuse à ne nuancer ni les partis pris – parfois de simples *a priori* sur

¹ Sur ce point, nous invitons les candidats à prendre connaissance de l'annexe de ce rapport.

les possibles enjeux de la question - ni les interprétations. La recherche d'oppositions, souvent simplistes, entre œuvre, démarche et conception artistiques vaut argumentation. Les candidats manquent souvent de rigueur dans leurs choix et analyses d'œuvres. Ils éludent la nécessaire précision des références théoriques, culturelles, artistiques utiles à étayer une réflexion, soutenir une pensée, une démonstration.

Le jury a pu constater d'excellents résultats lors de « l'Épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique ». Certains candidats, bien préparés, faisant preuve de finesse et de singularité dans leur proposition artistique comme son explicitation, se sont nettement détachés. Pour être réjouissant, ce constat interroge pourtant quant à la faiblesse de la pratique à l'admission et, assez régulièrement, pour un même candidat...

Les progrès les plus significatifs, observés sur le plus grand nombre de candidats, étaient mesurés dans le cadre de l'épreuve de « Mise en situation professionnelle ». La part de ceux à n'avoir pas envisagé d'être interrogés sur une entrée de programme du lycée était réduite à une portion congrue. L'effort de préparation aux savoirs relatifs à l'option, librement choisie à l'inscription au concours, se remarque nettement. On observe même une hausse des inscrits sur le champ de la danse. De même, très peu de candidats étaient décentrés vis-à-vis d'une posture de futurs professionnels ou refusaient de débattre sur des enjeux éthiques, ou donnaient le sentiment de ne pas faire droit aux valeurs de l'École et de la République. Tous aspects que le jury sanctionne implacablement dans son évaluation.

La session 2016 marquait la fin d'un cycle, celui de l'investigation des programmes du collège, publiés en 2008. Même s'ils n'étaient pas interrogés sur les nouveaux programmes de cycle, beaucoup de candidats ont témoigné qu'ils en avaient pris connaissance et amorcé un travail d'appropriation.

Il me revient, à l'occasion de ce rapport, d'informer les candidats de la session 2017 que, dans le cadre strict de l'arrêté fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré, les sujets de l'épreuve de pratique plastique d'admissibilité et ceux des deux épreuves d'admission connaîtront des évolutions.

Les dimensions professionnelles du recrutement invitent en effet à tenir compte d'aspects pédagogiques, méthodologiques, culturels ou organisationnels, portant également sur les compétences visées pour les élèves, des programmes des cycles 3 et 4, désormais portés dans les classes par les professeurs d'arts plastiques.

Des sujets dits « zéro », assortis de notes de commentaire, seront proposés très prochainement afin d'apporter des repères aux candidats et aux formateurs.

Je souhaite conclure en adressant toutes mes félicitations aux heureux lauréats, accompagnées de tous mes vœux de réussite et d'épanouissement dans la réalisation de leur carrière. J'encourage, comme chaque année, les candidats ajournés à persévérer.

Je remercie les nouveaux vice-présidents qui m'entouraient. Mme Sandra Goldstein et Mr Olivier Deshayes ont apporté toutes leurs compétences à la tenue de ce concours. Ils n'ont pas ménagé leurs efforts, apportant rigueur, exigence et bienveillance aux travaux à conduire en amont et dans la réalisation des épreuves.

Enfin, je salue le secrétaire général du concours qui nous quitte, Mr Jacques Lagarde, dont le dévouement et l'efficacité, la disponibilité et la précision ont été sans faille pendant quatre sessions. Il sait à quel point j'ai apprécié qu'il ait accepté de me rejoindre sur ce concours et combien j'ai eu satisfaction à travailler avec lui.

Admissibilité

Rapport sur l'épreuve de 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 XX^e 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

Arrêté du 19 avril 2013 fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré
NOR : MENH1310120A

Les candidats peuvent prendre connaissance sur le site [devenirenseignant.gouv.fr](http://www.devenirenseignant.gouv.fr) de la version intégrale des sujets d'admissibilité à partir du lien :

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98470/sujets-des-epreuves-d-admissibilite-et-rapports-des-jurys-des-concours-du-capes-de-la-session-2016.html>

Préambule

Préparer un concours, ce n'est pas uniquement accumuler des savoirs. Ils sont certes nécessaires pour la construction de la réflexion dans la composition écrite, mais il ne s'agit en aucun cas de faire une démonstration de connaissances. Ainsi, exploiter ces dernières pour répondre de manière adéquate à un sujet en argumentant de façon convaincante dans un temps donné ne peut pas s'improviser. L'exercice, qui requiert méthode, organisation et préparation, consiste à élaborer des problématiques liées à un programme limitatif aux enjeux multiples (plastiques, historiques, esthétiques...) se faisant écho.

Les bonnes copies veillent tant sur le fond que sur la forme à respecter tous les principes propres à l'épreuve de composition, portant sur les fondements de la culture artistique et plastique. Ainsi mettent-elles en lien tous les documents iconiques et textuels du dossier dans le développement, éclairées par l'analyse plastique et iconographique expressément identifiée d'un document choisi dans le corpus. Cette focale indispensable amène le candidat à se confronter véritablement au sujet. L'ordre de présentation des éléments du dossier ne doit pas être le prétexte à la juxtaposition d'idées. Nous rappelons que le candidat a le devoir d'exploiter la richesse des documents selon une organisation réfléchie mobilisant un engagement authentique.

S'approprier les objectifs de l'épreuve écrite commence par une lecture attentive de toutes les données du dossier ; chaque cartel ou légende soumis à un examen précis concourt à une prise en compte opérante du sujet, évitant l'écueil de toute digression et de contresens. Rappelons que des références extérieures peuvent être convoquées en complément, mais ne doivent pas déplacer, voire dénaturer le propos en prenant l'ascendant sur la question à traiter. Elles sont fondamentales pour étayer un raisonnement structuré qui n'est en rien substituable à un catalogue plaqué d'éléments souvent convenus.

Expliciter les termes du sujet, les mettre en tension permet d'élaborer une introduction où sera défini avec finesse un contexte spatio-temporel circonscrit au filtre des notions plastiques adaptées à la question posée. Le sujet ne peut faire office de problématique ; les termes ne doivent pas être tronqués, mais être déployés en vue de construire un devoir sous forme dissertée. Cette opération indispensable implique une hiérarchisation des idées grâce à un fil conducteur annoncé dans un plan clair.

Décrire n'est pas analyser. Paraphraser n'est pas analyser. Les composantes (formes, couleurs, matières...), l'éclairage, l'espace de présentation des œuvres révèlent des intentions, des partis-pris qui font sens. S'interroger sur les formes plastiques et ce qu'elles sous-tendent est bien le cœur du travail du futur enseignant d'arts plastiques. Un travail sensible d'observation des œuvres en dehors de tout préjugé

s'articule à une pensée intelligible autour de la pluralité des concepts artistiques ; la forme démonstrative du discours élude d'emblée tout effet narratif tantôt évasif, tantôt manichéen, voire fantasque, générant des assertions maladroites et des erreurs grossières. Bref, écrire c'est opérer des choix, en les organisant selon un questionnement précis, c'est exprimer une singularité à l'aulne d'un parcours culturel et artistique individuel, nourri par un vocabulaire spécifique fait de nuances permettant une distance critique argumentée.

Le cheminement d'une pensée personnelle aboutit logiquement dans la dissertation à une conclusion qui ne doit pas être négligée faute de temps. Elle permet de synthétiser et d'ouvrir la réflexion par de nouveaux croisements, révélant ainsi la teneur de la problématique initiale avec cohérence.

La composition portant sur les fondements de la culture artistique et plastique n'est pas un carcan rigide ; elle requiert du candidat une capacité à manier la langue française pour mettre en forme un débat ; tout écart de langage ne saurait s'accorder avec la fonction d'un futur professeur. Savoir écrire correctement sans fautes d'orthographe (dans les noms communs et propres) ni erreur de syntaxe est la condition minimale de production d'un discours intelligible. Satisfaire à un impératif de précision ne peut se compenser par un propos emphatique et semé de redites. La tendance naïve à l'association d'idées ainsi que le recours à l'implicite ne sont pas recevables : ils témoignent d'un regard lacunaire sur le champ de la discipline – point d'ancrage de l'épreuve. Par ailleurs, de nombreuses copies continuent à être illisibles en raison d'une graphie peu soignée. Insérer une citation dans un texte, mentionner un titre d'œuvre, changer d'axe de réflexion sont des choix qui reposent sur une codification précise accompagnant la lecture et guidant le correcteur.

Analyse du sujet

« Vous montrerez dans quelle mesure le geste artistique dans l'espace public modifie le regard porté sur l'œuvre, engageant parfois le débat sur sa légitimité. »

Document 1

Projet Trans305 – ZAC du Plateau à Ivry-sur-Seine, premier prototype de la démarche Haute Qualité Artistique et Culturelle, Stefan SHANKLAND, artiste plasticien, coordinateur du projet en collaboration avec le collectif d'architecture YA+K, 2014.

Document 2

Tilted arc (L'arc incliné), 1981, Richard SERRA (1938, San Francisco), acier corten, 3,66 m x 36,58 m, épaisseur 63,5 mm, New-York.

Note : œuvre détruite le 15 mars 1989 par le gouvernement des États-Unis.

Document 3

Séoul – Shindorim Dong, 2002, Stéphane COUTURIER (1957, Neuilly-sur-Seine), C-Print, Diasac, 123 x 235 cm.

Document 4

Installation vidéo A+, 2008-2012, Panneau d'affichage urbain (rue du Sec Arembault, Lille), Thierry FOURNIER (1969, Lyon), exposition Fantastic Lille 3000 (détournement d'un panneau d'affichage urbain ; la vidéo qui apparaît sur l'écran accuse un retard de 24 heures avec la réalité).

Document 5

Extrait d'un texte de François BARRÉ, *Contours et alentours*, in Œuvre et lieu, éditions Flammarion, 2003.

Extrait d'un texte d'Yves MICHAUD, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, Paris, P.U.F., coll. « Intervention philosophique », 2^e édition corrigée, 1997, p. 228-229.

Le sujet proposé dans cette épreuve doit être pensé par le candidat dans toute sa complexité, autant plastique que sémantique, puis faire l'objet d'une problématisation articulée à un plan qui permet au lecteur de saisir les nuances de sa pensée et d'en comprendre la cohérence. Cette démarche est au cœur du travail d'enseignant : extraire un contenu, le traiter et être en mesure d'en offrir une essence dense, concise et intelligible.

Il faut de la matière et beaucoup d'exigence pour obtenir une pensée qui fasse sens. Cela demande de ne pas rester à la surface des œuvres, de dépasser la description (ce que je vois). De cette nécessaire observation découlera le questionnement, puis, articulé aux savoirs (ce que je sais), permettra de dérouler une pensée problématisée (ce que je comprends et veux faire comprendre).

Le sujet invitait les candidats à analyser un certain nombre de termes dont le plus ignoré dans une majorité des copies fut le terme de « mesure », au profit de « légitimité ». Si cette prise en compte est nécessaire, elle conduit trop souvent à un enfermement de la pensée dans le champ binaire du légitime et de l'illégitime. Or la question s'ouvrait bien davantage lorsque l'on s'intéressait à la mesure de ce débat, sa proportion, sa qualification, sa hauteur et ses ambitions. En amont, la compréhension de l'expression « espace public » était souvent opposée à espace muséal, ou réduit à un lieu public (qui accueillerait enfin des œuvres d'art après des siècles de supposée rétention muséale...), ou à un espace qui serait l'unique possession de l'État... Autant de propositions qui dénotent un manque patent de préparation à l'épreuve. La capacité à manipuler et à proposer une définition claire et adaptée, d'un vocabulaire spécifique aux arts plastiques, est une attente logique d'un concours de recrutement d'enseignants. Sans être exhaustifs, les propos qui vont suivre souhaitent participer de la compréhension par les candidats du niveau d'exigence et de pertinence que cette épreuve entend évaluer. En cela la reformulation, parfois appauvrissante du sujet, ne peut tenir lieu de problématique. Rappelons qu'une problématique n'est pas un problème, mais un ensemble constitué : par un problème général, des sous problèmes et des hypothèses qui lui sont associés².

Le sujet amenait à s'interroger sur le rapport qu'entretient l'œuvre au lieu, de ce qui fait œuvre et qui justifie son existence et sa présence en cet espace. Mais également le rapport de l'œuvre au spectateur, qu'il soit acteur ou usager, qu'il y participe ou la subisse, et des conséquences en termes d'acceptation, de refus ou de déni par ce dernier, en somme de sa prise en compte dans une réception sensible, voire conceptuelle de l'œuvre. Enfin, ne pouvait être écartée de la réflexion l'hypothèse de la question du temps : de réalisation, d'appréhension, de maturation, de compréhension, le temps suspendu, celui de la réflexion et de l'acculturation. Toutes temporalités qui devaient permettre au candidat d'enrichir son propos en l'ouvrant, sans le dénaturer, à la question de la décantation. Ce nécessaire temps qui passe et qui patine les œuvres comme les esprits ou les débats, consacre des œuvres hier décriées et aujourd'hui institutionnalisées. Les exemples ne manquent pas.

Le corpus du sujet de cette session était charnu : quatre documents iconographiques aux propos pluriels et un document textuel composé de deux extraits d'auteurs à la pensée établie.

L'analyse du document n° 1, Projet Trans305, et plus particulièrement la lecture attentive et curieuse, au sens d'une interrogation heureuse, de la légende, aurait dû permettre aux candidats de ne pas résumer cette œuvre à un rôle décoratif destiné à mettre un peu « de gaieté » dans un chantier « triste » et « non esthétique ». Cela dénote une vision réductrice et peu ambitieuse du geste artistique dont il était ici question. Il fallait comprendre, ou du moins proposer comme possible et cohérente, dans une volonté d'ouverture du sujet aux débats et aux gestes artistiques, que cette œuvre, réalisée en « collaboration » entre un artiste plasticien « coordinateur » et un « collectif » d'architecture, ne pouvait être envisagée autrement que comme un travail de groupe, engageant des pluralités de compétences, de métiers et de gestes. Sans rien savoir du projet, il était possible de parler d'échanges, de partage et d'imaginer sans risquer le hors sujet, que dans un espace public le spectateur soit également invité à participer, donner son avis, collaborer à cette sorte d'atelier à ciel ouvert. Ici le geste artistique est tout sauf une prétention, une décision unilatérale et solitaire. Il ne s'expose pas dans l'espace public, mais le construit, le pense, le réinvente et le partage avec ses usagers sans se l'approprier. Il est à la mesure de l'Homme et des enjeux que soulèvent ses relations avec la ville (l'urbanisme), la société (sa relation à l'Autre), le Monde (son inévitable évolution). Il se demande ce que l'art peut apporter à une société en mutation et quelle doit être sa place dans l'espace comme dans le temps. En quelles proportions la participation, la concertation, l'engagement collectif peuvent-ils légitimer le regard et par la même la présence d'une œuvre ? Est-ce une question de pluralités des regards, de discussion, d'écoute, en somme de démocratie ?

² Sur ce point nous renvoyons au document suivant : *Définir et construire une problématique, construire des problématiques et problématiser ; Modélisation de la structure logique d'une problématique ; Établir une différence entre problème et question*. In *Problématique - Problématiser - Problématisation - Arts plastiques / Académie de Lille / Septembre 2006*. Mise à jour septembre 2011 / Académie de Paris. https://www.ac-paris.fr/portail/upload/docs/application/octetstream/201111/atiser_problematization_difference_entre_question_et_probleme_ac_paris_arts_plastiques_inspection_mise_a_jour_septembre_2011.pdf

De nombreux candidats ont particulièrement porté leurs réflexions sur le document n° 2, Tilted Arc de Richard SERRA. Cette œuvre, célèbre pour sa radicalité plastique, son importance dans le courant minimaliste autant que par la polémique qu'elle suscita à l'époque, ne pouvait être le seul fil conducteur d'une copie et encore moins sa problématique. Or, ce fut souvent le cas. Le débat sur la légitimité (son lien à la loi), ouvert de façon passionnante et exemplaire ici, ne pouvait s'entendre uniquement dans cette dualité de l'œuvre qui s'impose, qui gêne, en opposition aux œuvres qui amusent, surprennent ou décoorent. L'œuvre de Richard SERRA, souvent choisie par les candidats parce qu'en apparence plus accessible ou plus aisément articulable au sujet, fut un obstacle au développement d'une pensée problématisée dépassant l'anecdote, la description ou la remarque sur l'outrecuidance d'un artiste qui ose « déranger » et « gêner » les usagers. En revanche, si elle n'était pas posée comme une affirmation définitive et fermée au débat, si elle tentait une définition du geste artistique dans l'espace public, si elle s'interrogeait sur la modification du regard : alors l'analyse prenait du sens et élevait le débat. Qui est légitime pour qualifier d'acceptable tel geste artistique ? La loi ? Le spectateur-usager ? L'artiste lui-même ? Parce qu'une œuvre dérange devrait-elle être détruite ? Cette œuvre, dont le geste fort, radical, n'a pas résisté à la pression de l'efficacité, de la vitesse, du pratique, révèle en creux, par sa disparition même, l'état d'une société qui refuse le superflu, la fiction, le temps perdu et ne se nourrit que du nécessaire, élevant la réalité au rang de vérité. Richard SERRA proposait pourtant ici, sous des apparences de barrage physique, une issue morale.

Frontalité également dans l'œuvre *Séoul-Shindorim Dong* de Stéphane COUTURIER, qui fut pour beaucoup de candidats un problème ; certains la fuirent, d'autres affirmèrent sans savoir, quelques-uns seulement s'interrogèrent. Si l'on ne sait pas, il est préférable de proposer des suppositions prudentes, mais étayées, plutôt que de chercher à cacher une ignorance par des divagations historiques ou pires, éviter de répondre, laissant ainsi un vide que le jury ne manqua pas d'identifier comme une faiblesse. Cela arrive et arrivera probablement aux futurs enseignants d'ignorer tout ou partie d'une œuvre lors d'une visite au musée par exemple. C'est alors que sa capacité d'analyse, sa culture, son regard, sa compétence à croiser, relier, interpréter, référencer seront mis à l'épreuve. In fine, ce sont ces capacités que cette épreuve cherche à révéler chez le candidat. En cela ce document fut un catalyseur d'attitudes. Stéphane COUTURIER ne réalise pas d'installation, il est photographe. Ces bâches aux fenêtres d'immeubles ne sont pas là pour rythmer la façade ou rappeler Piet MONDRIAN ; elles sont purement techniques et employées par des ouvriers dans le cadre d'un chantier de construction. Stéphane COUTURIER pose sa chambre photographique partout dans le monde et enregistre ce qu'il considère comme des villes génériques, des paysages urbains qu'il capture pour souligner le rapport temporel qu'entretient l'homme avec l'espace urbain : rapport de construction-destruction, de sédimentation, de mutation. Ici la photographie capture l'espace urbain, entre le documentaire et la photographie plasticienne pour donner à voir. Il s'agit d'une œuvre qui intègre un espace pour le rendre sensible, le donner à comprendre. Notre regard sur l'œuvre modifie-t-il notre regard sur le lieu ? Dans quelles proportions ? L'inverse peut-il être vrai ? Si la question se pose, se pose aussi celle de sa nature : sommes-nous face à une œuvre ou face un document ? La frontière peut-elle être poreuse ?

Enfin, l'œuvre de Thierry FOURNIER, Installation vidéo A+, souvent platement décrite par les candidats, entrant alors en redondance avec la légende, fut appréciée sous l'angle du divertissement, certes réel, mais, ici aussi, insuffisant pour construire un propos solide. Cette installation d'un écran en plein cœur d'une rue marchande est représentative du travail de cet artiste qui, procédant par déplacements, cadrages et décalages, met en présence des espaces-temps habituellement dissociés pour créer des situations instables : ici une relation entre un temps passé enregistré et un temps présent immédiat partageant un espace identique. Le regard du passant ne se doutant probablement pas du statut artistique de ce qu'il lui semble être un autre panneau d'affichage, ne sera pas en mesure de conférer la moindre légitimité à cette œuvre. Noyé par les images et les écrans, il lui faudra un temps d'identification puis un temps de compréhension pour classer ce panneau comme inhabituel. C'est bien sûr ce moment d'arrêt, ce questionnement, cette reconfiguration du réel que Thierry FOURNIER cherche à provoquer, amenant le passant devenu spectateur à reconsidérer un lieu qu'il croyait connaître. Ici, la modification du regard est à la mesure de l'apparente invisibilité du procédé qui explore la manière dont le corps et la perception déterminent notre relation avec notre environnement, dans un sens poétique, social et politique.

Cette visée politique est présente dans les extraits des textes de François BARRÉ. Politique au sens de la place de l'œuvre dans la cité : où et quand l'œuvre a-t-elle lieu ? L'auteur énumère : seraient-ce le pouvoir politique, les usages et le respect de ces derniers ou les fonctions, qu'elles soient d'ordre social ou symbolique, qui détermineraient l'œuvre ? Là aussi dans quelle mesure, puisque l'œuvre doit se confronter à un espace vivant, dense, complexe, pourrait-elle éclore et comment disparaîtrait-elle ? Quel rapport entretenir entre une œuvre et un lieu ? Si la question de l'origine de l'œuvre est ainsi posée, c'est aussi celle

des lieux d'expositions et de toutes ses remises en cause dans l'histoire de l'art qui est soulevée. Ce sont ces remises en question, ces possibilités, ces révélations que le candidat se devait de proposer, de questionner, ou tout du moins d'approcher.

Yves MICHAUD tente d'apporter, dans *La crise de l'art contemporain*, une réponse au problème du désamour, voire du mépris qu'inspire l'art contemporain à une partie du grand public. Il propose plusieurs arguments pour justifier cette méfiance et s'interroge sur cette perte des valeurs communicationnelles liant l'art au public et en conclut, presque tragiquement, à la mort de l'utopie de l'art. Cette citation trouvait écho dans le sort qui fut réservé à l'œuvre de SERRA, à la suite de la colère des usagers, dans l'initiation nécessaire à l'appréhension de la globalité du Projet Trans305, dans le propos exigeant de Stéphane COUTURIER, et enfin dans la probable ignorance réservée au panneau d'affichage augmenté de Thierry FOURNIER. Même sans avoir lu cet ouvrage, la citation permettait de dégager cette nécessité de communication, d'échange, de dialogue parfois difficile, car multifactoriel entre une œuvre et un regardeur. Bref, l'utopie de l'art permettait d'élever cette nécessité au rang d'une initiation et d'une éducation au et par le regard.

Conclusion

Un rapport de jury a pour vocation d'aider le futur candidat à mieux cerner les enjeux de l'épreuve de composition écrite et à accroître sa vigilance sur les fragilités récurrentes. Il est donc vivement conseillé aux candidats de consulter dès le début de leur préparation les rapports de jury précédents qui apportent une vision complémentaire à la session 2016.

Les capacités à communiquer clairement, à convoquer avec pertinence un savoir théorique et plastique se travaillent patiemment. Se constituer un bagage culturel et artistique passe par la fréquentation régulière d'expositions, par la lecture de textes fondateurs de la discipline et d'ouvrages théoriques sur les formes d'art d'hier et d'aujourd'hui. En aucun cas, la culture ne se réduit à des compilations d'écrits parcellaires sortis de leur contexte.

Prendre plaisir à l'analyse d'œuvres, établir des liens entre les différentes sources de savoir, cultiver sa curiosité, partager une démarche, sont des éléments déterminants à faire valoir. Dans ces conditions, obtenir la note maximale à cette épreuve écrite ne doit pas être perçu comme inaccessible.

Rapport sur l'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.

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

NOR : MENH1310120A

Les candidats peuvent prendre connaissance sur le site [devenirenseignant.gouv](http://www.devenirenseignant.gouv.fr) de la version intégrale des sujets d'admissibilité à partir du lien :

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98470/sujets-des-epreuves-d-admissibilite-et-rapports-des-jurys-des-concours-du-capes-de-la-session-2016.html>

Préambule

Bipartite, cette épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention peut être vue comme la métonymie de ce que sont les arts plastiques. Alliant pratique plastique et pratique textuelle (par le biais de la note d'intention), cette épreuve est celle qui permet de percevoir les capacités du futur enseignant en arts plastiques à passer d'un registre à l'autre, d'un langage à un autre.

Avec des élèves collégiens et lycéens, l'enseignant doit permettre et faciliter ces passages entre expression plastique et expression langagière. Pour que cela puisse être efficace, une très grande clarté est attendue de la part du professeur. Clarté de l'analyse, pertinence des choix plastiques, efficacité de leurs mises en œuvre et de leurs mises en mots. Cette clarté ne s'obtient qu'au prix d'une pratique régulière et banalisée de ces jeux entre réalisation et verbalisation.

Globalement, et dans la lignée des constats faits dans le précédent rapport, les candidat(e)s maîtrisent de mieux en mieux le cadre légal de l'épreuve. Cette nouvelle session observe une poursuite sensible de cette évolution positive.

Le jury a pu saluer un certain nombre de propositions relativement complexes, montrant ainsi une adéquation entre les éléments d'analyse, les moyens plastiques et techniques mobilisés et maîtrisés et la connexion faite avec les programmes.

Néanmoins, cette année, beaucoup trop de productions ont témoigné de maîtrises techniques et plastiques très insuffisantes. Rappelons que l'enseignement des arts plastiques se fonde principalement et avant tout sur cette capacité à « faire image ». Si l'on peut bien entendu – comme dans d'autres champs disciplinaires – théoriser sur une pratique plastique, il est également attendu que l'on soit en mesure de réfléchir par la pratique, dans la lignée de la notion de *praxis* aristotélicienne. C'est cette conjugaison - heureuse - entre pratique et théorie que le jury souhaite constater dans le cadre de cette épreuve.

Le sujet

Parcours

À partir du prélèvement, dans l'un des documents proposés, et du libre emploi de données plastiques, iconiques, procédurales et sémantiques, réalisez une production plastique bidimensionnelle structurant l'espace d'une représentation et invitant à un parcours.

Document 1

Carlo CRIVELLI, *Annonciation avec Saint Emigle*, 1486, tempera et huile sur panneau, 207 x 146 cm, National Gallery, Londres.



Document 2

Tatiana TROUVÉ, vue partielle de l'installation des séries de dessins *Intranquillity*, *Remanence*, *Deployment* et *Les Désouvenus*, 2014, crayon sur papiers, plastiques, fils d'étain et cuivre, toile, vernis et tige, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève (Mamco), 2014.



Les données du sujet

Le sujet était composé d'un intitulé « Parcours » associé à une consigne et de deux documents visuels. Il importait de prendre en considération le sujet dans sa totalité, d'en saisir le sens et la demande précise.

À l'intérieur du cadre réglementaire du concours, l'intitulé, l'énoncé rédigé comportant des consignes, les données iconographiques et les légendes s'y rapportant constituent donc l'entité « sujet ». Extraire l'un de ses composants pour dévier toutes les autres dans la conception même de sa production ou ne pas en saisir le sens génère avant même leur réalisation, des productions non pertinentes en regard des questionnements induits par la structuration de ce sujet.

L'intitulé, pourtant formulé sans aucune ambiguïté possible, par le biais de l'indication « dans l'un des documents proposés », a été mal ou partiellement lu. À peu près 15 % des productions comportaient des traces et prélèvements tangibles de l'un et l'autre des documents, témoignant d'une mauvaise prise en compte des consignes et privant les candidats du possible confort de l'élimination du document avec lequel ils étaient le moins à l'aise. Il n'était donc pas question de croiser, mais de choisir l'un des deux documents visuels. Il apparaît donc évident que ces candidat(e)s se sont eux-mêmes pénalisés.

Quel que soit l'historique des sujets de pratique d'admissibilité du concours, il n'y a pas jurisprudence et chaque sujet doit être considéré en sa qualité propre, composé de documents de différentes natures et selon différentes modalités. Il incombe aux candidat(e)s, avant toute chose, de poser les termes du sujet de la même façon qu'ils seront amenés à le faire en classe avec leurs élèves pour un sujet qu'ils auront eux-mêmes conçu pour le rendre opérant. À cette fin, interroger le sujet comme si le candidat en était le concepteur peut l'amener à comprendre les attentes et à en dégager des pistes dont la portée pourra être consignée dans la note d'intention. C'est une approche distanciée dont l'exercice conceptuel est profitable à toutes les étapes du concours.

Ainsi, un travail préalable d'analyse et de contextualisation du (ou des) document(s) est attendu et nécessaire, travail qui dépasse une simple nomenclature de fragments ou de détails simplement repérés en vue d'un prélèvement. Cette analyse doit être faite sous le prisme des attendus formalisés par l'intitulé et les consignes.

L'idée de « parcours » invite à interroger de façon plus large la question du déplacement, y compris le déplacement visuel : ce qui se déplace, ce qui induit un déplacement, ce qui initie un déplacement. Le terme induit soit un trajet, un itinéraire, de façon linéaire, soit un ensemble d'étapes, d'obstacles, suivis par un sujet. Transposée aux exigences de l'épreuve, figuration littérale d'un tel déplacement ne pouvait être une réponse satisfaisante. En revanche, la considération du point de vue, la posture, l'attitude du spectateur étaient une approche possible que certains candidats ont exploitée avec succès et qu'ils ont étayée par leur note d'intention. Enfin, rappelons que pour un futur professeur d'arts plastiques, maîtriser en contenus et en pratique la notion de parcours, c'est faire état de la compréhension et de la capacité de transmission d'une donnée fondamentale de la composition plastique, de la question de la narration visuelle et de la relation du spectateur à l'œuvre. Autant de composantes présentes dans les programmes d'enseignement du collège (en vigueur au moment du concours et ceux à mettre en œuvre dès la rentrée 2016) et du lycée.

Appuyé par la consigne « à partir du prélèvement (...) et du libre emploi de données plastiques, iconiques, procédurales et sémantiques », le parcours pouvait être pensé en des termes plus fins qu'une illustration perspectiviste le plus souvent maladroitement tracée, et il se devait d'articuler au moins deux des quatre dimensions citées. À noter que les dimensions procédurales et sémantiques, qui ont été peu exploitées, ont permis, lorsqu'elles l'ont été, l'émergence de productions dont la conception fine a pu être appréciée.

Par ailleurs, il était expressément formulé de « structurer l'espace dans une production bidimensionnelle invitant à un parcours ». Structurer l'espace sous-entend d'y réfléchir, c'est-à-dire de ne pas se satisfaire d'une structuration ex nihilo aléatoirement déductible par le simple dialogue de composants plastiques présents. Il fallait donc lier, afin que cela fasse sens, ces deux acceptions : parcours et structuration de l'espace. Cela ouvrait ainsi la voie à l'analyse des documents iconiques comme à celle de la réponse plastique issue du croisement de ces analyses et de la prise en compte de toutes les données du sujet.

Le présent rapport ne vise pas à présenter une analyse exhaustive des deux documents proposés par le sujet. Il propose plutôt d'exposer des moyens possibles d'exploitation, dans une pleine connexion avec les autres éléments composant le sujet.

Au regard de ces attentes, les caractéristiques et particularités plastiques visibles dans l'*Annonciation* de Carlo CRIVELLI sont nombreuses à pouvoir être exploitées. Au-delà des symboles et autres éléments d'analyse propres à l'histoire de l'art, des constats visuels pouvaient être posés et mis à profit. De plus, le jury a regretté la méconnaissance générale de la part des candidats allant jusqu'à des interprétations subjectives ou une appropriation plus ou moins fine de certains éléments. Des lacunes de connaissances ne peuvent empêcher un futur enseignant de faire preuve de compétences en termes d'analyse d'image. De ce fait, le jury conseille aux candidats de s'entraîner à comprendre le fonctionnement d'une œuvre. Cela passe par un entraînement qui soit régulier, réfléchi et nourri de sources diverses. Cela évitera les réponses anecdotiques que l'ensemble du jury déplore.

La composition du tableau est ordonnée à partir d'éléments architecturaux qui structurent les espaces représentés et entraîne le regard du spectateur. La succession, l'enchevêtrement d'espaces ouverts et fermés, voire ouverts, mais clos sur eux-mêmes ; le fragmentaire ; les effets de lumière, de textures ; l'ornementation ; les choix chromatiques ; les perspectives par ailleurs infirmées par le rayon divin, entraînent sans relâche le spectateur d'un espace à un autre, d'une dimension à une autre, dans une démarche ambulatoire. C'est là, aussi, dans cette accumulation, qu'une perception plus fine du travail de CRIVELLI pouvait intervenir, exploitant cette surenchère, ce « bricolage » :

« Si le bricolage de Crivelli produit du devenir, c'est que sa peinture ne fait pas qu'assembler des formes : elle monte, de manière aussi complexe, du temps. Son œuvre conjugue [...] tout ce qui se faisait à son époque [...]. C'est comme s'il traversait les époques, ou plutôt, comme s'il les associait, les accolait. »
Thomas GOLSENNE, *Génération Crivelli*, in *Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*. (imagesrevues.revues.org/1646).

Le second document avait un statut plus ambigu dont trop peu de candidat(e)s ont exploité la nature. C'est en effet une photographie plastiquement intéressante, mais qui témoigne, avant tout, d'une installation de dessins. De ce fait, elle n'est pas une œuvre en elle-même. Elle interrogeait déjà les notions de présentation et représentation entre lesquelles un parcours mental pouvait être établi :

« Les titres accordés aux quatre principales séries des dessins de Tatiana Trouvé - *Intranquillity, Remanence, Deployment* et *Les Désousvenus* - indiquent clairement qu'une superposition est produite entre des phénomènes psychiques et des propositions spatiales. Il faut donc prendre en compte ce nouage singulier, où l'espace spirituel et l'espace matériel, par l'opération de la mémoire et dans le dessin, parviennent à coexister pleinement. »
Tatiana TROUVÉ, *The Longest Echo* (L'Écho le plus long), in cycle *Des histoires sans fin* du 25 juin au 21 septembre 2014.

Par ailleurs, l'installation de Tatiana TROUVÉ posait davantage la question du dispositif d'accrochage incitant le spectateur à se déplacer physiquement. Or, une confusion certaine s'est également instaurée entre composantes muséales d'une part (les cimaises) et dispositif intrinsèque de l'installation de Tatiana TROUVÉ. Si les candidats ont vu le jeu orthogonal des structures, ils s'en sont trop souvent emparés de façon littérale, se réclamant de Piet MONDRIAN dès lors qu'ils citaient les cadres cernés (ou de Wassily KANDINSKY, par extension), mais sans réelle pertinence. Est-il utile de rappeler la nécessité de convoquer des références finement adaptées, faisant valoir un champ disciplinaire large, personnel, riche ?

Quelques productions ont trouvé l'adhésion du jury par leur approche subtile, adoptant le point de vue du spectateur, sa déambulation, l'exploitation sensible de la mise en abîme (non pas tant visible que procédurale chez Tatiana TROUVÉ), de la question de la mémoire et de son effacement, de sa transposition plastique.

Quel que soit le document choisi, force est de constater qu'une analyse peut permettre une réponse subtile, mais qu'à l'inverse, une analyse pauvre, témoignant d'un univers disciplinaire et réflexif restreint, éloigné des attendus de l'épreuve, ne sera jamais compensée par une technique ou des effets visuels, quand bien même ils seraient virtuoses.

Partis pris plastiques, iconiques, procéduraux et sémantiques

Trois profils de candidat(e)s ont pu être décelés cette année :

- Le premier a su avec pertinence allier compétences plasticiennes et analyse du sujet. Cette adéquation entre les fins et les moyens a permis à cet ensemble de candidat(e)s d'obtenir des résultats tout à fait satisfaisants ;

- Le deuxième ensemble de candidat(e)s a partiellement réussi l'épreuve, saisissant des éléments parmi les composantes du sujet ou faisant preuve d'une certaine maîtrise technique. Ce déséquilibre, certes préjudiciable, a permis à ces travaux d'obtenir une évaluation relativement convenable ;
- Enfin, certains candidat(e)s n'ont pas su se saisir des enjeux du sujet et n'ont donc pu attester des compétences (plastiques, théoriques) attendues chez un futur enseignant en arts plastiques.

Il est conseillé de faire preuve davantage de rigueur dans la saisie des composants du sujet. C'est dans la connexion pertinente et réfléchie de ces derniers que de bons, voire très bons travaux, pourront ainsi être appréciés du jury.

Les productions dont l'ancrage au sujet est non problématisant ne peuvent répondre aux exigences de cette épreuve. Le sujet devait faire l'objet d'une réflexion dont la mise en œuvre constituait la réponse. En aucun cas, le « tricotage » d'idées et de formes assemblées au fil du travail dans un processus aléatoire non anticipé ne peut donner le change face au regard d'un jury dont tous les membres sont attachés à percevoir les intentions.

L'intitulé « parcours » a peu été peu interrogé, présent seulement de façon tacite par les candidats, considéré souvent hors de sa dimension terminologique spécifique aux arts plastiques. Toute image invite forcément à un parcours visuel, même si celui-ci est de faible envergure. Il s'agissait donc pour les candidat(e)s de rendre palpable et incontestable le parti pris qui était le sien pour témoigner, attester de la pleine conscience des moyens qu'il engage. Pour satisfaire à cette nécessité de développer un sens esthétique, il importe de prendre du recul et de ménager un temps pour regarder, avec distance, son travail.

Or le sujet a, dans certains cas, été complètement éludé par les candidat(e)s : la notion de parcours n'y étant tout simplement pas décelable. Une flèche ou deux ne fait pas à elle seule, à ce niveau du concours, « parcours ». De la même façon, une perspective tracée ne suffit pas à faire parcours. En revanche, certains candidats ont su s'emparer des données sémantiques contenues dans le document choisi pour proposer un parcours subtil dont l'appréciation passait par une considération de prélèvements opérés et réajustés en fonction de l'intention initiale.

La saisie iconique simple, voire simpliste, d'un élément plus ou moins réinterprété ne constituait pas un parti pris conceptuel. Les extractions purement iconiques ne permettent pas de comprendre les raisons des choix opérés par les candidat(e)s. Ces productions, anecdotiques, illustratives ne démontrent pas une appropriation conceptuelle effective. Nous avons ainsi constaté une récurrence – sans doute pour leur pouvoir d'attraction visuelle – de certains éléments comme le paon, la Vierge ou la petite fille. Nombreuses également ont été les productions reprenant avec plus ou moins de maîtrise les lignes de constructions perspectives de l'un ou l'autre document comme seule réponse au sujet. Cette procédure – érigeant les documents en modèles à suivre – ne dépassait que rarement le stade d'une pure imitation sans qu'aucune problématisation ne soit perceptible.

La question induite par l'idée de parcours, soit le déplacement, devait être pensée. En ce sens, le réemploi de données devait se doubler d'une réappropriation plastique, sémantique, iconique et procédurale clairement définie dans ses objectifs, un cheminement mis en abîme (celui de la pensée, de la production, de sa réception).

La mise en abîme est un procédé subtil dont les ficelles exploitées ont été, pour la plupart, trop illustratives. Reprendre à l'infini le dispositif de Tatiana TROUVÉ ou l'inscrire dans une perspective se réclamant de Maurits Cornelis ESCHER, sans être associée à une intention plus personnelle, n'était pas convaincant.

À l'inverse, la construction de strates visuelles, de « passerelles » plastiques, la manifestation de gestualités scandant des temporalités différentes, de rythmes renvoyant à une composition musicale, d'évolution de formes allant jusqu'à l'anamorphose, l'inversion du point de vue et la prise en compte de la place du spectateur, ont permis l'établissement d'un parcours subtil. Ainsi, le cheminement pouvait aussi être mental et procédural. Il invite à un processus de réflexion axé autour d'une notion forte par ailleurs explicitée. Ainsi, celle de mémoire, de son effacement ou sa rémanence, celle de hors champ, du dispositif, de scénographie ou encore du parcours de création de l'œuvre (renvoyant à la terminologie valéryenne de poïétique) ont fait l'objet de productions sensibles appréciées pour leur pertinence.

Une bonne production en particulier a su mettre ainsi en adéquation de façon explicite fins et moyens (ici, le principe du *ductus*) en proposant un travail sur le parcours de la ligne.

Le sujet de cette session, reposant sur le « parcours », devait donc permettre – par un emploi réfléchi des médiums et techniques réfléchis – une mise en image qui n'est pas forcément figurative bien que la plupart l'aient été, allée à une structuration de l'espace de représentation. Le jury attend des candidats qu'ils mettent en œuvre plastiquement les partis pris réflexifs auxquels leurs réflexions les ont menés. Cela induit à mesurer ses capacités techniques et plastiques en adéquation avec ses intentions, compétences que l'on est en droit d'attendre des élèves de second degré en fin de scolarité. S'il peut paraître inutile, à ce niveau du concours, de revenir à des remarques élémentaires, la pauvreté plastique et technique de certains travaux proposés cette année amène le jury à formuler ces exigences de façon stricte. Le constat est sévère et le jury déplore de nouveau un nombre important de productions indigentes, témoignant d'une naïveté plastique voire d'un traitement quasi infantile, confondant coloriage et surface chromatique, peinture et barbouillage, graphismes et crayonnage.

Ainsi, **la maîtrise des techniques graphiques et picturales fondamentales** est irréductible. Tant pour l'épreuve en elle-même que pour le futur enseignant dont la posture pratique doit être un levier et non une faille. Cette exigence requiert des candidats un entraînement régulier, enrichie d'une approche sensible qui ne peut se faire qu'en lien avec un champ de connaissances disciplinaires et personnelles riches. Au-delà de ces gestes de base (dessiner, peindre, découper, coller, assembler, tracer...), l'emploi de techniques exploratoires le jour du concours, soit dans le but naïf de faire des effets, soit pour faire un catalogue de techniques que le jury a retrouvé en nombre cette année, n'est pas forcément l'assurance d'une évaluation positive. Il peut arriver qu'une production de grande qualité soit le fruit d'un travail avec un outil unique. Les techniques mixtes peuvent être utilisées à la condition d'être maîtrisées (individuellement et dans leurs interrelations).

C'est la conjonction de l'intention et des compétences techniques et plastiques qui doit amener le candidat à produire et mettre en œuvre les formes, aptes en l'occurrence à susciter un parcours en structurant l'espace. Le jury s'est montré sensible aux productions faisant preuve de finesse et dont les gestes ont révélé une pratique mûre, réfléchie, pensée à travers le prisme de l'épreuve.

Le format « grand aigle » est imposé et nul ne peut s'y soustraire, même par un évitement que le jury percevra comme tel. La gestion du format implique celle du temps et des médiums employés. La connaissance de ceux-ci et leur maîtrise, par un entraînement régulier lors de la préparation au concours, sont un gage de réussite. Les meilleures productions font état d'une occupation du format au service d'une intention exprimée par et à travers des moyens plastiques affirmés, par ailleurs identifiés dans la note d'intention.

Certains candidats ont su prélever des éléments relevant de la structure (notamment des éléments de perspective) ou de détails à des fins visuelles dont le parcours était effectif. Remarquées par leur maîtrise et leur sensibilité, certaines productions picturales ou graphiques étaient cependant vides de sens ou hors de propos et n'ont pu prétendre à remplir tous les critères exigés.

Bien que les règles de l'épreuve soient de plus en plus connues et respectées, il semble important pour le jury de rappeler certains points :

- Les éléments intégrés et collés (fil, agrafes, ruban adhésif, pinces, attaches parisiennes, etc.) sur le format ne peuvent pas être utilisés pour leur valeur indicielle. Il importe donc que les candidats s'interrogent réellement sur le bien-fondé de l'emploi de tel ou tel matériau « réel », en considérant que seule sa matérialité plastique peut être légitimement exploitée.
- Le jury ne manipule en aucun cas les éléments. Les rabats sont strictement interdits. Les languettes, pop-up, etc. sont donc inutiles.
- Seuls les documents visuels fournis peuvent être utilisés dans la production plastique.
- Les candidat(e)s doivent impérativement veiller à utiliser des matériaux (colle, peintures, vernis) à séchage rapide afin de se prémunir d'éventuels dommages lors de l'empilement des travaux à l'issue de l'épreuve.

La note d'intention

Comptant pour le quart de l'évaluation finale, l'importance de la note d'intention commence à être perçue par un grand nombre de candidat(e)s. En effet, la majorité d'entre eux a respecté le cadre de l'exercice en

considérant le format A4. À ce propos, nous nous permettons d'insister sur l'intérêt d'écrire directement au verso du format « grand aigle » afin d'éviter tout risque d'arrachage de la production écrite. Il est vivement conseillé de tracer préalablement le format pour éviter toute tentative d'inflation textuelle. Dans la mesure du possible, écrire son texte en l'orientant dans le même sens de lecture que celui de la production éviterait à certains membres du jury de devoir trancher sans certitude sur l'orientation du format. Nous rappelons également que toute production ne comportant pas de note d'intention – ou en comportant une, mais qui ne serait pas au format A4 imposé – ne respecte pas le cadre légal de l'épreuve.

Le jury a également pu constater une évolution positive, que ce soit dans la forme (au niveau structurel et rédactionnel dans un souci de maîtrise de la langue inhérente au métier d'enseignant) ou dans le fond (la description laissant, dans une certaine mesure, la place à un contenu plus théorisé et plus clair). Une note d'intention dont l'orthographe, la syntaxe, le champ lexical sont approximatifs et/ou indigents dessert le candidat à un double point de vue : sur l'éclairage qu'il est censé donner à sa production en en rendant la réflexion lisible, et sur sa capacité à enseigner grâce à la maîtrise de la langue française dont il doit être le garant.

Avant de développer davantage, le jury demande aux candidat(e)s d'apporter le plus grand soin à la graphie (certaines notes étant très difficilement déchiffrables), d'éviter d'introduire dans le corps du texte des croquis, schémas ou autres cartes heuristiques et de s'en tenir à une rédaction stricte. Dans un souci de clarté et de rigueur de pensée, il est également demandé d'éviter tout effet de liste et de ne pas recourir aux tirets.

Pour la majorité des candidat(e)s, la rédaction commence par une description et une analyse beaucoup trop longue et souvent fastidieuse. Il est impératif, compte tenu de la brièveté de la production textuelle attendue, de faire preuve d'un plus grand esprit de synthèse afin d'avoir davantage le temps d'aborder les enjeux théoriques inhérents à la production plastique.

Le jury recommande donc de préciser clairement ce que l'on sélectionne dans le dossier proposé avec une analyse très succincte du ou des document(s) proposé(s) afin de mettre en exergue les notions engagées dans le travail plastique.

Les références convoquées, sur l'ensemble des travaux, montrent plusieurs fragilités :

- Elles sont souvent identiques (M. C. ESCHER, P. MONDRIAN, G. B. PIRANÈSE) d'une production à l'autre, ce qui entache *de facto* la nécessaire singularité et l'univers personnel demandé au (à la) candidat(e).
- Souvent, la référence est plaquée dans le corps du discours sans que celle-ci soit portée par un véritable enjeu problématique. Le recours à la référence produit donc l'effet inverse de celui escompté et vient affadir le propos tenu.
- Enfin, de nombreuses références sont convoquées pour de simples jeux d'analogies formelles ou chromatiques. Le jeu de quadrillages et les toiles de Piet MONDRIAN en sont un exemple.
- Les liens au programme sont encore absents de bon nombre de notes d'intention. Quand ils sont présents, il reste à en travailler l'articulation avec les éléments d'intention plastique. La place accordée à cette dernière partie de la note d'intention reste à redéfinir. Certains candidat(e)s ne citent que l'entrée du programme concerné et développent ensuite une proposition de scénario pédagogique sur près de la moitié des vingt à trente lignes demandées. Nous rappelons qu'il ne s'agit pas de faire une proposition de transposition didactique, mais de proposer au jury une piste – justifiée, étayée et cernée théoriquement – de lien possible entre un propos plastique et une entrée du programme.

Quelques bonnes notes d'intention attestent d'une connexion pertinente et efficiente entre la démarche plastique et les programmes cités, évitant l'écueil du plaquage de références.

Anne SOURIAU, dans le *Dictionnaire d'Esthétique* d'Étienne SOURIAU (éditions PUF, collection « Quadrige » [1990], 2004, Paris, page 895), précise que l'intention est étymologiquement l'« *action de tendre vers. Au sens le plus général, l'intention est l'orientation de l'esprit dans une représentation qui vise quelque chose. Plus spécialement, c'est une direction de la volonté vers quelque chose ; donc soit un projet, un dessein d'action, soit la conscience d'un but donnant un sens à cette action.* »

La plupart des candidat(e)s semblent avoir rédigé la note à la fin du temps imparti pour l'épreuve et dans une certaine précipitation. Ce ressenti invite à partager un questionnement : quel statut et quel rôle doit avoir

cette note, entre « projet » et « conscience d'un but » pour reprendre les terminologies d'Anne Souriau ? Est-elle un préalable, un outil nécessaire pour conceptualiser en amont une démarche ou doit-on la percevoir comme l'occasion d'un temps de bilan important pour prendre un recul réflexif ? Ne serait-il pas pertinent d'y retrouver les deux temporalités imbriquées, conjuguées, l'une réinterrogeant l'autre dans cette production écrite ?

Pour conclure, nous invitons les candidat(e)s à se reporter à la carte heuristique proposée page 45 du *Rapport de jury* 2015 qui, de façon visuelle, synthétise les points de vigilance à observer pour la réussite de cette note d'intention.

Les critères d'évaluation

Cette épreuve doit faire émerger des productions reposant sur une vraie pratique personnelle et un questionnement de ce qui « fait œuvre » soit, selon Umberto ECO dans *L'œuvre ouverte* « [...] un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant ».

Dans le cadre d'un concours, il s'agit de construire une réponse à un sujet selon des modalités précisées. Cela exclut *de facto* une posture – libre – d'artiste. C'est donc un exercice équilibré entre réponse assurée à une production imposée et ouverture, sollicitant l'imaginaire et l'interprétation.

Rappelons encore que l'écueil, pour de nombreux candidats, est de ne pas percevoir cette double visée : informer et solliciter.

L'évaluation des productions plastiques répond à une grille qui prend en compte les points suivants :

L'intentionnalité et l'adéquation des moyens plastiques mis en œuvre soit, en respectant les consignes, comment le candidat s'empare des données du sujet et en discrimine certaines autres au bénéfice de ses choix plastiques, pour servir une intention perceptible, conscientisée. Le travail doit s'imposer par ses qualités plastiques en dépassant les effets esthétisants, car, au-delà de sa pratique personnelle, le candidat doit produire une réponse dont la cohérence avec le sujet est essentielle.

La note d'intention doit venir en écho, confirmant et précisant la perception de la production qu'en fait le jury.

La maîtrise technique renvoie aux opérations plastiques. Tributaire d'un savoir-faire technique, elle est réfléchie pour être à l'origine de ce geste technique et non pas à sa solde. À ce propos, citons les compétences plasticiennes et techniques attendues d'un élève de Terminale en enseignement de spécialité arts plastiques, parus au *Bulletin officiel* n° 9 de septembre 2010. C'est donc, a minima, un niveau que le jury est en droit d'exiger pour les candidats aux Capes et Cafep :

- Mobiliser ses connaissances des moyens plastiques et ses capacités expressives et créatives ;
- Choisir ses propres moyens d'expression en fonction d'un projet ;
- Appréhender pratiquement le rôle joué par les divers constituants plastiques et matériels et savoir les utiliser ;
- Maîtriser les techniques.

L'expression et l'affirmation d'un univers personnel, sensible et ancré dans un champ personnel de connaissances et de références, apte à répondre au sujet.

La singularité dans cet équilibre délicat entre la réponse *attendue* et celle proposée.

Ainsi, le jury attend du candidat qu'il soit capable de discerner ce qui relève du convenu, du déjà-vu, du superficiel, du stéréotype. Ici, cela aurait évité la répétition de paons, de saynètes avec un enfant, de pommes et cornichons, de vierges customisées, d'éléments anachroniques comme des soucoupes volantes ou des drones et autres lieux communs plus ou moins justifiables.

Enfin, les limites entre singularité et excentricité, entre poésie et bizarrerie, sont ténues. La création d'un univers singulier et poétique ne relève pas du hasard ou de la chance. Il faut « cultiver son jardin », c'est-à-dire se donner les moyens de maîtriser un savoir-faire et, simultanément, d'enrichir son musée personnel. De la même façon que l'enseignant convoque des références adéquates, précises, actualisées, pour y

articuler son propos face aux élèves, on attend du candidat qu'il fasse état d'artistes ou d'univers finement cités, à travers le prisme de leur sensibilité, de leur pratique et de leur réflexion.

Le rapport de 2011 inaugurerait la nouvelle forme de cette épreuve avec note d'intention. Il stipulait que « la pensée plastique est par essence non linéaire, fondée sur l'hésitation, le repentir et la reprise, le cheminement est bien au cœur de la pratique plastique et là aussi cela ne s'invente pas, cela se pratique quasiment tous les jours. Une réalisation plastique est le fruit d'une pensée mobile dans laquelle se dévoile le cheminement d'une pensée artistique. »

Face au sujet « parcours » de cette année, les conseils prodigués se révèlent d'autant plus actuels et porteurs de démarches singulières propres à remplir les attendus de l'évaluation.

Pour finir, la note d'intention, statutairement notée sur 5 points, doit justifier ce qui relève du choix et de l'emploi des moyens techniques en réponse au sujet posé, selon des questionnements pertinents, et faire le lien, comme cité précédemment, avec les compétences plasticiennes mentionnées dans les programmes de collège comme de lycée.

En conclusion

Nous l'avons vu à travers les éléments consignés dans ce rapport, le jury attend des candidat(e)s d'être à la fois assuré(e)s de compétences plasticiennes et réflexives, mais aussi surpris(e)s par une proposition singulière et inédite. Il s'agit d'une double attente éminemment paradoxale.

Le jury ne peut donc qu'inviter les candidat(e)s souhaitant préparer ce concours à entretenir une réelle pratique plastique, soutenue par une fréquentation régulière des expositions et autres lieux culturels, ainsi qu'une habitude de lectures. Outre les nombreuses revues spécialisées sur les arts, des orientations bibliographiques sont proposées à la suite de ce bilan.

Quelques repères bibliographiques

Approches de la question du regard

- Daniel ARASSE, *On n'y voit rien*, Descriptions, Gallimard, Folio, Essais, 2000.
- Daniel ARASSE, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Champs art, Flammarion, 2009.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, éd. de Minuit, Paris, 1990.
- Roland BARTHES, *La Chambre claire*, L'Étoile, 1980, réédition Gallimard 1989, Le Seuil, 2002.
- Yves BONNEFOY, *La vie errante*, suivi d'*Une autre époque de l'écriture et de Remarques sur le dessin*, Collection Poésie, Gallimard, 1997.
- Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Collection « Points », Éditions du Seuil, Paris, 1965.
- Jean-Claude FOZZA, Anne-Marie GARAT, Françoise PARFAIT, *La petite fabrique de l'image*, éd. Magnard, 2003.
- Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, Quadrige, 1998.
- Laurent GERVEREAU, *Voir, comprendre, analyser les images*, éd. La découverte, Paris, 2002 (4e édition, 2004).
- Lettre TIC'édu Arts plastiques, n° 7, décembre 2011.

Approches des moyens graphiques et picturaux

- Jean-Christophe BAILLY, *Sur la forme*, Paris, Manuella, 2013.
- Marie-Laure BERNADAC, *Du trait à la ligne* : [exposition] Galerie d'art graphique, 26 avril-19 juin, édition du centre Pompidou, 1995.
- FLORENCE DE MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 2000.
- John GAGE, *Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Thames & Hudson 2005.
- Max IMDAHL, *Couleur, Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996.
- Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, Flammarion, 2013.
- René PASSERON, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Vrin, 2000.
- Jonas STORSVE, Dove ALLOUCHE, *Point Triple*, Galerie d'Art graphique 26 juin-9 septembre Édition Dilecta, 2013.
- Marc STRECKER, *Du dessein au dessin*, La lettre volée, 2007.
- Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

Ouvrages collectifs

- HEGYI Lóránd, VIOLA Eugenio, *Intrigantes incertitudes, dessin contemporain*, catalogue d'exposition, Musée d'Art moderne, Saint Etienne, 2016, éditions Fage.
- *Invention et transgression, le dessin au XXe siècle*, éd. du Centre Pompidou, 2007.
- *Le plaisir au dessin*, catalogue du Musée des Beaux-Arts de Lyon, ed. Hazan. Philippe-Alain MICHAUD (sous la dir.).
- *Comme le rêve le dessin*, février 2005, coédition Centre Pompidou/Musée du Louvre. Philippe-Alain MICHAUD (sous la dir.).
- *Trait Papier : un essai sur le dessin contemporain*, Genève, L'Apage, 2012, Collectif, Textes de Thierry DAVILA, Julie ENCKELL JULLIARD, Françoise JAUNIN, Karine TISSOT.
- Collectif, Roven, les presses du réel (revue annuelle sur les enjeux du dessin contemporain).
- Collectif, Vitamine P : nouvelles perspectives en peinture, Paris éd. Phaidon, 2003.
- Collectif, Vitamine D. Nouvelles perspectives en dessin, éd. Phaidon, 2006.

Approches de l'image photographique

- André ROUILLE, *La photographie, entre document et art contemporain*, Gallimard, Folio, Essais, 2005.
- Rosalind KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Ed Macula, 1990.
- Daniel GROJNOWSKI, *Usages de la photographie*, Éd. José CORTI, 2011.
- Dominique BAQUÉ, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
- Michel POIVERT, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2003.

Admission

Rapport sur l'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.

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

NOR : MENH1310120A

Épreuve de mise en situation professionnelle : rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve

Le candidat reçoit un dossier composé d'un extrait de programme du second cycle et d'un document issu d'un domaine de l'option choisi au moment de son inscription (architecture, arts appliqués, cinéma, danse, photographie, théâtre).

Une question et un court texte de cadrage de l'épreuve accompagnent tous les sujets :

« 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. »

Cette partie du rapport va interroger la composante commune de la leçon relative à toutes les options. En effet, chaque option traitera les attendus en liaison avec ses spécificités.

La question du sujet pointe d'emblée l'objectif et l'ambition de cette épreuve : **comment créer une démarche d'enseignement** en prenant comme point de départ l'analyse croisée d'une entrée de programme et d'un document. De plus, il est attendu du candidat qu'il soit en mesure de mobiliser des références pour consolider sa proposition. Le jury souhaite explicitement voir des candidats en mesure de se projeter dans l'exercice de leur futur métier. L'exposé permet donc de vérifier la bonne compréhension du sujet, de la capacité à penser une proposition didactique et pédagogique.

Le « point du programme »

C'est un extrait des programmes de collège ou de lycée. Extrait des programmes de collège ou de lycée, il est choisi par le jury pour sa pertinence à susciter un questionnement fécond appuyé sur le document. Il permet de penser une approche sensible, théorique et professionnelle du document. En effet, les sujets sont construits dans un souci de cohérence : si le(s) document(s) n'illustre pas l'extrait, tous les deux questionnent des notions semblables, articulées ou complémentaires. Certains candidats se contentent de lire la phrase et la considèrent dans un rapport littéral au programme et non dialectique. Pour parvenir à cette approche dialectique, il est nécessaire de disposer d'une connaissance fine de la totalité des programmes du collège et du lycée. Une simple lecture ne suffit pas, il faut approfondir les notions et comprendre les savoirs et les notions visés, les adosser à des références. En outre, connaître les spécificités de l'enseignement en lycée (enseignements de spécialité ou facultatif) est indispensable.

Lors de l'épreuve, un candidat bien préparé sera celui qui cible dans l'extrait proposé les notions lui permettant de construire un questionnement. Dans un premier temps, proposer pour chaque terme de l'extrait une définition claire, précise, favorise ensuite la construction d'une analyse pertinente du document.

Le(s) document(s) proposé(s)

Il(s) est (sont) lié(s) à l'option choisie par le candidat. On peut donc espérer que ce dernier maîtrise cet autre champ artistique qu'il a librement choisi, témoignant d'une appétence et d'un savoir spécifique dans ce domaine. Cela se manifeste entre autres par des connaissances, un corpus de références et un vocabulaire spécialisé. L'objectif est de montrer des capacités à regarder, à contextualiser, à analyser et à poser des questions. De la qualité de l'articulation entre le document issu d'un autre art que les arts plastiques et les termes du programme de la discipline dépendent la problématique et le choix des objectifs d'apprentissage de la séquence.

Les candidats qui s'appuient sur un plan et une méthodologie réussissent à présenter une pensée fluide et solide. Pour les autres, les enjeux de l'analyse croisée entre le programme et le document ne sont souvent pas perçus, leur prestation prenant le risque de rester superficielle et de ne pas dégager de problématiques.

Une démarche d'enseignement en arts plastiques

À ce stade, il est attendu que le candidat fasse émerger une ou des problématiques plastiques et/ou esthétiques de son analyse, qu'il soit en mesure de déterminer des objectifs d'apprentissage pour une

classe donnée. Pour ce faire, il doit s'être posé les bonnes questions. Cette phase de réflexion est celle qui procède de la transposition didactique. Durant ce passage, les notions perçues dans le document, associées à l'extrait du programme (qui cible des attendus), sont travaillées afin de se constituer en objet d'enseignement. En plus de savoirs en matière de didactique des arts plastiques, cette opération se déroule d'autant plus facilement que le candidat possède une solide culture artistique dans le champ de sa discipline et de son option ; s'il en comprend les mécanismes et les processus, les discours et les grandes questions esthétiques qui les construisent. Toutefois, certains candidats affichent de grandes faiblesses : leurs connaissances ne semblent pas stabilisées et dans le champ même des arts plastiques des lacunes apparaissent.

Le jury attend que les pistes pédagogiques fassent sens par rapport au dossier proposé. Des candidats récitent le programme, mais se montrent peu capables de construire du sens sur une entrée précise. Ils restent parfois déconcertés et incapables de faire un choix et de l'assumer. Ainsi, certains décalent, contournent ou ne tiennent pas compte de l'extrait de programme du sujet quand l'intérêt de la prestation réside aussi dans les choix que l'on opère, la stratégie que l'on adopte vis-à-vis de cette obligation.

Le candidat ayant dégagé une problématique d'enseignement peut dérouler un dispositif pédagogique qui éclaire sur ses choix stratégiques. Le jury attend que soit envisagés la place de la pratique de l'élève et tous les éléments du dispositif (découpage des séances, organisation matérielle, situation proposée...). Cette phase de l'épreuve oblige à se positionner comme enseignant et permet au candidat de montrer son engagement quant à sa posture professionnelle future. La lecture du référentiel de compétences des métiers du professorat et de l'éducation ne peut qu'éclairer les candidats et leur donner un cadre de réflexion.

L'évaluation, lorsqu'elle est évoquée, est soit pensée comme un moteur des apprentissages soit comme une opération désincarnée arrivant en tout dernier lieu. Dans ce cas, les critères cités sont souvent dénués de sens et d'intérêt ; ils pourraient être transposables à toutes les situations. Un futur enseignant doit connaître les différentes modalités et formes d'évaluation. Il est parfois difficile pour les candidats de préciser ce qu'est une compétence transversale ou une compétence propre à la discipline, comment on les évalue. Quant au socle commun de connaissances et de compétences, il reste pour certains une entité floue.

Même si les candidats n'ont pas toujours le temps de faire des propositions détaillées, les meilleures prestations restent celles qui interrogent le sens de l'évaluation, sa pertinence dans le dispositif, sa participation à la construction du sens et à la consolidation des apprentissages.

Une ou plusieurs références librement choisies

Cette phrase invite le candidat à faire la preuve de ses aptitudes à mobiliser ses connaissances, à faire des choix assumés et pertinents. Il doit pouvoir convoquer à bon escient des références afin d'étayer son propos, de consolider sa démonstration et d'ancrer une argumentation. Aussi faut-il fréquenter des expositions, des lieux culturels, pratiquer, lire...

Les références, lorsqu'elles sont choisies pour la séquence, doivent être pensées en articulation avec la pratique mise en œuvre, avec les questions que portent les références et la pratique. Le candidat doit pouvoir justifier de la place de telle référence et expliquer comment et pourquoi elle questionne telle notion, tel processus de création, telle modalité de réception de l'œuvre.

Des indicateurs de réussite et de difficulté

Les performances les plus appréciées ont montré une bonne gestion du temps, réparti entre une analyse solide du document, une prise en charge du programme en définissant chaque terme et une présentation d'un projet d'enseignement spécifique. Les candidats montrent qu'ils ont une bonne connaissance du métier. Ils se projettent facilement dans la posture de l'enseignant.

D'autres, *a contrario*, ont proposé des séquences plaquées, ou avec un découpage hermétique, isolant l'analyse de la proposition pédagogique. Les situations exposées sont alors souvent fermées et ne visent pas à installer une pratique ouverte et dynamique pour l'élève. Au contraire, certaines ne sont qu'une suite d'opérations relevant de l'exercice, voire manifestent une approche directive de la part de l'enseignant. Ces candidats ont du mal à cerner une séquence d'enseignement, à penser un objectif d'apprentissage et à construire un projet d'évaluation.

Lors de l'entretien, les capacités des candidats à prendre du recul par rapport à leur exposé et à accueillir les questions du jury sont unanimement appréciées. Dans l'échange, certains ont montré qu'ils savaient se déplacer dans leurs propos et envisager d'autres pistes. Ils se comportent comme de futurs enseignants, réactifs, ouverts et dynamiques. Pour d'autres, il était visiblement compliqué de regarder différemment une situation initiale, ou même de convoquer des références. Ce manque de réactivité, doublé d'une fragilité des connaissances, ne permet pas de manifester un engagement et une bonne perception du métier.

Des recommandations

La fréquentation régulière des sites liés à l'enseignement et à la discipline, le site *Éduscol* (portail national d'informations et de ressources pour les professionnels de l'éducation), permettent de se construire une solide connaissance du métier de professeur. Des lectures en pédagogie et en didactique des arts sont tout aussi recommandées, elles consolident les acquis de la formation. La fréquentation assidue de toutes les formes artistiques garantit la qualité indispensable à toute culture personnelle d'un enseignant.

Épreuve de mise en situation professionnelle : dimensions partenariales de l'enseignement

Les modalités et les enjeux de l'épreuve

Cette partie de l'épreuve relative au projet d'enseignement 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. Ces actions ou responsabilités éducatives partagées 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, des politiques éducatives et de l'ensemble des partenaires, internes ou externes à l'établissement scolaire, afin de définir les problématiques que posent ces partenariats et de construire une réponse impliquant le professeur d'arts plastiques et ses partenaires de manière complémentaire.

Les connaissances à mobiliser avec discernement pendant l'épreuve

Le partenariat est une association de divers acteurs déterminés à résoudre un problème ou de proposer une action afin d'atteindre un objectif commun. Il est donc attendu des candidats qu'ils connaissent la variété des partenaires éducatifs et sachent faire appel à eux avec discernement au cours de l'épreuve.

Nous encourageons les candidats à profiter de stages d'observation, de stages en responsabilité ou de vacances en établissement scolaire pour :

- Approfondir leurs connaissances des programmes d'arts plastiques et découvrir ceux des autres disciplines, sur les cycles 3 et 4 (dès la session 2017) ainsi qu'en lycée ;
- Identifier le rôle de tous les partenaires au sein de l'École, du collège ou du lycée, qu'ils soient personnels de direction, administratifs ou de santé, enseignants de toutes disciplines, professeurs documentalistes, conseillers principaux d'éducation, conseillers d'orientation psychologues, parents d'élèves, etc. ;
- Connaître différentes instances, conseil d'administration, conseil école-collège, conseil d'enseignement, conseil pédagogique, pour comprendre leur rôle et la place qu'ils occupent au sein d'un EPLE (Établissement Public d'Enseignement) ;
- Prendre connaissance des partenaires et des projets éducatifs menés au sein de l'établissement, pour en cerner les objectifs et les modalités de mise en œuvre ;
- Coopérer au sein d'une équipe pédagogique et éducative plurielle dans le cadre d'un projet partenarial ou d'un dispositif particulier, PEAC (Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle), Conseil École-Collège, galerie d'établissement, « collège et lycée au cinéma », travaux personnels encadrés, ateliers artistiques, sorties pédagogiques, voyages scolaires, etc.

Les candidats sont également invités à consulter :

- Le site EDUSCOL qui présente divers partenariats, avec des associations, avec le monde économique ou professionnel, dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle ou de l'éducation au développement durable, en réseaux pour le numérique, pour l'innovation et la recherche, pour l'ouverture européenne et internationale, etc. ;
- Le site du Portail interministériel de l'éducation artistique et culturelle ;
- Les sites académiques de la D.A.A.C. (Délégation Académique aux Arts et à la Culture) ;
- Les sites régionaux de la D.R.A.C. (Direction Régionale des Affaires Culturelles), des F.R.A.C. (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) ;
- Les sites nationaux, régionaux et départementaux de CANOPÉ, ceux des CAUE (Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement).

Cette sitographie non exhaustive permettra aux candidats de comprendre et de distinguer les différentes compétences des institutions mentionnées et les raisons pour lesquelles elles peuvent être associées à un projet de partenariat éducatif. Sachant qu'il est possible de les solliciter, au-delà des besoins de financement ou de prêts d'œuvres, pour leur expertise dans l'accompagnement de projets et la médiation de leurs ressources. Nous recommandons la lecture de textes de référence pour appréhender la nature et les enjeux des pratiques d'enseignement à dimensions partenariales :

- La loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République, du 8 juillet 2013 ;
- Le pacte pour la réussite éducative ;

- Le guide pour la mise en place du parcours d'éducation artistique et culturelle ;
- Le Bulletin officiel n° 17 du 23 avril 2015 sur le Socle commun de connaissances, de compétences et de culture ;
- Le Bulletin officiel n° 28 du 9 juillet 2015 sur le Parcours d'éducation artistique et culturelle ainsi que sur le Parcours Avenir ;
- Le décret et l'arrêté relatifs à l'organisation des enseignements dans les classes de collège, publié au Journal officiel du 20 mai 2015 ;
- La feuille de route conjointe 2015-2017, du ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et du Ministère de la Culture et de la Communication ;
- Le Bulletin officiel spécial du 26 novembre 2015 sur les programmes d'enseignement de l'école élémentaire et du collège ;
- La circulaire n° 2016-092 du 20-6-2016 sur le Parcours citoyen de l'élève.

Les compétences à mobiliser pendant l'épreuve

La question des dimensions partenariales requiert du candidat de mobiliser ses connaissances avec discernement afin d'analyser le sujet, d'en dégager les problématiques, de s'engager avec des partenaires vis-à-vis d'un objectif d'apprentissage commun au bénéfice des élèves. Puis, de planifier avec eux les actions pour atteindre cet objectif et l'aspect matériel de la réalisation concrète du projet. D'autre part, le candidat doit être capable de concilier ce projet à l'exercice du métier de professeur d'arts plastiques. Il s'agit donc pour lui de savoir travailler en équipe en envisageant les complémentarités entre sa discipline, les autres enseignements et les partenaires éducatifs. Mais aussi de prendre la mesure de sa responsabilité professionnelle et disciplinaire dans ce contexte spécifique partenarial de pédagogie et d'apprentissage par projet.

Nous rappelons que le concours du CAPES externe d'arts plastiques vise également l'évaluation des compétences inscrites dans le Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation, paru au BOEN n° 30 du 25 juillet 2013. Il est donc nécessaire que les candidats en fassent une lecture approfondie, qu'ils s'approprient, avec l'aide des préparateurs, la nature et l'orientation des missions qui incombent désormais aux enseignants dans le cadre de la refondation de l'école. Sachant que ces compétences s'apprennent progressivement, tout au long de la vie professionnelle.

Les sujets proposés

Les candidats ont été conduits à développer une réflexion sur différents types de partenariats éducatifs dans l'exercice du métier de professeur d'arts plastiques en collège ou lycée. Pour une meilleure compréhension de l'épreuve, chacun des quatre axes de partenariat décrit dans le rapport de jury de 2014 est associé, ci-dessous, à un exemple de sujet donné lors de la session 2016.

- 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'enseignement de l'histoire des arts...)

Exemple de sujet :

*Situation : L'artothèque de la ville propose ses services et ses ressources au professeur d'arts plastiques du collège en vue du travail en histoire des arts.
Vous commenterez ce cas en vous interrogeant sur les modalités professionnelles particulières d'un tel projet d'enseignement.*

- 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...)

Exemple de sujet :

*Situation : Quelques élèves de SEGPA sont en inclusion dans vos classes de collège. Vous souhaitez accentuer le partenariat avec cette structure.
Vous commenterez ce cas en vous interrogeant sur les modalités professionnelles particulières d'un tel projet d'enseignement.*

- 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...)

Exemple de sujet :

Situation : Dans le cadre des objectifs du projet d'établissement de votre collège, il est proposé d'organiser une journée des métiers à laquelle vous êtes invité à participer. Vous commenterez ce cas en vous interrogeant sur les modalités professionnelles particulières d'un tel projet d'enseignement.

- Les organisations de concertations professionnelles internes et externes à l'établissement (conseil d'enseignement, conseil pédagogique, coordination en réseau d'éducation prioritaire, conseil École-Collège...)

Exemple de sujet :

Situation : Lors d'un conseil pédagogique, le Principal de votre établissement invite l'ensemble des enseignants à faire découvrir aux élèves la richesse du patrimoine local. Il demande au professeur d'arts plastiques d'assurer la coordination de l'ensemble des projets.

Des constats et des conseils méthodologiques

L'épreuve de mise en situation professionnelle intègre depuis trois ans un volet autonome portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement. Le candidat dispose de dix minutes maximum pour l'exposer aux membres du jury. Il est ensuite interrogé à ce sujet pendant l'entretien.

La préparation générale à cette composante de l'épreuve

Nous recommandons vivement aux candidats la lecture du rapport de jury 2014, qui propose une transposition de la taxonomie des organisations coéducatives et partenariales de Marie-Christine Bordeaux, abordées dans son ouvrage *Éducation artistique, l'éternel retour ?* publié en 2013 aux éditions de l'Attribut. Ainsi que le rapport de jury 2015, qui permet aux candidats de s'approprier la grande variété des sujets sur les dimensions partenariales.

Pendant les trois heures de préparation à l'épreuve

Il est conseillé aux candidats de relire le sujet, d'identifier tous les mots clés et de les questionner en regard des modalités et des enjeux du partenariat, tout en envisageant le rôle spécifique du professeur d'arts plastiques.

Par ailleurs, les candidats doivent organiser la durée de préparation de trois heures de l'épreuve, en deux temps suffisants, pour construire successivement l'exposé de vingt minutes de leur projet d'enseignement et celui de dix minutes, dédié à la question des dimensions partenariales. La bonne gestion de ces deux temps de préparation par le candidat est un levier de réussite de l'épreuve et atteste des compétences organisationnelles requises dans l'exercice du métier d'enseignant. Ce qui est apprécié par les membres de jury au cours de l'exposé.

L'exposé

Depuis trois ans, nous regrettons que les candidats n'exploitent pas la totalité des dix minutes d'exposé dédiée au traitement de la question de dimensions partenariales. Pour y remédier, nous leur conseillons de s'entraîner plusieurs fois à partir des sujets proposés, en respectant les conditions exactes de l'épreuve.

La majorité des candidats propose une approche généraliste à la fois organisationnelle et administrative, en développant les procédures règlementaires, ce qui ne saurait suffire aux attentes de l'épreuve. Les connaissances relatives aux acteurs du système éducatif, aux partenaires et aux dispositifs partenariaux sont très inégales selon les candidats. Ces derniers ont généralement buté sur les termes « artothèque », « exclusion », « inclusion », « laïcité », « Canopé », sur certains acronymes comme « S.E.G.P.A. », « F.R.A.C. » et sur les dispositifs « école-collège », « La Nuit européenne des musées ». Des confusions persistent entre la « D.R.A.C. » et la « D.A.A.C. ». De plus, les candidats ont proposé de manière récurrente l'organisation de sorties scolaires sans définir des objectifs d'apprentissages communs avec les partenaires, présentés comme de simples prestataires. Ils ont aussi souvent projeté de faire réaliser par les élèves des affiches, ce qui atteste d'un manque certain d'inventivité.

En revanche, les candidats qui ont réussi l'exposé ont structuré leurs propos en analysant clairement, sans aucune omission, les termes du sujet qu'ils maîtrisaient parfaitement, et en expliquant les modalités ainsi que les enjeux du partenariat. Ils se sont projetés dans une situation d'apprentissage au bénéfice des

élèves, tout en affirmant leur rôle de professeur d'arts plastiques et en décrivant le contexte de coopération avec des partenaires judicieusement choisis.

Nous ajoutons qu'il a été apprécié que les candidats proposent différentes hypothèses dans la construction du partenariat et étayent leurs propos en utilisant le tableau comme support de schémas ou de croquis.

L'entretien

Au cours de l'entretien, il est attendu que les candidats se saisissent des questions des membres de jury afin de préciser, développer et approfondir leurs projets de formation dans ses dimensions partenariales, en argumentant leurs démarches. Les connaissances sur le système éducatif, les politiques éducatives et les partenaires de l'École sont vérifiées. Par exemple, il a été demandé aux candidats de décliner les acronymes énoncés pendant leurs exposés ou de distinguer les missions dédiées à la D.R.A.C et à la D.A.A.C. Les membres de jury les ont également conduits à se s'interroger sur les premiers partenaires de proximité, c'est-à-dire les personnels de direction, administratifs et les enseignants affectés à l'établissement. Car les candidats n'ont pas suffisamment développé la nature et le rôle de ces partenaires au cours de l'exposé. S'ils s'engageaient dans un partenariat avec un enseignant d'une autre discipline, il a été constaté que les candidats proposaient des projets d'enseignements pluridisciplinaires, juxtaposant les disciplines, plutôt que des projets interdisciplinaires, attestant d'une démarche pédagogique partagée, fondée sur le décroisement des disciplines, ce qui correspond aux attentes de l'épreuve. Rares ont été les candidats à développer une approche au-delà des disciplines pendant l'entretien, impliquant le renforcement ou l'acquisition de compétences communes et transversales aux disciplines associées. De plus, la majorité des candidats ne sont pas parvenus à sortir d'un positionnement d'exécutant dans le cadre d'un projet d'enseignement partenarial qu'ils semblaient subir.

Les meilleures prestations sont celles des candidats capables d'écoute, de recul critique et d'ajustements de leurs projets d'enseignement. Ces candidats ont réussi à concilier les spécificités de l'enseignement des arts plastiques à celles de chaque partenaire, afin de collaborer en visant un objectif d'apprentissage commun.

Il a été particulièrement apprécié l'intérêt que certains candidats portent à la dimension éducative du métier d'enseignant et qu'ils se positionnent en instigateurs de projets d'enseignement, par et au-delà de la discipline des arts plastiques, au profit des élèves.

L'articulation entre la proposition d'une séquence pédagogique et la composante de l'épreuve portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement

Une petite proportion de candidats articule leurs projets d'enseignement aux situations de dimensions partenariales qui leur sont proposées. Nous rappelons que cela n'est pas obligatoire et que les deux parties de l'épreuve sont conçues et évaluées de manière indépendante. Néanmoins, nous avons pu apprécier la pertinence de certaines articulations, constituant un prolongement pédagogique et didactique entre le projet d'enseignement disciplinaire et celui à dimensions partenariales décroisé. Cela atteste d'une prise de recul sur le système éducatif et le métier d'enseignant d'arts plastiques, tout en donnant davantage de sens aux apprentissages des élèves.

Conclusion

L'exposé des connaissances sur les modalités organisationnelles, administratives et réglementaires inhérentes à tous projets d'enseignement partenarial, ne répond que très partiellement aux attentes de l'épreuve.

Il est capital que les candidats problématisent la situation professionnelle à dimensions partenariales en mobilisant avec discernement, leurs connaissances du système éducatif, des politiques éducatives et des partenaires, internes ou externes à l'établissement scolaire. Sans cette problématisation, qui prend sa source dans la nécessité de concilier des objectifs d'apprentissage communs entre l'enseignant d'arts plastiques et ses partenaires, il ne peut y avoir de partenariats éducatifs féconds pour les élèves.

Les meilleurs candidats ont pris conscience des enjeux de cette épreuve à dimensions partenariales, qui les prépare pleinement à leurs missions de professeurs d'arts plastiques dans le cadre de la Réforme du collège et de la refondation de l'école de la République : favoriser la réussite de tous les élèves en apprenant autrement.

Épreuve de mise en situation professionnelle : option architecture

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 ou artistiques auxquelles le candidat doit être attentif.

Cet extrait de programme délimite la nature des investigations du candidat et donne 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 ; 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.

Savoir analyser les documents en s'appuyant sur des connaissances précises

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 le domaine, qu'il en maîtrise les grands enjeux qu'il ait fait l'expérience sensible du bâti, le tout articulé avec justesse à des connaissances et références circonstanciées. Ainsi, pour chaque œuvre citée, le nom de l'architecte ou de l'artiste doit être précisé, de même que sa période et son lieu de construction.

Pour autant, le jury n'évalue pas un (futur) architecte ou un (futur) enseignant d'architecture. Le candidat peut très bien ne pas connaître tous les documents et réussir son exposé. Car il s'agit avant tout de regarder et d'analyser les documents en tant que plasticien informé des savoirs et des questions de l'architecture. Cependant, le jury attend du candidat un certain degré de maîtrise du vocabulaire architectonique et l'usage des termes appropriés, empruntés à différentes périodes, de l'antiquité à l'époque contemporaine : distinguer par exemple un arc en plein cintre d'un arc brisé, connaître et définir des termes comme « mur rideau », « porte à faux », « encorbellement », « plan libre »..., distinguer colonne et pilotis, poutre et poteau, schéma et plan, échelle et dimension... et maîtriser différents modes de représentation (élévation, perspective axonométrique...).

L'analyse des documents doit être pensée au regard des termes de l'extrait de programme, dans la perspective d'une éducation à l'architecture dans un enseignement d'arts plastiques. Si exposer un plan afin de pouvoir organiser sa pensée est souhaitable et bienvenu, il ne doit pas être plaqué : le même plan a été proposé cette année encore pour des sujets radicalement différents ! Plusieurs candidats ont déroulé à l'oral un plan en trois parties avec trois sous-parties. Cette méthode est recevable si elle s'applique avec pertinence à l'analyse des documents. Il serait plus judicieux d'axer son plan en fonction des termes de l'extrait de programme. Les analyses les plus pertinentes proposaient des aller-retour entre l'extrait du programme et les documents de l'architecture.

Ainsi, l'analyse peut répondre aux questions suivantes : quel est le parti pris de l'architecte ? Pourquoi, comment, qu'est-ce que cela implique ? Qu'est-ce que tel parti architectural convoque comme références architecturales, comme autres domaines, voire de différentes époques ? Notons que, même s'ils font partie des grands architectes contemporains, Franck O. GEHRY et Zaha HADID ne sont pas les deux seules références à connaître... Cela trahit souvent un manque de culture du candidat ! Aussi, l'effet de catalogue n'est pas souhaitable : il vaut mieux quelques références bien maîtrisées que beaucoup, sans lien clair avec l'analyse.

Rappelons ensuite que le candidat n'a pas à analyser la photographie ou le point de vue du photographe, mais le bâtiment, l'architecture. La photographie n'est ici qu'un support.

Cette année, le jury a remarqué qu'un plus grand nombre de candidats ont présenté des analyses plutôt sensibles et plus en phase avec les attentes. Toutefois, les connaissances du champ architectural (et artistique en général) antérieur au vingtième siècle restent encore à parfaire. Nous conseillons également de

ne pas utiliser un vocabulaire ou une référence qu'on ne maîtrise pas. De nombreux candidats se sont ainsi piégés eux-mêmes !

Enfin, si le candidat connaît le bâtiment qui est soumis à son analyse, il vaut mieux s'en tenir à ce qu'il voit dans les documents, pour ne pas s'égarer et perdre du temps. Il pourra, le cas échéant, préciser sa pensée et faire preuve de sa culture lors de l'entretien.

Le projet pédagogique : de l'architecture aux arts plastiques

Si le point de départ est une architecture, le projet d'enseignement doit relever des arts plastiques et être centré sur la pratique de l'élève dans cette discipline. Ainsi, la proposition pédagogique n'a pas vocation à être une proposition d'architecture. Également, il ne s'agit pas de livrer tel quel aux élèves l'extrait de programme proposé dans le sujet !

Le candidat doit dégager une problématique, c'est-à-dire une question liée à l'extrait du programme et qui met en tension plusieurs notions qui découlent de l'analyse. Exemple : « Comment le plein et le vide permettent-ils de faire sens ? » Un autre questionnement, proposant un saut qualitatif supplémentaire, permettrait de réfléchir à une question d'ordre esthétique, philosophique, sociologique, humaniste...

Un projet pédagogique clair et limpide doit être structuré : il s'agit de définir les temps forts d'une projection d'un projet d'enseignement de cours, sans pour autant produire un déroulé exhaustif ; on peut cependant le prévoir ce que peuvent être les objectifs pédagogiques, les consignes, les contraintes et les modes d'évaluation.

Il faut ainsi proposer un ou deux objectifs précis : beaucoup de candidats ont énuméré trop d'objectifs. Rappelons que la simplicité n'est pas l'ennemie de l'efficacité ! Qu'est-ce que les élèves vont découvrir, apprendre, comprendre lors de la séquence proposée ? Le jury s'attend à ce que les candidats précisent les notions qu'ils vont aborder et les compétences qu'ils souhaiteraient développer (et qui sont en lien avec le ou les objectifs).

Ensuite, il faut inciter les élèves à se mettre au travail. Une accroche efficace (une phrase, un document, une situation, une verbalisation...) doit être simple et compréhensible. Nous ne sommes pas ici dans le « faire faire » aux élèves : il s'agit de les guider dans une pratique réflexive, ponctuée par des consignes, des contraintes, des phases de verbalisation. Nous conseillons aux candidats de se mettre à la place des élèves et d'imaginer, sans préjuger de réponses « type », plusieurs solutions possibles.

Il est aussi demandé aux candidats de réfléchir à une évaluation : il s'agit de proposer des axes de réflexion qui permettront de vérifier ce que les élèves ont compris et appris. On n'évalue pas l'« imagination » des élèves ; on n'évalue pas non plus les seules compétences techniques : la technique est au service d'une intention et d'enjeux artistiques. L'évaluation s'articule autour des compétences. Une bonne connaissance des piliers du socle commun de connaissances et de compétences est donc souhaitable.

Enfin, les candidats peuvent convoquer des références artistiques à montrer aux élèves pour appuyer la projection de cours : ici encore, « less is more » (Ludwig MIES VAN DER ROHE) ; quelques références bien choisies, appartenant à des périodes et des domaines différents, valent mieux qu'un énoncé de références plaquées et sans intérêt pour la compréhension de la séquence.

Il existe de multiples dispositifs d'enseignement et propositions d'apprentissage à construire dans une maîtrise des principes et schémas de la didactique des arts plastiques. Le dispositif pédagogique doit découler logiquement de l'analyse et de l'objectif d'enseignement visé. Rappelons qu'un extrait de programme demandant d'expérimenter le dessin ne devrait pas aboutir à une séquence demandant la construction d'une maquette. Enfin, le jury rappelle qu'il est périlleux pour les candidats d'« adapter » une séquence qu'ils auraient déjà expérimentée devant une classe.

Conduire un exposé et s'inscrire dans un entretien

Afin d'exposer clairement son propos, il est souhaitable que le candidat parle d'une voix ferme, audible, qu'il régule son débit et n'hésite pas à marquer des pauses afin de rompre un ton trop souvent monocorde. Il ne doit pas se présenter ni parler de son parcours professionnel ou encore de ses motivations qui l'ont poussé à choisir cette option, mais entrer dans le vif du sujet en lisant l'extrait de programme qui lui a été remis ainsi

que la légende des œuvres photographiées. Cette entrée en matière permet de repérer d'éventuels oublis sur les informations données, et de se recentrer sur le sujet.

Une prestation orale ne consiste pas à lire ses notes devant un jury et assis derrière un bureau. Ces dernières ne sont là que pour constituer un support et un fil conducteur pour le candidat. Afin de rendre l'exposé vivant, il est conseillé d'exploiter l'espace de la salle. En effet, trop de candidats restent encore figés devant le tableau, hésitant à faire des va-et-vient entre les différentes images projetées. Or, il est possible, voire souhaitable, de se déplacer pour écrire ou dessiner au tableau, de se diriger vers l'écran où sont projetées les images de références, et y montrer des détails, pour préciser sa pensée ou ses connaissances. À l'inverse, il est inutile de faire des grands gestes ponctués de rires nerveux, de réfléchir à voix haute, d'utiliser un vocabulaire familier peuplé de tics verbaux (« et voilà ! »).

Rappelons que le candidat dispose de vingt minutes pour présenter oralement l'analyse et le dispositif pédagogique, qui seront suivis de la proposition relative à la dimension partenariale.

Vingt minutes d'exposé passent vite ! Le jury est souvent obligé d'interrompre le candidat qui passe beaucoup de temps sur l'analyse et ne dispose plus que de quelques minutes pour proposer une séquence pédagogique. L'épreuve orale de mise en situation professionnelle ne s'improvise pas. Nous ne pouvons que conseiller aux futurs candidats de s'y préparer par un entraînement oral, en répartissant le temps consacré à chaque phase de l'épreuve.

Lors de l'entretien, rappelons que c'est le jury qui pose les questions et non l'inverse ! Il faut donc bien les écouter et, surtout, tenter d'y répondre avec sincérité. Évitez également de dire lors de cet entretien « bonne question » !

Le jury est là pour sonder les connaissances du candidat, lui demander de préciser un terme, de justifier une référence, une notion ; il peut demander de développer son propos ou sa pensée, de revoir une partie de l'analyse qui n'a pas bien été saisie lors de l'exposé. Le jury tend souvent des « perches » au candidat pour l'aider à améliorer son dispositif pédagogique. Si le jury n'est là pour tendre des pièges aux candidats, il assume en revanche pleinement ses compétences pour recruter de futurs enseignants.

Pour conclure

Un bon exposé commence par une analyse approfondie des documents, il se poursuit par la présentation d'un plan reposant sur une approche qui met en tension l'extrait du programme et le document de l'option. Il se concrétise par une proposition de scénario pédagogique qui tient 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 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. La maîtrise de la langue française – vecteur de communication – est de ce point de vue déterminante. L'utilisation du tableau – et de tous les outils mis à disposition – 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 qui reflète celle d'un futur enseignant qui s'interroge et qui fait preuve d'une épaisseur culturelle certaine : dynamique, réactif et intelligible.

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 XX^e siècle*, éd. Taschen, 1991.
- Éric LENGEREAU, *L'État et l'architecture, 1958-1981. Une politique publique ?*, éd. Picard, 2001.
- Gérard MONNIER, *L'architecture au XX^e 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, 2011).
- Michel RAGON, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, éd. Casterman, 1986.
- Étienne 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, interprétations politique, psychophysiologique, technique et économique de l'architecture).

DVD

- *Architectures*, volume 1 à 8, collection proposée par Richard COPANS et Stan NEUMANN, Arte Éditions, 1995-2013.

Épreuve de mise en situation professionnelle : option arts appliqués

Remarques générales

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 l'ensemble du dossier dans ses articulations et ses perspectives de développement.

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 doit orienter et 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 XX^e 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 des références librement choisies, dont il exploitera les aspects les plus pertinents au regard des orientations qu'il souhaite proposer dans le cadre de l'option et dans le champ des arts plastiques.

Lors de la session 2016, les sujets traitaient de différents champs des arts appliqués, design d'espace, de communication, d'objets (y compris mode et textile), sans limites temporelles.

Exemples de sujets :

- François MANSART, *La grotte*, appelée aussi *Nymphé du château de Maisons-Laffite*, 1650.
- Agence publicitaire BETC Paris pour RICARD SA, campagne d'affichage d'été, France, mai 2013.
- Ettore SOTTsass, *Istar*, buffet, 1985.
- Cabinet d'architecture Parasito Studio, club de jeux *Blackbox*, Timisoara (Roumanie) 2010.
- Édition Habitat, Lampe *JUNO*, 2009.
- Bernard DAYDE, *Bacchus et Ariane*, costume de Bacchus, ballet de Michel DESCOMBEY, musique d'Albert ROUSSEL, Opéra Garnier, 1967.

Pour aborder et mettre en œuvre ces sujets, le jury insiste sur le fait qu'il est indispensable de posséder une culture des arts appliqués solide, en ayant une compréhension claire des notions fondamentales rencontrées dans l'histoire des arts appliqués (contexte historique de création, grandes articulations et concepts fondamentaux tels que la décoration, le fonctionnalisme, le modernisme, le postmodernisme...), mais également une culture des matériaux, des évolutions techniques et technologiques et de leurs mises en œuvre.

Il ne suffit pas de citer quelques références « à la mode » sans les connaître et sans les mettre en perspective avec le document. La création n'est pas un phénomène *ex nihilo*. Les principes de filiation, les références, les citations ou contrepoints à la création doivent également nourrir la réflexion du candidat.

De même qu'il faut s'approprier les références, les approfondir et les investir, au-delà de la culture livresque et/ou numérique. Fréquenter les lieux de culture, de création, d'édition et de vente de ces références est également indispensable.

De plus, il est indispensable d'utiliser un vocabulaire adapté et plasticien en lien avec le champ des arts plastiques et des arts appliqués. Le vocabulaire spécifique est trop souvent mal employé, voire incompris par les candidats. Par exemple, l'espace littéral et l'espace suggéré ou les expressions « 2D » et « 3D » n'ont pas le même sens que « bidimensionnel » et « tridimensionnel » et ne sauraient être employés dans les mêmes circonstances ou comme des équivalents.

Le jury note de grandes disparités et d'importantes inégalités dans la préparation de l'épreuve par les candidats, certains se présentant sans connaître les conditions et les attendus de l'épreuve, voire sans en comprendre les enjeux et les exigences.

En plus de qualités réflexives fondées sur des connaissances solides et convoquées avec pertinence, les meilleures prestations ont développé une motivation manifeste pour l'enseignement et pour l'option choisie. Dans de nombreux cas, le jury s'est étonné du manque d'enthousiasme de certains candidats pour les arts plastiques et/ou pour le métier d'enseignant, et cela, malgré des compétences et des connaissances manifestes.

L'analyse du corpus

Il s'agit de faire face à la réalité du dossier et non pas chercher à le contourner. La lecture des mentions ne suffit pas ; il convient de les commenter, de les interroger et de les analyser sans pour autant en passer par un catalogue de définitions.

Les documents iconiques s'accompagnent de références qu'il est indispensable de prendre en compte, entre autres pour leurs données indicielles. De nombreuses indications les accompagnent et permettent d'orienter une véritable analyse tant au niveau sémantique qu'au niveau des techniques de production. Nous conseillons aux futurs candidats de bien lire, observer, analyser et prendre du recul sur le dossier dans sa globalité.

Il est attendu un regard de plasticien sur l'analyse des documents et cela demande une précision dans le vocabulaire employé, les notions fondamentales des arts plastiques et la méthode d'analyse d'œuvre (lignes, couleurs, formes, matières, composition, organisation, volume...).

De plus, l'analyse n'est pas uniquement plastique ; elle est une articulation de l'ensemble des éléments du dossier, un aller-retour entre le point de programme proposé, la question posée et le(s) document(s) iconique(s).

Il s'agit de dépasser la description, d'aller vers une lecture pour enfin proposer une analyse formelle et sémantique de l'œuvre en lien avec l'extrait de programme donné. Il est attendu une analyse sensible, une investigation, une inscription dans le contexte de création, une interrogation sur les intentions de l'auteur, une compréhension de la portée usuelle et artistique de la production d'art appliqué étudiée. Le candidat peut, par exemple, se projeter dans des situations d'usage de la pièce étudiée.

L'intérêt consiste à faire émerger des questionnements plastiques, des notions et des contenus enseignables en les hiérarchisant, mais également à convoquer des références dans le champ de l'option et dans celui des arts plastiques permettant de problématiser en vue d'une transposition didactique adaptée à un niveau de classe imposé.

Le jury attend une analyse fine et artistique, articulée avec l'extrait du programme donnant lieu à une problématisation construite par de futurs spécialistes des arts plastiques capables de soutenir un vocabulaire spécialisé et approprié.

L'articulation du champ optionnel et des arts plastiques témoigne de la qualité de la prestation du candidat.

Une bonne connaissance des arts appliqués est donc indispensable, de même que ses codes, son vocabulaire, ses techniques de production et de diffusion, ses acteurs, mais aussi son histoire, qui comprend l'histoire des matériaux. Cette culture permet d'étayer le discours par des références pertinentes et précises, que ce soit dans le domaine des arts appliqués comme dans celui des arts plastiques, en lien direct avec le dossier et la problématique dégagée.

De manière évidente le candidat doit comprendre et maîtriser les notions premières, inhérentes aux deux domaines et leurs définitions. Savoir ce que sont un objet, une œuvre d'art, un objet d'art permet de les différencier.

Avec tout autant d'évidence, le candidat doit maîtriser les termes fondamentaux des programmes d'enseignement (lumière, matière, formes, signes, couleurs, composition, organisation, espace, représentation, présentation, installation, in situ...) ainsi que les références précises d'artistes ou de courants artistiques. Citer un nom d'artiste n'est pas suffisant ; il faut encore préciser une œuvre en particulier, dire en quoi elle est significative du champ dans lequel elle s'inscrit, sans oublier de la situer chronologiquement.

Ces points nous paraissent indispensables à un candidat qui veut devenir un professionnel de la didactique de la discipline.

La proposition pédagogique

Problématiser : interroger les notions, les mettre en tension afin de produire du sens et d'en tirer des contenus enseignables.

Le candidat doit être en capacité d'interroger les notions identifiées à son échelle de futur spécialiste des arts plastiques et d'en extraire des contenus enseignables à l'échelle de l'élève.

La problématique doit être questionnante, ouverte et propice à l'élaboration d'une situation problème amenant l'élève à faire des choix articulant action et réflexion.

La proposition pédagogique découle de l'analyse de la problématique choisie par le candidat. Elle doit donc impérativement être articulée à l'ensemble des documents proposés et issue du potentiel pédagogique de l'étude du point de programme. Celui-ci ne peut se traiter de manière autonome et indépendante de l'analyse des documents.

La singularité de l'option peut amener à penser qu'il y a confusion entre un cours d'arts appliqués et d'arts plastiques. Or, les arts appliqués sont à penser comme un champ de plus (au même titre que la photographie ou l'architecture) dans la mise en œuvre des enjeux de la discipline pour l'élève.

De nombreux candidats ont du mal à différencier une production d'arts appliqués d'une œuvre d'art. Même si certaines productions contemporaines tendent à réduire cet écart, il est indispensable de faire la distinction, pour plus de clarté, quant aux enjeux de la discipline et aux objectifs d'apprentissages.

Un projet d'enseignement n'est pas une suite d'activités sans contenus ni apprentissages. De la même manière, les arts plastiques ne sont certainement pas qu'une rencontre avec la matière et l'imaginaire. Le projet d'enseignement vise des apprentissages et met l'élève en situation réflexive à travers une pratique raisonnée et questionnante en vue d'acquérir des compétences plastiques. L'élève est ainsi amené à engager une démarche artistique personnelle porteuse de sens.

Nous le répétons : le dispositif doit être adapté à l'âge des élèves, à leur niveau d'étude, au(x) point(s) de programme visé(s).

Il est vivement conseillé au candidat de structurer sa proposition afin de mettre en évidence la pertinence de ses intentions pédagogiques.

Des objectifs d'apprentissages doivent être énoncés clairement. Le candidat devra faire le choix pertinent de quelques objectifs, bien choisis, adaptés au public visé, en lien avec le dossier, et non pas établir une liste d'objectifs sans fin qu'il sait ne pas pouvoir atteindre in fine.

Les choix effectués devaient, encore pour cette année 2016, être liés aux textes en application : socle commun de compétences et de connaissances ainsi que les programmes du collège (2008) et du lycée (2010) et éventuellement à l'enseignement de l'histoire des arts (2008). Pour la session 2017, le candidat se reportera au socle de connaissances, de compétences et de culture (BOEN n° 17 du 23 avril 2015).

La mise en œuvre matérielle et temporelle de la proposition ne relève pas d'un décorum, mais doit faire partie de l'intention pédagogique du candidat et être réfléchie en fonction des conditions d'enseignement (volume horaire suivant le niveau, temps de lancement, de relance et de verbalisation, dotation en matériel...). En conséquence, elle doit être explicitée lors de l'exposé par le candidat.

Par conséquent, la pratique de l'élève doit être engagée. S'agit-il d'un travail individuel ou en groupe ? Quel type de productions plastiques le candidat envisage-t-il ? Sur quel support, avec quels matériaux ou outils les élèves travailleront-ils ? Les choix faits par le candidat doivent être motivés par des intentions pédagogiques qui seront explicitées lors de l'oral.

Le projet d'enseignement doit être pensé en termes d'attentes pédagogiques ; il doit également être réalisable en termes de coût matériel et raisonnable en termes de mise en œuvre. Lors d'une séance d'arts plastiques, demander à des élèves des actes contraires à la décence ou les mettre en danger par l'utilisation

d'un matériel potentiellement dangereux, ce n'est pas prendre au sérieux un métier qui exige du candidat une déontologie et un respect des autres comme de soi.

La verbalisation ne peut être évoquée en la réduisant à sa simple annonce, comme un principe. Le fait d'énoncer un temps de verbalisation avec les élèves, sans penser aux références artistiques qu'il conviendra de convoquer à bon escient, au vocabulaire spécifique des arts plastiques, aux notions plastiques, aux ouvertures possibles qui émergeront de cet échange et qui étayeront la réflexion de l'élève, n'est en aucun cas envisageable.

Le jury a constaté que le document iconographique proposé dans le dossier est souvent considéré par le candidat comme la référence à présenter aux élèves. De ce fait, il devient un exemple modélisant et réducteur de production plastique.

Le projet d'enseignement ne peut pas se réduire à une simple mise en activité.

La question de l'évaluation doit également être prise en compte dans la prestation orale du candidat. Que signifie évaluer ? Quels sont les différents types d'évaluation mis en œuvre ? Pourquoi une évaluation sommative, formative, certificative dans tel projet d'enseignement ? Quel est l'intérêt d'instaurer une évaluation intermédiaire ? Pourquoi en pratiquer une en particulier ? Autant de questions qui permettent de penser les modalités théoriques et pratiques de l'évaluation et ses finalités. L'évaluation est à relier au champ des connaissances et des compétences du socle commun. Là encore, le candidat a tout intérêt à se poser des questions simples, mais utiles pour la cohérence de son projet d'enseignement : qu'est-ce qu'une compétence, comment la repérer et l'évaluer ? La simple énonciation d'une évaluation formative ou d'une auto-évaluation n'est pas suffisante. Le candidat devra en comprendre les enjeux et les modalités afin de faire entendre au jury son intention pédagogique et la pertinence de ses choix. Agir en futur professionnel de l'enseignement, c'est bien mettre au cœur de sa réflexion didactique comme de sa pratique pédagogique une évaluation permettant à l'élève de se situer dans ses apprentissages, de prendre acte de ses points forts et prendre conscience de ses marges de progression.

La prestation du candidat

La plupart des candidats ne consacrent que peu de temps à la proposition pédagogique. Il est recommandé d'équilibrer lors de l'exposé le temps de parole entre l'analyse du document, le lien aux programmes et le projet d'enseignement. Lors de la prestation orale, la gestion du temps est une donnée importante : elle doit être rythmée et construite de manière articulée et pondérée.

L'emploi du tableau n'est pas obligatoire, mais s'il est utilisé il doit l'être à bon escient, comme un outil de communication avec le jury, une représentation synthétique de la structuration de la pensée du candidat.

Il convient de parler distinctement, d'être à l'écoute et de répondre simplement, avec concision et précision, d'argumenter pour étayer et/ou éclairer les propos, et non pas les rendre confus ou abscons pour détourner la réponse à la question posée.

Il a été constaté lors des entretiens que certains candidats envisageaient parfois des réponses-fleuves afin d'empêcher le jury d'amorcer d'autres questions. Est-il nécessaire de préciser qu'une telle stratégie d'évitement nuit gravement aux candidats qui s'y risquent ?

Le jury est enfin attentif à une posture d'enseignant qui utilise les possibilités de l'espace de la salle d'examen ; le candidat peut se déplacer, désigner, dessiner ou écrire au tableau par exemple sans pour autant prendre le jury pour des élèves. Le tableau peut être le lieu d'échanges visuels. On attend d'un futur professeur d'arts plastiques qu'il sache à minima dessiner pour communiquer.

La tenue d'un candidat, son vocabulaire, sa contenance révèlent également son appétence et sa capacité à devenir un futur enseignant.

L'utilisation d'un vocabulaire non adapté est considérée comme révélatrice d'une méconnaissance des principes fondamentaux du système éducatif en général et de la discipline des arts plastiques en particulier. Le candidat est donc censé connaître la différence entre un principal, un proviseur et un directeur, tous personnels de direction. Il est fortement recommandé d'éviter des termes tels qu'« ok », « ouais », « prof », « gamin ». Un enseignant s'adresse à des élèves, autrement dit à des « apprenants »

Aucune familiarité n'est tolérée envers le jury ; le candidat est donc invité à garder une certaine distance avec celui-ci, celle-là même que dicte l'élémentaire bienséance.

Conseils

La connaissance des textes officiels, programmes disciplinaires compris, qui régissent l'enseignement des arts plastiques est absolument fondamentale.

Le jury attend un langage adéquat et plasticien, soutenu et un vocabulaire précis et adapté à travers des propos audibles et clairs.

S'agissant d'un oral, il est recommandé aux candidats qui s'adressent au jury de ne pas lire leurs notes in extenso. Celles-ci ne sont que des mots clés, des points à partir desquels les candidats sont invités à structurer leur pensée.

Enfin, on ne saurait trop conseiller aux candidats de lire des ouvrages, consulter les catalogues d'expositions, fréquenter les expositions, rencontrer des artistes, aller dans les musées pour se forger une culture professionnelle et personnelle dans le champ de l'option comme dans celui des arts plastiques afin de répondre aux attentes du concours en termes de niveau culturel.

Quelques repères bibliographiques et sitographiques

- Alexandra MIDAL, *Design introduction à l'histoire d'une discipline*, collection Agora, éd. Pocket, 2009.
- 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 COEUR (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.
- Elisabeth COUTURIER, *L'art contemporain mode d'emploi*, ed Filipacchi, 2004.
- 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, 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, Flammarion, 2003.
- Raymond GUIDOT (dir.), *Techniques et matériaux*, Paris, 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, 2000.
- Collectif, *150 ans de publicité*, éd. du Musée des Arts Décoratifs, 2004.
- Claude COURTECUISSÉ et Geneviève GAUCKLER, *Dis-moi le design*, coéd. SCEREN - CNDP - Isthme éditions, 2004.
- Jean-Luc DUSONG, Fabienne SIEGWART, *Typographie, du plomb au numérique*, éd. Dessain et Tolra, 1996.
- Roxane JUBERT, préface de Lemoine Serge, *Graphisme, typographie, histoire*, Flammarion, 2005.
- Michel WLASSIKOFF, *Histoire du graphisme en France*, coéd. Les Arts Décoratifs/Dominique Carré Éditeur.
- Alain WEILL, *Le design graphique*, Gallimard, Collection « Découvertes », 2003.
- Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2010.
- Céline DELAUAUX, *Design*, Editions Palette, 2011.
- Penny SPARKE, *100 ans de design*, Octopus, 2002.
- Raymond Loewy, *La laideur se vend mal*, Gallimard, 1990.

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, 1998.

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.
- www.designalecole.citedudesign.com : outil de ressources sur le design, découverte et sensibilisation au design et des pistes de travail pour aborder le design.
- PREAC design académie de Lyon : pôles nationaux de ressources artistiques et culturelle) St Etienne <http://designetartsappliques.fr/content/ressource-pedagogiquepreac-design-lyon>
- cité du design St Etienne, <http://www.citedudesign.com/ressources/chronologie/>
- <http://www.citedudesign.com/fr/visites-activites/221112-espace-enseignants>
- http://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p1_99810/disciplines-arts-appliques-portail
- <http://designetartsappliques.fr/>. <http://artsappliques.ac-creteil.fr/spip/>
- <http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/arts-appliques/index.html>
- <http://www.sciences-du-design.org/>

Épreuve de mise en situation professionnelle : option cinéma

Les dossiers

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

« En quoi le point du programme de la classe de..... dont l'extrait est cité ci-dessus, confronté au(x) document(s) proposé(s), peut-il contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement ?

Votre réponse sera confortée par le recours à une ou plusieurs autres 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 mettre en relation avec un extrait de 3 minutes maximum de chaque film cité.

Six exemples de sujets parmi les 18 proposés lors de la session 2016

- Classe de 6^e :

« L'objet et les réalisations plastiques. À partir de fabrications, de détournements et de représentations en deux et trois dimensions, les questions sont à travailler à des fins narratives, symboliques, poétiques, sensibles et imaginaires. »

Jirí BARTA (1948), *Klub odlozenych* (Le club des laissés pour compte), 1989, 28 minutes, République tchèque (extrait de 7 min 5 s à 10 min 5 s).

- Classe de 4^e :

« 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. »

Rithy PANH (1964), *L'image manquante*, 2013, 90 minutes, France/Cambodge (extrait de 57 min 14 s à 1 h 14 s).

- Classe de 4^e :

« Images, œuvre et réalité. 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. »

Buster KEATON (1895-1966), *Sherlock, Jr.* (Sherlock Junior), 1924, 45 minutes, États-Unis [musique additionnelle], (extrait de 18 min 57 s à 21 min 57 s).

- Classe de 3^e :

« 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). »

Wes ANDERSON, (1969), *Fantastic Mr Fox*, 2009, États-Unis, 87 minutes (extrait de 1 min 15 s à 4 min).

- Classe de Seconde :

« De la matière première à la matérialité de l'œuvre : l'observation de la réalité concrète conduit les élèves à percevoir le rôle de la matérialité dans les effets sensibles que produit l'œuvre. »

Andreï TARKOVSKI (1932-1986), *Stalker*, 1979, 163 minutes, ex-Union soviétique (extrait de 1 h 20 min 10 s à 1 h 23 min 10 s).

- Classe de Première, 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. 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. »

Michael HANEKE (1942-), *Caché*, 2005, France/Autriche/Allemagne/Italie, 117 minutes (extrait de 1 min 44 s à 4 min 44 s).

Remarques générales et rappels

Session après session, le jury, par les choix qu'il opère à travers un spectre volontairement large dans le panthéon cinématographique, s'emploie à sélectionner des extraits rendant compte de la diversité de ce médium : qu'il s'agisse de courts, moyens, ou longs-métrages ; datant des débuts du cinéma, ayant fait date à un tournant de son histoire, ou très contemporains ; d'horizons divers, signés par des réalisateurs majeurs du septième art... Les films de fiction, documentaires, ou encore d'animations, qui ont été retenus, s'attachent à rendre compte de la richesse du champ cinématographique. À cette volonté de représenter la pluralité des esthétiques, courants, genres, formats, et provenances des objets filmiques, devrait idéalement faire écho une curiosité certaine de la part du candidat, autant qu'un intérêt véritable pour le champ de l'option. Des bases solides en termes de culture et de connaissances historiques et techniques de ce médium sont donc attendues, en plus d'une approche sensible où s'exerce un incontestable regard de plasticien.

Or le jury est parfois décontenancé par des candidats ne présentant que peu de ces qualités, faisant montre d'une culture très approximative ou partielle, ou de savoirs essentiellement relatifs à des questions d'images fixes... Le seul fait de se rendre régulièrement au cinéma ne peut satisfaire à l'essentiel des exigences de l'option. On ne dira jamais assez qu'il doit s'agir d'un choix motivé par un intérêt significatif pour le médium cinématographique, et, en cela, qu'il doit s'accompagner de connaissances solides (n'excluant pas les notions de montage, de rythme, de décors, de partis pris sonores, etc.). Il apparaît donc comme un minimum d'en maîtriser les notions de base, tout comme celles propres au champ des arts plastiques, ainsi que l'on est en droit d'attendre d'un futur enseignant de cette discipline. L'épreuve consiste donc, pour le candidat, à faire la démonstration de ces compétences spécifiques.

La gestion du temps durant l'exposé

À l'instar des années précédentes, un nombre encore trop important de candidats a mal équilibré sa répartition du temps de parole, en ne consacrant pas moins des trois quarts de la durée impartie à la seule analyse de l'extrait. Se trouve ainsi négligée, la proposition de séquence pédagogique, évoquée à la hâte dans les quelques minutes précédant l'entretien... parfois même à la demande du jury, se trouvant ainsi obligé de rappeler au candidat la brève durée restant à sa disposition. Nous indiquons à ce propos qu'il n'est pas logique de compter sur le jury pour connaître le temps écoulé ; peut-on en effet imaginer un futur enseignant consultant ses élèves pour appréhender le déroulement de son cours ? À l'évidence, non. Il appartient donc au candidat – faisant valoir son aptitude à enseigner – d'organiser son temps de parole efficacement pour prendre en charge la présentation du sujet, l'analyse produite, la transposition didactique, le tout ponctué de références adéquates venant opportunément enrichir le propos.

Les prestations parmi les plus réussies ont été celles qui optimisaient jusqu'au temps de défilement de l'extrait. Ainsi d'une candidate qui, après avoir dégagé les principaux enjeux liés au sujet, a exposé de manière concise les principaux axes de son approche, avant d'en écrire le contenu détaillé au tableau alors que défilait en son entier l'extrait de film (dont certains aspects seraient ensuite développés), au lieu de réduire ces trois précieuses minutes à une attente passive. Le jury a apprécié qu'à un propos clair et structuré, la candidate allie la démonstration d'une gestion habile des modalités de durée. Une approche judicieuse partagée par d'autres candidats qui, conscients que le temps de l'épreuve ne permet pas une analyse exhaustive, ont pris le parti de faire des choix tendant à privilégier une approche sensible tant plastique que cinématographique de l'extrait, toujours en lien avec l'entrée du programme dédiée.

L'analyse de l'extrait filmique, à l'aune du point du programme

S'il est systématiquement rappelé au candidat qu'il est tenu d'énoncer dans son intégralité le sujet qui lui a été soumis, ainsi que de diffuser dans sa totalité (que ce soit d'un seul tenant ou par fragments) l'extrait de film, libre à lui ensuite d'organiser la présentation de son investigation, pourvu qu'elle suive une progression aussi pertinente que cohérente. Le jury a été sensible au fait qu'une partie des candidats, cette année, a spontanément entrepris, en guise d'introduction à l'exposé, d'expliquer les termes du point du programme et de soulever des enjeux didactiques. Seulement cette analyse préalable est ensuite très rarement mise en regard de l'extrait (et/ou réellement travaillée dans la proposition de séquence pédagogique). Ainsi l'initiative d'analyser le sujet dans ses composantes ne trouve-t-elle pas de prolongement dans la suite de l'exposé, ce qui est regrettable. Là où le jury attend une prise en compte de la totalité du dossier, une trop grande proportion de candidats traite de l'extrait et du point du programme comme deux entités distinctes. L'une des conséquences de cette approche a été, dans le cas des prestations les plus faibles, de n'être en mesure de

livrer qu'une étude purement descriptive – voire narrative – de l'extrait, soit une description linéaire, plan par plan, sans trame structurant le propos. Cela ne peut évidemment tenir lieu d'analyse. Il est par ailleurs à craindre qu'avec une telle approche, se limitant à paraphraser la bande image seule, le candidat appauvrisse considérablement la singularité du document, et manifeste une incapacité en tant qu'enseignant à s'affirmer comme un passeur de savoirs liés au champ cinématographique.

Ainsi qu'il est demandé dans le sujet, la confrontation entre la séquence filmique et le point du programme doit impérativement être effectuée, et l'exposé être donc fondé sur une articulation étroite entre l'analyse cinématographique et l'extrait du programme qui lui est associé.

S'agissant de la terminologie employée par les candidats pour qualifier certaines des caractéristiques des films soumis à l'étude, le jury observe des degrés de maîtrise variables. Le vocabulaire de base, propre au langage cinématographique, est, dans une quantité non négligeable de prestations, peu ou mal employé. Une première difficulté se manifeste dans la désignation même de la nature de l'extrait filmique : hésitations entre documentaire et « docu-fiction », ou entre dessin animé et film d'animation. Les confusions les plus fréquentes se révèlent généralement lors de l'évocation des mouvements de caméra, le terme de travelling – voire de « travelling circulaire » – étant à tort employé pour désigner un panoramique. Comment être convaincu alors de la capacité du candidat, futur enseignant, à expliquer simplement à des élèves la distinction entre ces deux mouvements de caméra, si lui-même ne parvient pas à les identifier à l'écran ? Il est pour le moins déconcertant, également, de constater que certains candidats en perçoivent moins que les élèves : la scène de l'évasion de *The Grand Budapest Hotel* de Wes ANDERSON rend compte de l'intérêt prononcé du réalisateur pour les travellings latéraux, mais pourquoi omettre alors d'aborder les effets de rythme soutenus par un travail spécifique de la bande-son ? Dans l'examen de ces productions audiovisuelles, la dimension sonore a été, cette année encore, trop souvent délaissée. Les phénomènes optiques ne sont pas non plus toujours correctement appréhendés. Si les candidats formulent des intuitions justes relativement à l'extrait de film, le recours à un vocabulaire technique précis fait là encore défaut : ainsi a-t-on entendu un candidat parler de « devant » et de « derrière » pour qualifier le champ/contrechamp entre le dessinateur asiatique et l'oiseau dans *Bird People* de Pascale FERRAN. Hormis d'être en mesure d'indiquer en quoi consiste un film tourné en caméra subjective, par exemple, ou de savoir expliquer la distinction entre un travelling avant et un zoom avant, ou encore ce qu'est un plan-séquence, le candidat doit maîtriser la « grammaire » relative aux questions de montage, autre aspect globalement occulté dans les prestations les plus faibles. La frontière entre les divers raccords et modes de transition (y compris sonores) apparaît elle aussi souvent floue, et le terme de montage alterné, employé abusivement...

Autre constat qui n'a pas laissé de surprendre le jury : la difficulté éprouvée par une partie des candidats à saisir le sens de mots relevant non plus du champ de l'option, mais de celui des arts plastiques ; ainsi du « statut de l'image », de l'« espace littéral », ou encore de la « matérialité », faisant pourtant partie des programmes officiels. De telles lacunes ne permettent pas d'aborder convenablement l'épreuve.

La transposition didactique

Sans répéter l'essentiel des remarques déjà portées dans le « rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve », il est à préciser cependant que faute d'intérêt suffisant pour le point du programme donné, les propositions d'enseignement élaborées par certains candidats peuvent apparaître comme amenées de manière artificielle, donnant une impression de « séquence pédagogique clé en main », susceptible de s'adapter à toutes les situations. Cette erreur d'appréciation provient du fait qu'aucun croisement véritable entre les composantes du dossier n'y a présidé.

Un nombre encore trop important de candidats ne se pose pas la question des enjeux de l'enseignement en général, et de leur proposition pédagogique en particulier. Or tout futur enseignant devrait systématiquement se demander ce qu'ont appris ses élèves à l'issue de la séance de cours. Très souvent, les apprentissages restent flous, et les incitations, trop vagues (aucune vraie contrainte, si bien que tout est permis), ou à l'inverse, trop directives (reléguant l'élève au rang de simple exécutant devant répondre à un « cahier des charges », ce qui met alors à l'écart la phase exploratoire de l'élève, sa démarche de recherche, ainsi que sa prise de recul sur sa propre pratique). Le jury a également pu s'étonner de la tournure très théorique donnée à certaines propositions de mises au travail, n'envisageant pas réellement d'opérations plastiques. Cela pose évidemment problème dans le cadre d'un cours d'arts plastiques, qu'on ne saurait assimiler à un cours d'histoire de l'art.

Il paraît important que le candidat soit en capacité d'imaginer ce que pourraient être quelques-unes des propositions plastiques d'élèves sur le sujet qu'il a proposé. De même, afin de ne pas « sur » ou « sous »

évaluer le temps de réalisation par l'élève, il convient d'apprécier le niveau ou degré d'autonomie/de maîtrise de ce dernier, et de rechercher des propositions de mises au travail incitatives, adaptées à chaque âge. Quelques prestations ont en effet pu révéler des ambitions très limitées en termes d'apport à des élèves de lycée. En ce qui concerne l'évaluation, il est à éviter de se dessaisir de la question en y substituant une « auto-évaluation de l'élève », comme on peut parfois en juger lorsque ce type d'évaluation consiste essentiellement à vérifier que le résultat obtenu correspond à l'intention initiale. La place de la verbalisation – et le sens même que ce mot recouvre, incluant notamment une dimension de remédiation/remise en perspective – mérite d'être reconsidérée, tout comme la validité des critères d'évaluation. Quelques mots-clés tirés du programme, ou l'inusable « pertinence des moyens employés » ne sauraient tenir lieu d'objectifs valables s'ils ne sont pas articulés à des objectifs pédagogiques précis.

L'entretien

Si certains candidats s'emparent bien des questions, faisant progresser leur propos et éclairant certains aspects abordés durant l'exposé, d'autres semblent parfois épuisés à l'issue de leurs trois heures de préparation suivies des vingt minutes de temps d'exposé. Se trouve alors envoyé au jury un très mauvais signal : un candidat relativement passif, comme en passe « d'abdiquer », indique par son attitude que l'épreuve, à ce stade, est pour ainsi dire arrivée à son terme pour lui... ce qui revient donc à minimiser cette partie de l'épreuve.

Lors de l'entretien, il est attendu du candidat qu'il se montre réactif et à l'écoute, ce qui implique qu'il soit capable, au cours de l'échange, de réadapter son propos. Les questions, toujours bienveillantes, sont destinées entre autres à préciser et clarifier les propos tenus par le candidat lors de l'exposé, et/ou d'attirer l'attention sur la spécificité d'une hypothèse évoquée par lui. Il est bon de ne pas perdre de vue que, l'objectivité étant de mise, le jury évalue la prestation du candidat sur la base d'éléments factuels, donc sur ce qui est dit et montré... non sur des intentions supposées ou des connaissances allusives. Le jury n'est pas dupe, par ailleurs, de candidats lançant à la cantonade pistes de réflexion avortées et références culturelles à foison, privilégiant une logorrhée qu'il est difficile d'interrompre pour poursuivre l'enchaînement des questions. Une telle attitude n'a pour effet que de desservir de tels candidats, car elle sera interprétée pour ce qu'elle est : une stratégie d'évitement, destinée à limiter l'échange interactif avec le jury, qui comprend vite le peu d'écoute dont souhaite faire preuve le candidat. Le futur enseignant est au contraire invité à manifester une attitude ouverte et, en évitant les redites, à se montrer prompt à réagir aux questions posées en proposant des développements clairs et argumentés.

La posture en général

Se présentant à un concours de recrutement de futurs enseignants d'arts plastiques en collège et lycée, le bon sens veut que le candidat se conforme aux attentes liées à l'exercice de cette profession, au premier chef desquelles se trouve un niveau de langage correct. Il convient donc d'adopter un niveau d'expression approprié, d'où sera exclu tout usage d'abréviations, de diminutifs, ou autres tics de langage. Une distance adéquate est également à trouver avec les interlocuteurs : le candidat n'est ni sur la défensive, ni dans l'empathie excessive – ou pire, la familiarité, forcément inconvenante en la circonstance – ni « retranché » derrière son bureau, ni au contraire trop proche du jury.

Cherchant à faire valoir ses qualités en tant que futur professionnel, et invité pour ce faire à effectuer la démonstration de l'étendue de ses capacités, certains candidats feraient bien de s'abstenir de dévoiler leurs difficultés de préparation. Ainsi les « je suis désolé », « je suis stressé, donc ça ne va pas me revenir », ou autre « personnellement, je préférerais que l'on passe à autre chose » n'ont clairement pas leur place au sein de l'entretien. Le candidat est invité, nous le répétons, à faire la démonstration de ses capacités et non de ses faiblesses. Ce sont bien des arguments qui sont attendus, non des excuses. Aussi, toute expression d'un ressenti intime, ou considération d'ordre très personnel sera forcément jugée inappropriée. Toute recherche d'approbation de la part du jury n'a pas non plus sa place. On notera alors que les questions relèvent des prérogatives exclusives du jury, pas des candidats.

La présence du candidat doit idéalement se révéler dynamique. S'il affiche une maîtrise des outils mis à disposition (moniteur informatique et tableau), parvient à se détacher de ses notes pour regarder chacun de ses interlocuteurs, et sait occuper l'espace en témoignant au niveau non verbal d'une certaine aisance face à un auditoire, il multiplie les signaux indiquant qu'il est à même de prendre efficacement en responsabilité une classe d'élèves.

La place des références

Que ce soit durant l'exposé ou durant l'entretien, le jury a vu s'accroître cette année une tendance à un référencement partiel des œuvres convoquées. Au-delà de l'embarras éprouvé par certains à justifier du choix de ces œuvres au sein de leur dispositif d'enseignement, il est regrettable de constater les écueils suivants : les références sont soit peu nombreuses, soit très approximatives, soit mobilisées sans que cela soit à propos, soit d'un intérêt tout à fait mineur, soit relevant d'une ultra-contemporanéité exclusivement... ou tout cela à la fois. Ainsi le jury a-t-il constaté combien quelques candidats peinaient à situer dans le temps des artistes aussi majeurs que BRUEGEL, VAN EYCK, ou encore DELACROIX.

Comment dès lors se figurer une approche adaptée et structurante pour les élèves des problématiques et évolutions des arts plastiques ou une contribution à l'histoire des arts au cycle central du collège, de la part d'un futur enseignant possédant lui-même des repères historiques si fragiles ? Plus surprenant encore est le cas de ces références artistiques ou cinématographiques spontanément avancées par des candidats omettant d'en préciser le titre, ou même l'auteur et dont on comprend, en y revenant lors de l'entretien, qu'il ne s'agit pas d'un oubli, mais d'une méconnaissance. S'agissant de références librement choisies, le jury ne peut qu'être stupéfait de l'incapacité à énoncer des références complètes. Cela ne contribue pas, en tous les cas, à faire la preuve d'un bagage culturel solide et de connaissances avérées. Dans le même ordre d'idée, le recyclage opportuniste d'œuvres filmiques mentionnées dans les précédents rapports de jury, dont le nom aurait seulement été lu avant d'être réutilisé, se trouve être contreproductif.

Préconisations

- On ne saurait trop conseiller de prendre connaissance des rapports de jury antérieurs, et d'en faire une lecture « utile ». Le présent rapport, destiné à faciliter la préparation des futurs candidats, a pour dessein de l'aider à s'entraîner et/ou à s'améliorer ;
- Durant sa préparation, le futur candidat serait tout à fait inspiré de relever le *timecode* des passages significatifs de l'extrait filmique qu'il prévoit d'analyser. Il montrera sa maîtrise des outils mis à disposition, tout comme sa capacité à gérer son temps ;
- Faire autant que possible la démonstration par l'image, et donc éviter de paraphraser un document ;
- Pour chacune des références mobilisées – qu'on évitera d'énoncer *in extremis*, et de manière déconnectée, en toute fin d'exposé –, il convient *a minima* d'indiquer quel en est le titre, et qui en est l'auteur, ainsi qu'être en mesure de donner un ancrage historique ;
- Garder présent à l'esprit que le vocabulaire technique – impérativement maîtrisé –, doit pouvoir être expliqué simplement et clairement à des élèves, et ce, selon leur niveau ;
- S'emparer utilement des outils scripteurs. Il ne sert à rien d'écrire pour écrire. Il convient, en revanche, de choisir avec discernement le lieu de réception de termes correctement orthographiés, auxquels peuvent s'ajouter des noms d'auteurs dont la prononciation n'est pas aisée : il est en effet fâcheux d'écrire sur le panneau central d'un tableau tripartite... sachant que c'est là précisément que l'on sera amené à projeter de nouveau des passages de l'extrait filmique, lorsqu'il en sera rediscuté au moment de l'entretien. S'assurer de la tenue plastique, et de l'intérêt pour la démonstration, des croquis éventuellement réalisés sur ce même tableau.

Quelques repères bibliographiques

- AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, Nathan, 1983
- AUMONT Jacques et alii, *L'image*, Nathan, 1990
- BELLOUR Raymond, *L'analyse du film*, Albatros, 1980
- CHION Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Armand Colin CINEMA, 2005
- DELEUZE Gilles, *Cinéma, tome 1. L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983
- DELEUZE Gilles, *Cinéma, tome 2. L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985
- NACACHE Jacqueline, *L'analyse de film en question*, L'Harmattan, 2006
- PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Yellow Now, 2013

Épreuve de mise en situation professionnelle : option danse

Constats sur l'effectif en 2016 et la préparation

La session 2016 est, à nouveau, marquée par une augmentation significative du nombre de candidat(e) s ayant choisi l'option danse. Une partie importante d'entre eux ont réalisé une prestation honorable, forte d'une préparation sérieuse et d'une lecture minutieuse des recommandations et des conseils issus des rapports de jurys des années précédentes (en danse entre 2011 et 2015, mais aussi dans les autres options). Cette posture, évitant nombre d'écueils précédents, leur a assuré un taux de réussite très satisfaisant au concours.

Le jury a pu déceler et apprécier, chez la plupart des candidat(e) s, une approche sensible du domaine chorégraphique, éclairée et nourrie par une fréquentation régulière des lieux de spectacles. Certains d'entre eux complètent cette approche de la danse par une pratique personnelle des arts du mouvement.

Plusieurs propositions traduisent une volonté de structuration, témoignent d'un travail, en amont, d'élaboration d'outils pour analyser l'extrait et pour soutenir le propos (schémas, croquis, tableau, carte heuristique, etc.). Il est recommandé aux candidat(e) s de poursuivre dans ce sens, tout en veillant à bien interroger, personnaliser et mettre en place une méthode d'analyse qui fasse sens. La grille d'analyse du mouvement (*corps/espace/effort/forme*), conçue et théorisée par Rudolf LABAN, par exemple, a permis d'établir des repères d'observation. Cependant, utilisée à plusieurs reprises de manière rigide ou plaquée, cette approche (qui s'attache principalement à la prise en compte de la qualité du mouvement) a conduit certain(e) s candidat(e) s à occulter certaines composantes incontournables des œuvres proposées. Il s'agit donc de s'approprier les moyens mis en place lors de la préparation, de les mobiliser avec souplesse et subtilité en fonction des particularités du dossier.

Analyse et exploitation du dossier

Exemples de sujets proposés en 2016		
Sujet n° 1	Sujet n° 5	Sujet n° 9
6 ^e	2 ^{de} , enseignement facultatif	Terminale, enseignement de spécialité
L'objet et l'œuvre « Il s'agit de traiter la question du statut de l'objet [...] »	L'observation et la ressemblance « Toute tentative d'imitation ou de représentation du réel produit inévitablement un écart dont la valeur expressive dépend notamment des moyens techniques employés. »	Œuvre, filiation et ruptures « Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition. [...] Suivre, opérer des déplacements, transgresser, etc. »
Déborah COLKER (1961) CIE COLKER <i>Vasos</i> (scène extraite de <i>4 por 4</i>), 2002.	Valeska GERT (1892-1978) <i>Tanzerische Pantominen</i> (<i>Pantomines dansants</i>), 1925.	Alain PLATEL (1959) CIE Les Ballets C de la B <i>Tauberbach</i> , 2014.

Le dossier proposé au (à la) candidat(e) comporte un court extrait de programme de collège ou de lycée (enseignements facultatif ou de spécialité) et un extrait vidéo de danse (dont la durée n'excède pas trois minutes). Ce document peut être de natures diverses : une captation, un montage de différents passages d'une chorégraphie, une vidéo danse...

Le (la) candidat(e) dispose de trois heures et d'un ordinateur équipé d'un casque pour se préparer.

Dans la salle du jury, il est invité à utiliser un ordinateur relié à un vidéo projecteur et à des enceintes pour projeter l'extrait. Un tableau (ou un paper-board) peut servir de support à la présentation et à l'entretien.

Au regard de la session 2016, le jury recommande de :

- Croiser les informations en étudiant avec minutie le contenu du dossier. Il s'agit de tisser des liens entre les deux domaines artistiques (danse et arts plastiques) et de saisir la manière dont l'extrait vidéo entre en résonnance avec la citation du programme ;
- Exploiter les pistes contenues dans la légende de l'extrait vidéo. Elle présente souvent des informations importantes telles que la nature du document, le contexte, le processus de création, etc. ;
- Dégager, déployer et identifier les différents questionnements à explorer et les notions possibles à enseigner. Le (la) candidat(e) sera donc amené à resituer les extraits fournis dans leurs contextes respectifs, à définir les termes, à les articuler et les mettre en perspective ;
- Problématiser et établir un protocole de résolution-: l'annonce explicite de la problématique et d'un plan au début de l'exposé traduit un cheminement de pensée. *A contrario*, la succession linéaire d'observations, l'approche descriptive tâtonnante, l'agglomérat d'« idées » sont rédhibitoires ;
- Sonder, développer, entrer dans le détail, mais aussi discriminer, hiérarchiser les idées, faire des choix : toutes les informations ne se valent pas ;
- Analyser le document chorégraphique avec rigueur et précision : le mouvement dansé (poids, déséquilibres, sauts, directions, rythmes, vitesses, figures...) ; la composition ; le rapport au sol, à la gravité, à l'espace, au temps, à la lumière, à la matière, aux volumes, à l'environnement, aux images ; la scénographie ; le processus de création, etc. Le jury a particulièrement apprécié les prestations où les candidat(e) s'appuyaient, exemplifiaient et justifiaient leur propos par le visionnage de certaines images ou passages. Un bon découpage pendant le temps de préparation et l'annotation des temps forts (à l'aide d'un minutage de l'extrait) leur a permis de mobiliser avec aisance et fluidité le document ;
- S'interroger, par conséquent, sur la manière d'utiliser l'extrait vidéo. Il est impératif de le montrer dans son intégralité, de manière continue ou fractionnée. De ce point de vue, le jury conseille de trouver des moyens de penser une stratégie pour mettre à profit ce temps de visionnage. Il est, en effet, possible de baisser le son pour commenter, de faire des pauses en figeant l'image, de ne pas respecter l'approche linéaire ou chronologique en connectant les passages observés aux différentes parties de l'exposé, d'introduire celui-ci par un moment signifiant pour attirer l'attention du jury ;
- Articuler les approches sensible et scientifique au profit du sens. Il s'agit de s'interroger sur la signification de l'extrait chorégraphique proposé en relevant la valeur poétique, symbolique, narrative ou politique de certains choix de l'artiste. Il est recommandé d'émettre des hypothèses en veillant à les justifier et à éviter les surinterprétations. Le sens induit devra s'appuyer sur des connaissances solides des domaines de la danse et des arts plastiques : jalons de leurs histoires respectives (enjeux esthétiques, historiques, sociaux et politiques), vocabulaire spécifique, courants et œuvres majeurs, culture générale, etc. ;
- Maîtriser des références pertinentes dans le champ chorégraphique et dans celui des arts plastiques.

S'il est attendu que le (la) candidat(e) soit fort(e) d'une culture vaste et diversifiée, il ne lui est pas demandé pour autant de proposer une liste indigeste de savoirs encyclopédiques ou de plaquer des connaissances sur des contenus sans liens entre eux. Les œuvres, choisies avec cohérence, doivent être citées avec précision et clairement mobilisées : l'énumération est à éviter au profit d'une connexion au propos et donc au dossier. Le (la) candidat(e) peut être amené(e) à faire des suppositions de filiation ou établir des confrontations entre des artistes, des périodes, des styles, des courants.

Transposition didactique et dispositif pédagogique

Exemple de développement partiel
Sujet 1
Extrait chorégraphique : Déborah COLKER (1961), CIE COLKER Vasos (scène extraite de <i>4 por 4</i>), 2002. http://www.ciadeborahcolker.com.br/#!4-por-4/c19k3 (de 4'37" à 7'25")
Pistes d'analyse et de réflexion (<i>non exhaustives et à structurer</i>)
Synthèse entre danses classique et contemporaine : fluidité, clarté, précision. Audace et virtuosité (contenue, limitée, contrainte).
Espace scénique et ses composantes (plateau, face/lointain, coulisses, jardin/cour, grill/cintres/filins, etc.). Cohérence de l'atmosphère (costumes, sources lumineuses, filtres colorés) décalée avec le choix de la musique.
Écriture chorégraphique et complexité de l'apprentissage du mouvement dans ce dispositif scénique contraignant.
Choix de l'objet « vase » : - Sa présence physique, sa matérialité, son esthétique : porcelaine, glaçure, bleu de cobalt, fantaisie et exotisme des motifs animaliers, végétaux ou abstraits. - Son statut : céramique chinoise, style « bleu et blanc » issu de la dynastie mongole Yuan et développé sous celle des Ming, forme archétypale, évocation d'une tradition ou d'un héritage, dimensions décoratives/narratives/poétiques, questions de la reproductibilité, de la facticité, de l'artisanat, etc. - Sa mise en espace : centaine de vases avec des variantes, régularité et géométrisation de l'occupation du plateau, exploitation successive des différents niveaux ou hauteurs de la scène. → <i>Comment cet objet influence-t-il la gestuelle et dialogue-t-il avec les corps des danseurs ?</i> - Fragilité/délicatesse/préciosité dans la qualité du mouvement ; - Créativité induite et stimulée par la contrainte de déplacements et de postures (verticalité ou horizontalité, rapport au sol, appuis, équilibres, roulades, chutes, portés, sauts selon la position des vases).
Extrait de programme 6^e : L'objet et l'œuvre « Il s'agit de traiter la question du statut de l'objet [...] »
Situations dans le programme 1. L'objet et les réalisations plastiques : fabrications, détournements et représentations en deux et trois dimensions (à des fins narratives, symboliques, poétiques, sensibles et imaginaires). 2. L'objet et son environnement : modalités et lieux de présentation de l'objet (exposition, installation, intégration ; le musée, la vitrine, l'espace quotidien, l'écran) et le traitement (le cadre, le socle, le piédestal). 3. L'objet dans la culture artistique : statut de l'objet (artistique, symbolique, décoratif, utilitaire ou publicitaire), la place de l'objet non artistique dans l'art (papiers collés, objets naturels ou manufacturés, détournés).

L'extrait chorégraphique permet une articulation avec l'extrait de programme afin d'en dégager des pistes de réflexion riches et diversifiées. Il est cependant absolument nécessaire d'entretenir ce lien entre les deux documents. La transposition didactique consiste à extraire des contenus d'enseignement à partir de la mise en tension de ces derniers. Le (la) candidat(e) doit être en mesure d'argumenter les choix retenus pour l'élaboration de sa stratégie d'enseignement. Le jury a valorisé les propositions des candidat(e)s ayant spontanément explicité et interrogé leurs partis pris. Il met en garde contre la tentation de plaquer une séquence préexistante, en décalage avec le dossier. Il s'agit de se confronter de manière rigoureuse et authentique à la demande en veillant à ne pas dériver de l'axe proposé. Dans l'exemple ci-dessus, il s'agissait de proposer un dispositif d'enseignement permettant aux élèves de sixième de découvrir et d'interroger, par le biais d'une pratique plastique réflexive, les différents statuts de l'objet. Il était donc inadéquat de proposer une séquence ayant pour objectif la fabrication ou l'exploration des modalités d'exposition de l'objet. Si l'épreuve de mise en situation professionnelle – option danse – s'ancre dans le domaine chorégraphique et propose une certaine porosité avec les autres arts du mouvement tels que le cirque et la performance, les candidat(e)s ne sont pas tenu(e)s de concevoir une proposition pédagogique faisant strictement ou obligatoirement appel aux corps des élèves ou à ce domaine.

Afin de concevoir un dispositif pédagogique opérant, les candidat(e)s devront se poser les questions suivantes :

- Quel objectif d'enseignement, modeste et bien cerné, choisir à partir de l'analyse croisée des documents proposés dans le dossier ? Quelle problématique en dégager ?
- Quelles compétences cibler ?
- Quelles questions, difficultés, résistances pourraient-ils rencontrer à partir de la demande formulée ?
- Comment ancrer l'apprentissage dans l'univers de l'élève, le rendre accessible et stimulant, en prenant en compte ses préacquis (sa culture, ses intérêts, ses représentations, son quotidien) et ses prérequis (son niveau d'âge, ses connaissances et savoirs issus des séances d'arts plastiques ou des années précédentes) ?
- À quel moment situer la séquence dans l'année ?
- Comment inciter ou solliciter les élèves ? Quelle stratégie mettre en place, quel terrain baliser pour les engager dans une démarche plastique et réflexive, de résolution (les conduire à faire des choix pour formuler et identifier une intention) ?
- Que vont réaliser les élèves ? Quelles productions, quels types de réponses ou opérations plastiques anticiper ?
- Quelles modalités d'évaluation exploiter ? Comment les articuler et les mobiliser dans leur dimension formative ? Comment noter les productions, mesurer les compétences plasticiennes ?
- Quelles références artistiques convoquer ? Comment les utiliser et quand les introduire ?
- Quels éventuels prolongements envisager ?

Enfin, le jury met l'accent sur la maîtrise et la nécessaire exploitation du vocabulaire spécifique, tant dans le domaine pédagogique que dans ceux des arts plastiques et de l'option.

Posture

Le rôle du jury, lors de l'entretien, est de permettre au (à la) candidat(e) de clarifier, de préciser ses intentions et d'approfondir son propos. Les candidat(e)s sont invité(e)s à justifier leurs choix, parfois à réorienter leur proposition pédagogique en proposant une remédiation. Leur écoute, leur réactivité, leur dynamisme sont alors mobilisés. Si l'argumentation du parti pris est positive et attendue, il est aussi souhaitable que le (la) candidat(e) puisse faire preuve de mobilité et de souplesse d'esprit en reconsidérant son propos. Cette capacité à se remettre en question fait preuve d'une pensée structurée, en mouvement et d'une disposition favorable aux échanges.

L'épreuve a pour dessein de mettre en situation le (la) candidat(e) en tant que futur(e) professionnel (le) de l'enseignement. Le jury a donc été tout particulièrement attentif à :

- Une présence à la fois assurée du (de la) candidat(e) (projetant la voix, occupant l'espace, se détachant des notes), sans théâtralité excessive, et respectueuse d'une certaine distance avec les membres du jury ;
- L'utilisation fluide et organisée des outils pédagogiques mis à disposition (tableau, vidéo projecteur) ;
- Un langage soutenu ou soigné, sans familiarité, la maîtrise de l'orthographe (au tableau ou sur les documents) ;
- La gestion adéquate et autonome du temps de l'exposé ;
- La maîtrise de soi et la capacité à valoriser sa prestation : il n'est pas judicieux de faire apparaître de manière ostentatoire ses manques, ses défaillances et ses états d'âme ;
- La subtilité du propos qui évacue poncifs et stéréotypes. Le jury a pu également valoriser les prestations présentant un discours particulièrement sensible et un plaisir à échanger sur les enjeux artistiques.

Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques

- ARDENNE Paul, *L'image corps, Figure de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Édition du Regard, 2001.
- BOISSEAU Rosita / GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Nouvelles éditions Scala, 2011.
- BOISSEAU Rosita, *Panorama de la danse contemporaine, 100 chorégraphes*, Éditions Textuel, 2008.
- BRUNI Ciro Giordano, *Danse et pensée, Une autre scène pour la danse*, Éditions Germs, 1993.
- CLIDIÈRE Sylvie / De MORANT Alix, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, Éditions L'Entretemps, inclut un DVD des Éditions Horslesmurs, 2009.
- FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Éditions PUF, 2010.
- GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XXème siècle*, Éditions Larousse, 2008.
- GOLDBERG RoseLee, *Performances, l'art en action*, Éditions Thames & Hudson, 1999.
- GOLDBERG RoseLee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Éditions Thames & Hudson, 2001.
- HUESCA Roland, *Danse, art et modernité – Au mépris des usages*, Éditions 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, Éditions Larousse, 2008.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Éditions Contredanse, 2007.
- MARCEL Christine / LAVIGNE Emma, *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*, Sous la direction de Éditions du Centre Pompidou, 2011. Également, *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- MONNIER Mathilde / NANCY Jean-Luc avec DENIS Claire, *Allitération. Conversations sur la danse*, Éditions Galilée, 2005.
- NICLAS Lorrila, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée*, Éditions Armand Colin, 2001.
- NOISETTE Philippe, *Danse contemporaine, le guide*, Éditions Flammarion, 2015.
- O'REILLY Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Éditions Thames & Hudson, 2010.
- PASTORI Jean-Pierre, *La Danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, collection Découverte, Éditions Gallimard, 1997.
- POUDRU Florence, *Un siècle de danse à Lyon*, Éditions Stéphanie Bachès, 2008.
- SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Points Essais, 2005.
- WARR Tracey et JONES Amelia, *Le corps de l'artiste*, Éditions Phaïdon, 2005.

Revue et numéros spéciaux

- *La Part de l'œil*, n° 24, 2009 - Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance.
- *TDC* n° 988, Editions Scérén-CNDP, 15 janvier 2010 - L'art chorégraphique.
- *Rue Descartes* n° 44, Coédition du Collège international de philosophie/PUF, juin 2004 - Penser la danse.
- *Mouvement* n° 41, octobre-décembre 2008 - dossier : Performance : l'engagement du corps.
- *Art Press* n° 331, février 2007 - Dossier : Performance.
- Numéros spéciaux *Art Press* 2 n° 7, novembre-décembre-janvier 2008 - Performances contemporaines, et n°18, 2 août septembre-octobre 2010, Performances contemporaines.
- *LIGEIA, Dossiers sur l'art*, N° 113 à 116, janvier-juin 2012 – Dossier : Photographie et danse.
- *LIGEIA, Dossiers sur l'art*, N° 117 à 120, juillet-décembre 2012 – Dossier : L'art de la performance.
- *ROVEN, Revue critique sur le dessin contemporain* n°10, automne-hiver 2013-2014 – Numéro spécial : Dessin et performance.

DVD

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

Site

- <http://www.numeridanse.tv/>
- <http://mediatheque.cnd.fr>

Exposition

- *Corps rebelle*, exposition temporaire du 13 septembre 2016 au 5 mars 2017 sur l'histoire de la danse du XXème siècle, Musée des Confluences de Lyon.

Épreuve de mise en situation professionnelle : option photographie

Remarques générales

Il est systématiquement et vivement recommandé aux candidats de lire les rapports de jury des années précédentes. Cette recommandation semble avoir été entendue. Des travers ont ainsi été évités cette année, les candidats ayant globalement abordé l'épreuve de façon plus structurée. De même, il semble que de plus en plus de candidats ont lu les programmes et les connaissent. Cette année, la gestion du temps a été mieux intégrée grâce à une organisation de la présentation orale plus méthodique ; de plus en plus de candidats, enfin, annoncent un plan et font l'effort de s'y tenir. *A contrario*, cette méthode ne s'applique toujours pas à l'analyse de la photographie, que le jury déplore être souvent uniquement descriptive. Approfondir, contextualiser et cibler au regard de l'extrait de programme permet de dégager ce qui va nourrir la proposition d'enseignement. Le choix de l'option photographique doit s'enrichir de connaissances en histoire de la photographie et pratiques contemporaines. Le candidat veillera à ne pas lire une photographie comme n'importe quelle image. Il pourra se référer à une grille d'analyse préétablie sans que l'outil soit modélisant. Un oral bien conduit se déroule en trois temps articulés sensiblement équilibrés : analyse des documents, transposition didactique, dimension partenariale.

Les candidats les plus faibles affichent une absence de culture générale et/ou de savoirs savants qui les éloignent du sujet. Il faut parfois constater un usage inapproprié de connaissances académiques qui conduit à dégager de trop nombreuses problématiques sans jamais opérer de choix. Il est indispensable de choisir un axe qui devra être suivi tout au long de l'exposé. Si cette année, des questionnements plus nombreux ont émergé, les candidats n'ont pas toujours su s'en saisir, voire ont fait apparaître des problématiques qui n'en étaient pas. Un exposé structuré et dynamique, avec une maîtrise de la gestion du temps et quelques références justifiées sont les principaux garants d'une réussite.

L'exposé et la posture de candidat

La prise en compte de la question du programme proposée dans le dossier et les potentialités pédagogiques du candidat n'ont pas toujours été suffisamment maîtrisées, notamment la capacité à établir des liens entre le document iconique et l'extrait du programme ainsi qu'à en dégager des problématiques artistiques. Le manque de connaissances et de recul critique dans le champ de l'option de la photographie aboutit souvent à une investigation du document peu opérante. Les dimensions pratiques, culturelles et artistiques, ainsi que le vocabulaire du champ de la photographie, doivent bien être mis au service de l'exploitation des potentialités du document. Le candidat doit éviter les généralités ; il analysera le document photographique en le reliant à l'extrait du programme dans le temps imparti à l'exposé. Ce temps de vingt minutes, très contraignant, est mal exploité chez une majorité des candidats.

En revanche, le jury remarque cette année une meilleure utilisation de l'espace. Une posture présumant un enseignement dynamique engage le candidat à des déplacements en relation avec l'espace de la salle, où il sait se mouvoir sans sur jouer. Toutefois, certains restent assis et lisent leurs notes, certains se protègent du jury derrière le bureau, ce qui se révèle rédhibitoire à la réussite de l'épreuve. S'il est possible de regarder ses notes, le futur enseignant ne peut les lire intégralement à des élèves.

Enfin, il est regrettable qu'encore peu de candidats utilisent le tableau afin de structurer et de hiérarchiser leurs pensées au moyen de mots, de phrases courtes, de croquis et de schémas. On relève trop souvent des croquis inopérants, voire indigents, en deçà du niveau d'un élève de lycée. Il n'est pas acceptable qu'un futur enseignant en arts plastiques figure une silhouette par un « bonhomme bâton ». De même, des fautes de français répétitives à l'oral, des liaisons malvenues peuvent rendre le propos du candidat incompréhensible. Dans un souci de précision, il doit citer le nom complet des artistes, les titres des œuvres et leur date, en respectant prononciation et orthographe.

Le champ référentiel de l'option

Le champ référentiel doit être analysé ; il permettra ainsi au candidat d'étayer son propos. À cette fin, une connaissance de l'histoire de la photographie, de ses techniques et problématiques, des références artistiques de nature variée, se révèle indispensable. Le jury apprécie les citations personnelles d'œuvres vues. Il déplore cette année les références limitées à celles du programme de lycée. Il déplore également l'évocation d'une exposition en cours très médiatisée (ex. : JR au Musée du Louvre), ou des sujets du Capes sortis les jours précédents ! Les candidats semblent cependant avoir pris en compte le fait qu'il ne s'agit pas

de donner un catalogue de références au jury.

Les exposés les plus brillants développent des arguments pour le choix d'une référence, en expliquent la démarche et l'articulent à leur développement. Les moins réussis exploitent un champ référentiel inadapté, s'appuyant uniquement sur l'un des aspects formels. Ce manque de rigueur peut laisser supposer au jury des difficultés d'analyse ou une absence de références. Il lui semble aussi étrange de retrouver la même syntaxe chez différents candidats dans l'explication d'une œuvre. De plus, il est important de démontrer le lien entre la référence choisie et le document visuel ou le projet pédagogique, sans faire de contresens sur la démarche de l'artiste.

Outre la manipulation technique des outils photographiques, il est vivement recommandé aux candidats de fréquenter les lieux dédiés à la photographie, afin de se confronter à sa matérialité, à la qualité des tirages, aux formats, à leur mise en espace, afin de mieux comprendre les enjeux de la photographie. De nombreuses expositions, en musées, galeries ou festivals, se répartissent sur le territoire national. À titre d'exemple, le Musée Nicéphore Niepce de Chalon-sur-Saône, le Centre de la Photographie de Lectoure, le Musée de la Photographie de Bièvres, L'imagerie de Lannion, Le lieu de Lorient, Les Abattoirs à Toulouse, la villa Noailles de Hyères, le Théâtre de la Photographie et de l'Image à Nice, le Musée de la Photographie André Villers à Mougins, le Centre Régional de la Photographie à Douchy-les-Mines, les festivals « Rencontres photographiques » d'Arles, « Visa pour l'image » de Perpignan, « Promenades photographiques » de Vendôme... et à Paris : le Bal, la Maison Européenne de la Photographie, le musée du Jeu de Paume, ainsi que les collections régionales des FRAC, tous donnent à voir des œuvres significatives.

L'analyse des documents

Le jury déplore de nombreuses analyses photographiques uniquement formelles oblitérant les démarches et problématiques artistiques. Les candidats, souvent intuitifs, ne semblent pas assez outillés pour rendre compte de la complexité de l'image. Certains se sont montrés déstabilisés par des photographies qu'ils ne connaissaient pas. Face à un document inconnu, un futur professeur d'arts plastiques doit être capable de l'analyser en adoptant une approche sensible et référencée. Il émet des hypothèses justifiées et fait des choix. Par exemple, établir un parallèle argumenté entre *Un bar aux Folies Bergère* d'Édouard Manet, 1881-1882, et la photographie de Denis Roche, *The sphinx house 14 avril 1997, Gizah – Égypte, 1997*, concernant l'usage de reflets et l'indicibilité de l'image, fait valoir un parti pris apprécié du jury.

Il s'agit pour le candidat d'appréhender la construction du sujet donné par le jury : si l'on comprend qu'une entrée de programme, avec un questionnement ciblé, détermine le choix de l'œuvre, on en perçoit les intentions. Les candidats s'appuyant dès le départ sur l'extrait de programme réussissent plus aisément à construire leur exposé et analysent l'image selon un angle particulier. Il est donc recommandé d'éclairer l'œuvre à l'aune de l'extrait de programme, de n'en prélever qu'une seule problématique, d'éviter de tout dire de l'image, afin de construire par la suite une piste de travail pédagogique précise.

Le candidat doit aussi se montrer particulièrement vigilant à la légende accompagnant la photographie. De nombreuses indications essentielles peuvent y être prélevées : processus photographiques, matérialité de l'image, date de la création par rapport à l'actualité, mais aussi à l'histoire de la photographie ou à l'histoire de l'art, enfin à l'âge du photographe. Il doit aussi considérer le format du tirage. Ainsi le jury a pu apprécier les remarques de candidats rappelant qu'un tirage 10 x 15 cm apporte une relation plus intime à l'image, ou qu'un tirage 120 x 180 cm est proche de celui de la projection de l'image dans la salle. Pour une analyse précise des documents, le vocabulaire plastique et photographique doit être maîtrisé : le « hors-champ » n'est pas l'équivalent du « hors-cadre », la « profondeur du champ » et la « profondeur de champ » ne désignent pas les mêmes données ; la 3D, le relief et la profondeur non plus.

Le jury note un manque de résonance entre l'analyse du document et la culture générale du candidat qui peine à le situer dans un contexte socioculturel. Un « ressenti » ne peut suffire au jury. Certains candidats ont proposé une carte heuristique pour articuler les indices et informations relevés. Cependant un rapprochement seulement formel et ténu ne présage pas d'une capacité d'enseignement riche et problématisé. Ceux qui réussissent l'investigation du document sont ceux qui maîtrisent les dimensions pratique, culturelle et artistique, ainsi que le vocabulaire du champ de la photographie. L'ensemble de ces connaissances leur permet de développer une investigation critique du document et d'en dégager ses potentialités. Il existe, dans ces conditions, de grandes disparités entre les candidats. Certains font une analyse plastique ne s'appuyant pas sur l'histoire et le vocabulaire de la photographie, d'autres, au contraire,

abordent le document en l'ancrant dans des pratiques photographiques et savent faire émerger le contexte global dans lequel il se situe (histoire de la photographie, technique, axe général des grands questionnements). Ceux qui n'explorent pas assez le dispositif photographique du document s'engagent dans des contresens.

Les candidats proposent rarement plusieurs hypothèses de construction de la photographie, alors que certaines d'entre elles les invitent à s'interroger sur la variété de ces hypothèses. Se mettre à la place du photographe, entrer dans sa pratique, c'est ne pas rester spectateur, mais devenir acteur. Trop nombreux ont été les candidats incapables d'imaginer ce qui a précédé à l'enregistrement de l'image ; il s'agit pourtant ici d'interroger les spécificités d'un médium, d'une expression artistique utilisant la photographie pour comprendre l'espace complexe de l'image, sa construction, ses finalités.

Lorsque les candidats se saisissent du tableau pour expliquer, à l'aide de croquis, la représentation en perspective, celle-ci pose problème à certains. Les mêmes éprouvent des difficultés à situer le photographe lors de la prise de vue. Sans doute ces raisons expliquent-elles l'usage peu fréquent des croquis et des schémas alors qu'ils sont des éléments du langage artistique. Bien souvent lorsque les candidats ont tracé un croquis sur le tableau, ce fut à la demande d'un des membres de jury. Le constat est sans ambiguïté : le niveau de maîtrise graphique est très fragile. Il a aussi noté l'utilisation d'une grille de lecture désuète, la présence récurrente de la « règle des tiers », règle académique relevant de pratiques amateurs et annoncée comme un postulat de la composition photographique. Le plus souvent, cette grille ne donne pas sens à des pratiques contemporaines qui n'en relèvent pas. Le candidat doit percevoir en quoi l'image n'y répond pas, la dépasse, ou la remet en cause.

Les questions de la transposition didactique et des modalités pédagogiques

Les candidats qui ont proposé des séquences pédagogiques opérantes sont ceux qui ont su dégager une problématique artistique établissant un lien cohérent et clair entre l'investigation du document, la question du programme et la transposition didactique à réaliser. Ces candidats distinguent et formulent mieux les consignes, les contraintes et les critères d'évaluation de leur séquence. Les autres posent un axe problématique peu clair, souvent oublié dans leur progression. Travailler la problématique et le dispositif d'apprentissage permet d'éviter de créer des sujets fermés, ou de faire appliquer des exercices. Aussi, il est primordial de mettre les élèves rapidement au travail pour qu'ils découvrent leur propre réponse par l'expérimentation, le « faire », la manipulation. Les candidats proposent souvent un temps de recherches bien trop long sans mesurer l'inévitable perte d'appétence des élèves. La demande doit être extrêmement précise, sans consignes négatives. Le jury a dû souvent faire préciser au candidat la demande adressée aux élèves, la problématique et les objectifs de la séquence. Lors de certaines présentations confuses, le candidat assimile les termes « incitation » et « titre », « contraintes » et « consignes » et montre une tendance, plus accusée lors de cette session, à utiliser des jeux de mots pour formuler un titre peu éclairant vis-à-vis des objectifs poursuivis. De plus, les candidats prendront garde à ne pas employer le mot « verbaliser » pour désigner toutes formes d'échange oral avec les élèves. Les moments de verbalisation doivent servir à l'apprentissage. Le candidat doit aussi envisager les diverses réponses possibles des élèves et admettre que le registre de langue d'un adolescent n'est pas comparable à celui d'un adulte. Un élève de cinquième ne peut pas comprendre les termes « codes de la représentation », « prérequis » énoncés dans les programmes d'enseignement.

Il faut envisager les contraintes liées à sa proposition sans les confondre avec les consignes données. Parmi ces contraintes, la gestion du nombre d'élèves (plus de 500 en collège), du groupe classe, la sécurité et la faisabilité des productions seront réfléchies de manière pragmatique et en adéquation avec les règlements intérieurs des établissements. Par exemple, l'utilisation de téléphone portable est prohibée en collège en dehors d'une autorisation préalable, de plus en plus fréquente et circonstanciée, du chef d'établissement. Malgré tout, le transfert des photographies enregistrées sur les téléphones pose souvent problème. C'est pourquoi il existe des recommandations nationales pour un équipement minima d'une salle d'arts plastiques. Il n'est pas rare d'y trouver quatre ou cinq appareils photo numériques avec des lecteurs de carte SD.

Produire strictement une séquence photographique ou utiliser la seule référence du sujet ne permet pas au jury de percevoir la richesse du candidat. De plus, certaines démarches ont été trop fréquemment présentées cette année : séquences à visées exploratoires, verbalisations pour clarifier le sujet, déroulement d'une séquence calquée sur la démarche artistique du document photographique, ainsi que le travail des élèves en groupe. On note aussi un manque de progression cohérente dans les apprentissages. En

revanche, l'utilisation de l'outil photographique par les élèves fut moins systématique. Une séquence pédagogique, comparant les photographies numériques et argentiques, ne peut être opérante ni suffisante. La prétendue préférence du jury pour la photographie argentique est une erreur de jugement. En effet, le jury ne prend parti qu'en regard de l'intention de l'artiste et du sens produit par ces techniques.

Sauf exception, les évaluations proposées par les candidats sont trop générales et sans lien véritable avec la problématique. En guise d'évaluation, les candidats visent trop souvent des compétences telles que l'acquisition de l'autonomie et la capacité d'argumentation. Il s'agira d'être modeste dans la proposition de critères d'évaluation et de cibler des compétences de plasticien, opérantes en arts plastiques.

On constate que les candidats ont perdu majoritairement des points sur les potentialités pédagogiques alors même qu'elles constituent la partie la plus importante de leur évaluation et cela malgré des questions complémentaires posées par le jury lors de l'entretien.

La gestion des programmes de lycée

Le nombre de sujets liés au programme de lycée est sensiblement équivalent à ceux extraits des programmes de collège. Il est souvent plus difficile pour le candidat de s'y préparer, ce qui induit des séquences pédagogiques très ouvertes dont les objectifs ne sont pas clairement définis. Il est fréquent que la première séance débute par des croquis de recherche comme pour éviter de se confronter à la réalité de la séquence. Les candidats supposent que les élèves sont autonomes et capables de comprendre ce que l'on attend d'eux, même si rien n'est précisé dans les consignes qui leur sont communiquées. De même, concernant l'évaluation, il semble que « le respect des délais » ou « la création de croquis » soient des critères importants. Il est conseillé de lire les programmes de première et de terminale assortis de critères d'évaluation pour le baccalauréat. Le candidat évitera aussi une confusion entre les programmes d'enseignement obligatoire et de spécialité et les programmes d'enseignement facultatif. Une méconnaissance des cadres (horaire, matériel, pré requis...) a pu produire des séquences trop longues, qu'il est nécessaire de réduire, afin d'en maîtriser le dispositif dans le temps de l'épreuve.

L'entretien

L'entretien est une situation de communication et d'échange que l'on retrouve lors d'un cours d'arts plastiques. Les candidats qui ont réussi leur entretien sont ceux qui ont fait preuve d'écoute, de réactivité et de capacité professionnelle réflexive. De plus, leur posture dynamique, sans excès, laisse présager de futurs enseignants de qualité. Ces candidats savent écouter et entendre les questions dans leur totalité et ne pas être déstabilisés. Le jury ne cherche pas à tendre des pièges, mais il alterne les questions de différente nature, ouvertes ou fermées selon les besoins, dans une logique de compréhension, l'objectif étant de clarifier et de nourrir les échanges. Il s'agit de mettre à jour les implicites. Le candidat ne doit pas hésiter à prendre un temps de réflexion, l'amenant parfois à prendre du recul. Il doit argumenter sa réponse sans dévier vers d'autres questionnements. Un long développement avec un enchaînement de questions peut faire penser au jury à une stratégie d'évitement. Or la question fermée vise à ramener le candidat à une situation concrète, à une réponse précise qui montre sa capacité à opérer des choix, à donner des réponses adaptées à un problème donné, à apporter des solutions à une situation d'enseignement. Certaines questions sont dirigées sur un point énoncé non explicité, d'autres questions ouvrent une piste de réflexion. Dans tous les cas, il s'agit d'aider le candidat à formuler sa pensée, voire à se saisir de la question, afin de faire émerger et d'explorer un aspect non traité. Il est souhaitable, tout en sachant prendre du recul, de faire évoluer une proposition pédagogique.

De plus, le candidat veillera à ne pas faire de commentaires à propos de questions et remarques du jury ou sur le cadre de l'épreuve comme ce fut le cas à plusieurs reprises cette année. De même, il évitera d'émettre des jugements de valeur. Déplacés, *lato sensu*, ils n'ont pas leur place dans le cadre d'un concours de recrutement de fonctionnaire de l'État. Par ailleurs, le potentiel pédagogique ne pourra pas être mesuré dès lors que le candidat, ne parvenant pas à répondre et à envisager un dialogue constructif, devient agressif ou reste dans l'évitement : comment prévaloir de son adaptabilité ou de sa bienveillance vis-à-vis des élèves ?

Des exemples de sujet

- | |
|--|
| 1. Document : Philippe HALSMAN (1906-1979), <i>Dali Atomicus</i> , 1948, tirage gélatino-argentique, 25,8 x 33,3 cm. New York, Museum Of Modern Art, don Philippe HALSMAN. |
|--|

Extrait du programme de la classe de Sixième : « La classe de sixième est consacrée à des investigations multiples invitant toutes à établir une relation sensible aux objets, par leur fabrication, leur représentation, et leur mise en espace. »

2. Document : Patrick WILLOCK (1969-), *Walé Asongwaka s'envole* de la série *Je suis Walé respecte-moi*, 2013, tirage jet d'encre pigmentaire sur papier baryté, 75 x 100 cm. Reproduction du catalogue *Parade* de la 45^e édition des Rencontres d'Arles, Actes Sud.

Extrait du programme de la classe de Cinquième : « Les situations permettent aux élèves de fabriquer des images de fiction. Les élèves sont amenés à : - Construire une narration à partir d'une ou plusieurs images [...]. »

3. Document : Edward J. STEICHEN (1879-1973), *Auguste Rodin et la sculpture d'Eve*, 1907, autochrome, 15,9 x 9,8 cm. New York, Alfred Stieglitz Collection.

Extrait du programme de la classe de Quatrième : « Les images et leurs relations au réel. Cette entrée 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. »

4. Document : Denis ROCHE (1937-2015), *The sphinx house 14 avril 1997, Gizeh – Egypte*, 1997, tirage argentique noir et blanc, 40 x 50 cm. Montpellier, exposition *Photolalies Denis Roche 1964-2010*.

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 [...], les différents rapports entre le corps de l'auteur et l'œuvre (geste, posture, performance) [...]. »

5. Document : Oscar Gustav REJLANDER (1813-1875), *The two ways of life (Les deux modes de vie)*, 1857, photomontage à partir de plusieurs négatifs sur papier albuminé, 40,1 x 76,9 cm. Bath, The Royal Photographic Society.

Extrait du programme de la classe de Seconde, enseignement facultatif : « Les propriétés physiques de la matière et la technique : [...] une intention, un dessein [...] peuvent conduire à l'invention ou au perfectionnement d'une technique qui s'applique tant à la préparation du support qu'à l'exploitation d'un médium. »

6. Document : Noémie GOUDAL (1984-), *Les Amants (Cascade)*, 2009, tirage C-type, lightjet print, 168 x 210 cm. Paris, galerie Les filles du Calvaire.

Extrait du programme de la classe de Première, enseignement obligatoire et de spécialité : « Figuration et image. Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la distance de l'image à son référent : le trompe l'œil, le réalisme, la fiction, le schématique, le symbolisme, etc. »

7. Document : David HOCKNEY (1937-), *Nicholas Wilder studying Picasso (Nicholas Wilder étudiant Picasso)*, Los Angeles 24 Mars 1982, collage photographique polaroid, 123,2 x 67,3 cm. Collection de l'artiste.

Extrait du programme de la classe de Terminale, enseignement facultatif : « La problématique de la présentation est à traiter en considérant à la fois les opérations techniques et intellectuelles d'élaboration des œuvres [...] »

Remarques sur le traitement du sujet 7

D'une manière générale, les candidats connaissaient le principe du polaroid, son rapport à l'instantané, mais sans que cette donnée soit davantage approfondie. À une époque où les photographes sont encore assujettis à la latence de l'image argentique et où le polaroid est surtout employé par les professionnels pour tester cadrage et lumières, l'usage qu'en fait ici David Hockney procède du *work in progress*, de l'élaboration d'un dispositif de présentation rendu possible par la technique employée. Ne pas s'emparer de cette question fondamentale dans la création de ce portrait revenait à ne pas mettre en relation cette photographie avec l'extrait du programme interrogeant les opérations techniques et intellectuelles d'élaboration des œuvres. Aussi, interpréter l'usage du polaroid pour sa facilité technique revenait à oublier que, si le polaroid domestique ne permettait quasiment aucun réglage (c'est en partie pour cela qu'il est plébiscité aujourd'hui), les photographes professionnels et les artistes équipaient leurs appareils moyen format ou leurs chambres photographiques d'un dos polaroid leur permettant un tirage immédiat.

Ainsi devaient être mises en évidence les notions de point de vue, de cadrage, de fragmentation, de remise en cause de la vision perspective, aussi bien opérée par David Hockney que par Pablo Picasso. Pouvaient alors émerger des hypothèses sur la distance et la posture du photographe.

La question de la relation entre le photographe et son modèle est essentielle. C'est elle qui est montrée davantage qu'un portrait objectif qui chercherait à révéler la physionomie portée par le visage et le corps du personnage : le dispositif conçu par Hockney met en évidence son attention soutenue à N. Wilder, cette attention portée à chaque élément qui fait l'objet d'une prise de vue photographique. Interpréter ces opérations comme des effets dus au hasard ne permettait donc pas de mettre en évidence « les opérations [...] intellectuelles d'élaboration des œuvres » dont il était question dans l'extrait du programme. Les candidats auraient pu signaler que David Hockney était aussi peintre et émettre des comparaisons entre ces deux médiums.

La plupart des candidats ont proposé une séquence sans que soient convoqués les différents aspects de *la présentation*, question du programme de Terminale, enseignement facultatif (aspect matériel de la présentation, tradition, rupture et renouvellements de la présentation, espaces de présentation de l'œuvre, statut de la production ou de l'œuvre). Puisqu'il s'agissait d'aborder cette notion, se limiter à la seule question de l'espace de présentation – qui n'était pas par ailleurs explicitement intrinsèque au document iconographique proposé – aboutissait inévitablement à une exposition des élèves. L'œuvre de David Hockney, pourtant, était exemplaire pour faire comprendre aux élèves (ainsi qu'aux candidats) que la problématique de la présentation, lorsqu'elle contribue aux opérations intellectuelles d'élaboration des œuvres, participe au sens même de l'image, pas seulement aux conditions de sa réception.

Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques

- AMAR Pierre-Jean, *L'ABCdaire de la photographie*, Flammarion, 2003.
- AUBENAS Sylvie, VERSAVEL Dominique, *Objets dans l'objectif : de Nadar à Doisneau*, Scérén-CNDP, CDDP Saint-Ouen-l'Aumône, 2005.
- BAJAC Quentin, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, Gallimard, 2010.
- BRAQUE Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Éditions du Regard, 2006.
- CHEROUX Clément, *Vernaculaires, Essais d'histoire de la photographie*, José Corti, 2011.
- CHEROUX Clément, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisée, Yellow Now, 2003.
- CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Édition l'Arachnéen, 2010.
- CLAASS Arnaud, *Le réel de la photographie*, Filigranes, 2012.
- CONTACT. Coffret de 3 DVD. Édition Arte vidéo, 2004.
- COUTURIER Elisabeth, *Photographie contemporaine, le guide*, Flammarion, 2015.
- DE CHASSEY Éric, *Platitude, une histoire de la photographie plate*, Gallimard, 2006.
- PARFAIT Françoise, GARRAT Anne-Marie, FOZZA Jean-Claude, *La petite fabrique des images*, Magnard, 2003.
- FRIZOT Michel, DUCROS Françoise, *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, Centre National de la Photographie, Collection Photo Poche, numéro 27, 1997 (épuisé mais disponible en médiathèque).
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, NRF Essais, Gallimard, 2007.

- HIGGINS Jackie, *Pourquoi ceci n'est pas une photo ratée : La photographie contemporaine expliquée*, Marabout, 2014.
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Édition Macula, 1990.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Flammarion, 2010.
- POIVERT Michel, *Brève histoire de la photographie*, Hazan, 2016,
- SAUSSET Damien, FORTINI Marcel, *Georges Rousse : les incertitudes du regard, histoire d'une commande*, Scérén-CNDP, CRDP de Corse, 2009.
- SHORE Stephen, *Leçon de photographie*, Phaidon, 2007.
- SONTAG Suzanne, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, 2008.

Sitographie

- *L'Atelier des Photographes*, Rencontres d'Arles.
- *Le Bal, La fabrique du regard*, Paris.
- *Les dossiers de photographie en ligne de la BnF*, Bibliothèque nationale de France
- *Écriture de lumière*, CNDP
- *Centre d'arts et photographie de Lectoure*
- *Centre photographique d'Ile-de-France*
- *Galerie du Jeu de Paume*, Paris
- *L'image sociale, Le carnet de recherches d'André GUNTHER*, EHESS, Paris.
- *Maison européenne de la photographie*, Paris
- *Musée Nicéphore Niepce*, Chalon-sur-Saône
- *Musée de la photographie*, Bièvres

Épreuve de mise en situation professionnelle : option théâtre

Préambule

Ce rapport invite tout d'abord à la relecture des précédents rapports.

Choisir l'option théâtre implique une connaissance suffisante des principaux jalons historiques, théoriques et pratiques qui fondent ce champ de la création artistique, ses évolutions, ses liens avec les arts plastiques et d'autres domaines artistiques, ainsi qu'une pratique de spectateur a minima. Il convient aussi de cerner avec précision les champs disciplinaires : prendre la mesure des possibles articulations entre le théâtre et l'enseignement des arts plastiques, les rendre pertinentes pour les élèves, au regard des apprentissages définis par les programmes d'enseignement en arts plastiques.

Le sujet de l'épreuve : des ressources pour envisager un projet

Le dossier

Le candidat doit constamment avoir à l'esprit qu'un dossier consiste en un extrait choisi précisément à partir des programmes d'enseignement du collège ou du lycée, qu'il doit mettre en relation avec un document spécifique de l'option théâtre. L'ensemble est accompagné d'une question et de prescriptions qui peuvent être formulées comme suit :

« En quoi le point du programme de la classe de [...], dont l'extrait est cité ci-dessus, confronté au(x) document(s) proposé(s), peut-il contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement ? Votre réponse sera confortée par le recours à une ou plusieurs autres 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 à tout autre domaine, artistique ou pas. »

Il convient en premier lieu de **lire et de respecter ces cadres de travail**, que certains candidats tentent encore d'ignorer. Ces cadres constituent des éléments essentiels d'évaluation du jury. Tout dossier pose, de manière plus ou moins implicite, des questions, des problèmes artistiques, qu'il convient de mettre à jour ainsi que des enjeux à préciser. Les savoirs qu'ils mobilisent sont issus du champ théorique et pratique de l'option théâtre, mais aussi de celui des arts plastiques.

Le jury attire l'attention des futurs candidats sur l'utilité de chacun des mots de cette formulation et la nécessité de les définir, de les situer et de leur donner du sens au regard de tous les documents du sujet (extrait de programmes et document spécifiques à l'option).

Ainsi on peut remarquer que le terme de « confrontation » utilisé pour créer des liens entre les documents exige de les analyser séparément au préalable, puis de les mettre en regard afin de faire émerger problématiques, références et pistes.

On peut également remarquer qu'il est bien réclamé **une « élaboration » d'un projet d'enseignement** : il est donc utile de préciser que, par ce terme, le jury entend un projet construit par le candidat durant le temps de préparation, spécifique au sujet proposé, qui mettra en œuvre des questions d'ordre théorique, artistique, pédagogique et didactique, et pas seulement des réponses, parfois toutes faites, que le candidat a apportées avec lui et qui apparaissent alors peu ancrées au sujet. Le candidat est ainsi évalué sur ses capacités à répondre à un cahier des charges, à un sujet, et, au-delà, à sa future mission d'enseignant. Il est donc préférable qu'il développe des compétences à la problématisation qui lui permettront d'articuler étroitement des questions artistiques, de faire valoir des connaissances culturelles et techniques, en vue de les soumettre aux élèves avec pragmatisme et rigueur, attestant de ses connaissances sur l'enseignement. Il est rappelé également que l'enseignement des arts plastiques privilégie les situations d'enseignement axées sur la pratique des élèves, débouchant sur des productions singulières dont ils sont les auteurs. Dans cet objectif, cet enseignement convoque logiquement des références de différentes façons, ainsi que des temps de parole. Ces moments d'enseignement se construisent également ; leurs enjeux doivent être envisagés et présentés clairement tant dans leurs contenus, que dans leurs modalités. Le cours magistral d'histoire de l'art ou d'histoire du théâtre proposé par certains candidats, ou encore des temps de libre recherche proposés aux élèves en bibliothèque (surtout pour le lycée), sont inappropriés et dénotent un manque de connaissances sur l'enseignement et sur la discipline. Certains candidats perdent de vue l'ancrage disciplinaire et/ou ses modalités d'apprentissages par l'expérimentation. Le projet d'enseignement consiste à la fois à définir une situation d'apprentissage et ses enjeux avec précision (moyens, gestes, temps, contraintes, notions, etc.), d'en justifier les orientations, les choix, les articulations, d'envisager les

résultats possibles, de montrer en quelque sorte que le candidat a su interroger ce qu'il mettait en œuvre tant d'un point de vue intellectuel que d'un point de vue pratique.

Les références « librement choisies » dont il est question dans la formulation du sujet ne doivent pas être ce que les candidats présentent trop souvent comme le résultat d'association d'idées au travers de la phrase « ça me fait penser à ». Ces associations n'apportent rien aux problématiques soulevées et à l'échafaudage didactique. Ces « références librement choisies » doivent plutôt permettre d'approfondir les questionnements par comparaison, infirmation ou confirmation, dans une dialectique susceptible de faire émerger des concepts en vue du projet d'enseignement. Les références les mieux choisies lors de cette session participaient à une authentique dialectique et apportaient l'éclairage nécessaire en étant précises, maîtrisées et explicitées. Les prestations de candidats présentant un catalogue de références sans liens entre elles ne firent bien souvent que noyer leur propos et accaparer le temps d'un exposé finalement superficiel et dilué. Si les candidats sont invités à faire la preuve de leurs connaissances dans le domaine du théâtre, le jury rappelle que c'est en vue d'enseigner les arts plastiques. Les savoirs mobilisés doivent convoquer naturellement le champ des arts plastiques, mais peuvent aussi s'appuyer sur d'autres arts relevant de leur culture personnelle (scientifique, historique, littéraire...) pourvu qu'elle soit pertinente et qu'elle fasse sens pour les élèves.

Il est demandé au candidat **« d'affirmer des orientations »**. Il faut donc avoir déployé un éventail de possibles pour affirmer ensuite des orientations précises qu'il justifiera. Son projet d'enseignement n'en sera que plus clair. De nombreux candidats envisagent des pistes de travail qui restent très générales et ne débouchent sur aucune demande particulière faite aux élèves, comme si c'était à eux d'élaborer leur propre sujet. Le jury rappelle donc que l'ouverture d'une situation d'apprentissage permettant l'émergence de créativité n'est pas synonyme de liberté, voire de vacuité. Le projet d'enseignement, comme son nom l'indique, est un projet précis, complexe (pas forcément compliqué), que l'enseignant bâtit pour mener ses élèves vers des savoirs définis et dont la création, celle de l'élève comme celle des artistes, fait partie.

L'exposé

Chaque candidat est libre de la méthode qu'il utilise, mais il ne peut se dispenser de prendre en compte un des éléments du dossier. Il lui appartient d'être suffisamment explicite sur la manière dont il a travaillé, articulé, problématisé ce qui lui a été imposé. C'est un temps qu'il structure en mettant en œuvre ses qualités pour communiquer, à l'aide d'un vocabulaire soutenu et précis, avec un souci de clarté propice à une compréhension partagée. Réaliser un plan et l'annoncer semble une évidence, le respecter semble souvent difficile. Il est donc conseillé aux candidats d'annoncer un plan, de le respecter et de le traiter, de répondre aux questions promises dans l'introduction. Le candidat doit se montrer exigeant et ne pas s'attarder sur des justifications quant à la pertinence du sujet proposé ou sur des bavardages concernant des éléments périphériques qui ne feront pas sens dans le projet. La précision et la concision sont appréciées et garantissent l'amplitude du propos.

Dans cet objectif, utiliser le tableau peut également faciliter la communication. À ce sujet le jury a constaté une utilisation inégale et souvent peu pertinente du tableau : soit excessive, inutile, entamant ainsi le temps imparti à la prestation orale, soit redondante, avec le sujet, trop dense, anarchique... Le tableau peut soutenir le discours, permettre de rendre visibles les axes de réflexion, lister les mots clefs, créer des liens par des schémas, indiquer des itinéraires de pensée, réaliser des croquis, des plans indispensables, etc. L'utilisation du tableau est un appui supplémentaire à une bonne compréhension.

Le jury apprécie un exposé clair, structuré formulé de manière fluide et animée, où le candidat se montre engagé dans des analyses et un cheminement personnel, où il prend parti, où il parvient à associer des expériences sensibles et des moyens tangibles pour projeter une situation où des élèves apprennent. On ne peut qu'encourager les candidats à soigner leur expression orale, leur posture et leur gestuelle. On peut par conséquent leur déconseiller d'employer des tics de langage (répétition abusive de « voilà », « du coup », « au final », etc.). Cette prestation orale doit être à la fois naturelle, rythmée, positive et nourrie pour susciter l'intérêt. Savoir poser sa voix et son regard, articuler, nuancer ses expressions seront des aptitudes essentielles face à une classe au même titre que de concevoir un cheminement qui s'appuie sur les documents du sujet, qui explore, et qui s'enrichit de liens et de références permettant d'élaborer un projet d'enseignement solide.

Quels que soient les partis pris, l'exposé rendra compte des contenus de l'extrait des programmes (présenté, analysé, problématisé) et du document de l'option (présenté, analysé, problématisé), et les mettra en relation avec le projet pédagogique. Il convient donc de mener des analyses rigoureuses sur chacun des documents sans en omettre aucun.

La gestion du temps et l'équilibre des différentes parties sont fondamentaux. Lors de cette session, plusieurs candidats ont en effet accordé une partie prépondérante à l'analyse du document vidéo, peut-être par stratégie, ne réservant que très peu de temps à la présentation du projet d'enseignement. Dans la mesure où le document de l'option est considéré comme étant au service de l'élaboration d'un projet d'enseignement, une telle stratégie ne permet pas de faire émerger la didactique attendue. Ces candidats ont été forcément sanctionnés.

Pour exemple, documents extraits de deux sujets de la session 2016 :

Exemple n° 1 :

- Document 1 : Extrait des programmes de la classe de cinquième : L'image et son référent.
« Cette entrée permet d'explorer le sens produit par la déformation, l'exagération, la distorsion et d'ouvrir sur les questions de la ressemblance et de la vraisemblance, de la citation, de l'interprétation. » Bulletin officiel de l'éducation nationale spécial N° 6 du 28 août 2008, Programmes du Collège et de l'enseignement d'arts plastiques.
- Document 2 : *La Famille*, Théâtre Semianyki, Création St Petersburg, Théâtre du Rond-point, 2016, mise en scène de Yana Tumina (1972), scénographie de Lurii Suchkov.

Exemple n° 2 :

- Document 1 : extrait des programmes de la classe de première, enseignement obligatoire et de spécialité, série L : Figuration et construction.
« Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question des espaces que détermine l'image et qui détermine l'image. Toute image est perçue dans un espace d'énonciation : l'image, la page, le texte, le mur, la rue, etc. L'image contient elle-même des espaces suggérés (le point de vue, le cadrage, les représentations spatiales), espace narratif, etc. » Bulletin officiel de l'éducation nationale spécial N° 9 du 20 septembre 2010, Programmes d'arts plastiques, enseignement obligatoire et de spécialité en série L.
- Document 2 : *Kings of War (Rois de guerre)*, Bart VAN DEN EYNDE, Peter VAN KRAAIJ, 2015, mise en scène Ivo Van Hove (1958), décor de Jan VERSWEYVELD. D'après *Henri V*, *Henri VI*, et *Richard III*, trois drames historiques de William SHAKESPEARE (1564-1616).

L'extrait des programmes d'arts plastiques du collège ou du lycée

C'est une première donnée du sujet qui n'implique aucune « réponse » toute faite ; l'extrait pose le cadre d'une réflexion sur le projet d'une séquence pédagogique. Cet extrait des programmes demande à être analysé, explicité et surtout « problématisé ». Il impose un niveau de classe à respecter. Pour enseigner un contenu, il faut en avoir compris le sens, les enjeux et précisément, les questions, débats et problèmes qu'il soulève. Les contenus du programme ne font pas référence à des postulats, mais à des concepts et notions qui ne se conçoivent pas de manière univoque. Ils sont repérables dans les œuvres, dans les écrits théoriques et dans les faits historiques. Il convient en fonction du document à analyser de cibler des questions relevant de cet extrait des programmes.

Les points du programme sont également à resituer dans un contexte artistique plus élargi qui permettra d'établir les ponts entre l'option et le champ disciplinaire des arts plastiques. Ces passages sont à envisager au-delà de la simple ressemblance formelle, pour atteindre le niveau d'une problématisation.

Cette analyse, déterminante, pose les jalons nécessaires à l'analyse de l'œuvre et aux choix des apprentissages qui vont déterminer le noyau sémantique de la situation pédagogique proposée. Dans tous les cas, cette analyse permet de montrer au jury que le candidat a compris ce que cet extrait du programme renferme comme ensemble de questions, de débats, voire de paradoxes. Ces mêmes contenus vont faire la substance de l'enseignement qui va se construire au cœur de la pratique qu'engageront les élèves.

Dès qu'il prend connaissance de l'extrait des programmes et de l'œuvre, on peut conseiller au candidat de mettre en relation, des œuvres scrupuleusement choisies et suffisamment maîtrisées, des textes emblématiques, des repères fondamentaux de l'option théâtre et du champ des arts plastiques qui donnent du sens à cet extrait. Il lui reviendra ensuite d'affiner ces références au fur et à mesure de la progression de son propos et des choix qui seront faits pour la leçon. Pour rappel, le catalogage d'œuvres simplement citées est inutile et dessert le candidat.

L'analyse du document de l'option

Le document de l'option théâtre est un extrait d'une captation vidéo d'une représentation théâtrale, ne dépassant pas 3 minutes.

Cet extrait peut être un extrait filmé d'une scène de la représentation avec ses cadrages et ses points de vue, ou être un montage de plusieurs courts extraits de la représentation.

Le candidat doit avoir cela à l'esprit et être capable de se mettre à la place d'un spectateur qui voit l'ensemble de la scène. Ne pas connaître précisément l'œuvre ou le metteur en scène du document ne gêne en rien la qualité des analyses.

Mais une analyse de l'œuvre ne peut se faire sans objectif. Dans le cadre de cette épreuve, le candidat dispose de trop peu de temps pour faire une analyse exhaustive. Il doit se concentrer sur l'essentiel. L'analyse approfondie de cet extrait est attendue et doit être elle aussi structurée en tenant compte des dimensions plastiques et sémantiques de ce qui est donné à voir. Rappelons que dans une représentation théâtrale, comme dans toute représentation, tout fait sens : l'organisation de l'espace, les circulations, les décors, les accessoires, les costumes, les lumières, les couleurs, les matières, le jeu d'acteur, les placements, la gestuelle, le texte, la langue, la musique, les sons, les réactions des spectateurs, etc. Il convient de tenir compte de l'ensemble de ces paramètres pour porter un regard averti, pour situer les pratiques et les partis-pris présentés dans un contexte de création et les commenter en vue d'enseigner.

Il faut se souvenir que l'ensemble doit être transposé en un projet d'enseignement s'inscrivant dans le cadre des arts plastiques et non, comme on l'a vu plusieurs fois, en une leçon de théâtre.

On peut aller chercher dans la citation des programmes des voies pour analyser et questionner l'œuvre, les intentions de la mise en scène et de la scénographie. On pouvait convoquer un certain nombre de références ayant mobilisé ces moyens et en apprécier les intentions, les enjeux et le sens. Il est pertinent de nourrir son propos par des références choisies et argumentées. Le jury attend du candidat qu'il fasse la preuve de savoirs et de connaissances dépassant le simple contenu du dossier.

Les analyses atteignent rarement la dimension sémantique et bien souvent les candidats n'abordent pas non plus la narration, les allusions ou les citations contenues dans l'extrait. L'intérêt de mettre en représentation telle œuvre en la situant dans une actualité, un contexte artistique ou non, historique, philosophique, sociologique, littéraire, scientifique, etc. est à interroger.

Dans tous les cas, à l'issue de cette première partie il est important de conclure ce qui vient d'être analysé, mis en évidence et de le relier avec les enjeux de l'enseignement des arts plastiques. Il est utile d'annoncer ce que l'on retient pour construire sa proposition d'apprentissage et ce que l'on a choisi de faire apprendre aux élèves.

Le jury a dû revenir dans l'entretien à l'analyse de l'exposé, absente chez certains candidats. Ce genre d'évitement, conscient ou non, est préjudiciable à la prestation d'autant que le temps n'a pas été utilisé dans sa totalité : le candidat se met lui-même en difficulté.

Le projet d'enseignement

Les étapes mises en place dans ce projet d'enseignement sont interdépendantes. Une logique de la pensée doit apparaître au jury parce qu'elle est aussi censée apparaître à l'élève. Celui-ci doit pouvoir s'approprier les questions que l'enseignant a formulées lors de la transposition didactique. Il appartient au candidat de trouver une formulation claire, motivante pour l'élève.

On attend une situation qui ne soit pas qu'un enchaînement de consignes à respecter, une succession d'exercices qui instrumentalisent l'élève au lieu de le faire réfléchir. Le jury attend une situation qui permettra à l'élève de mettre plastiquement en œuvre une pensée, une réflexion qu'il pourra par la suite argumenter.

Cette « proposition », précédée ou non d'une « phase incitative », engage les élèves dans « une production plastique ». On l'introduit par une anecdote, un récit, un scénario, un constat, un paradoxe... ou toute entrée en matière, déduite de la problématisation du dossier, qui permettra à l'élève d'interroger ses conceptions initiales et de les travailler.

Il appartient au candidat de trouver des pistes pertinentes pour des élèves souvent encore attachés à des formes convenues d'expression. Quelle que soit la proposition de travail élaborée par le candidat, il est souhaitable d'envisager des exemples de réponses possibles de la part des élèves.

Le jury a constaté que les propositions de pratique posent parfois problème par leur laconisme, leur imprécision ou leur complication inutile. Certaines formulations sont sèches, prescriptives, posées en des termes peu motivants. Un manque de créativité les caractérise. Des confusions apparaissent, où les élèves seraient en situation de produire des écrits théoriques sur l'art ou de devenir régisseurs ou commissaires d'expositions d'œuvres empruntées... En aucun cas il n'est souhaité que l'œuvre proposée dans le dossier soit un préalable à l'entrée dans le travail pratique. Il est apparu également que les propositions sont à tort déduites d'un « copier-coller » d'un « faire comme » en lien trop direct avec le document proposé ou une œuvre du champ référentiel convoqué.

On attend du candidat qu'il soit l'auteur de sa leçon. Un dispositif plaqué se repère dès le début de la transposition par son incohérence avec ce qui précède.

L'évaluation, étape indispensable du dispositif pédagogique, doit être envisagée dès le début de la réflexion. Évaluer, c'est permettre à l'élève de conscientiser ses apprentissages. La note, parfois confondue avec l'évaluation, doit mesurer la qualité d'un apprentissage et non un simple respect de consignes et de conformité. Quand le candidat ne propose pas de réel dispositif d'évaluation, cela montre hélas souvent que sa leçon ne vise aucun acquis préalablement clairement défini, ou bien qu'ils ne sont pas repérés ou repérables.

Les phases de verbalisation, maillons importants, doivent poursuivre un objectif précis qu'il convient d'énoncer. Cette année, elles ont été présentées comme existantes, mais ont rarement été définies dans leurs contenus. Pour les mettre en œuvre, on peut formuler des axes de réflexion, d'observation, des « embrayeurs » de parole qui vont permettre de revenir aux objectifs de départ et nourrir le propos.

Ces pauses structurantes constituent des étapes constructives qui ne se résument pas à des jugements de valeur ou de goût entre élèves.

Le champ référentiel de l'option, son articulation à celui des arts plastiques

Il peut apparaître à différents moments de la prestation orale. Il appartient au domaine de l'option, mais aussi au domaine des arts plastiques et à d'autres domaines connexes. Ces corpus d'œuvres articulés de manière précise à l'analyse du dossier et/ou aux objectifs du cours sont précisés par le candidat. Cet ensemble signifiant d'œuvres connues doit permettre d'entrer, de manière cohérente, dans les nuances et la complexité de la question traitée ; il doit couvrir différentes périodes de l'histoire des arts. Sur ce dernier point, le jury a constaté une fréquente méconnaissance des œuvres du passé et des jalons élémentaires de l'histoire de l'option.

Parfois surpris par la manière « approximative » avec laquelle un nombre significatif de candidats fait référence aux œuvres en se contentant de citer le seul nom de l'artiste ou en oubliant les titres, le jury rappelle la rigueur et la maîtrise nécessaires à l'exercice professionnel.

Rappelons enfin que le jury n'attend pas un dispositif formaté, mais une appropriation pertinente et contextualisée des éléments de la chaîne didactique.

Les pistes pédagogiques proposées doivent tenir compte de la réalité du terrain, du niveau concerné et des conditions de travail (nombre d'heures hebdomadaires, nombre d'élèves, niveau de classe, etc.). Des dispositifs de créations collectives extrêmement confus sont apparus lors de cette session. Le jury recommande donc la même rigueur pour un travail envisagé en groupe que pour un travail individuel, et la définition avec précisions des enjeux et des modalités spécifiques d'un tel travail.

L'entretien

C'est un moment important pendant lequel le candidat va pouvoir faire la preuve de la cohérence de sa proposition.

Il a pour objectifs de revenir sur l'implicite, de vérifier la solidité des connaissances dans l'option choisie comme dans le domaine des arts plastiques, de faire préciser des éléments mal définis, de recadrer les propositions hors sujet, d'aider à expliciter des intentions. Pendant l'entretien, le candidat confirme ses choix, les argumente, les complète, répond aux demandes du jury, y apporte des remédiations le cas échéant... On attend de lui écoute, prise en compte effective des questions, ouverture d'esprit, vivacité et cohérence. On ne lui demande pas d'acquiescer à toutes les remarques du jury, mais bien de réfléchir et de faire état de sa réflexion. Des commentaires comme « C'est une (très) bonne question », « ce n'est pas faux » sont autant de jugements déplacés dans le cadre du concours.

Une épreuve professionnelle exigeante

L'enseignement des arts plastiques n'a pas à être confondu avec de la simple animation ni une succession d'exercices plaqués. Il faut parvenir à construire l'hypothèse d'un dispositif d'apprentissage qui s'appuie sur une transposition des connaissances et des enjeux de l'option dans ceux de la discipline que l'on voudrait enseigner : les arts plastiques.

Quelques repères bibliographiques

En plus des bibliographies citées les années précédentes, on pourra consulter les ouvrages suivants :

- Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, collection « Lettre Belin Sup. », 2002.
- Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, collection « Lettre Belin Sup. », 2005.
- Henryk JURKOWSKI, *Métamorphoses, La marionnette au XXème siècle*, collection « La main qui parle », éditions de l'Institut international de la marionnette, éditions L'entretemps, 2008.
- N°14, 2006, PUCK, *La marionnette et les autres arts, les mythes de la marionnette*, éditions de l'Institut international de la marionnette, éditions L'entretemps.
- Le Théâtre de Daniel Couty, Alain Rey et Robert Abirached, Bordas.
- Dictionnaire encyclopédique du Théâtre de Michel Corvin, Larousse et Bordas.
- Le Théâtre en France des origines à nos jours d'Alain Viala, PUF.
- Histoire du théâtre dessinée par André Degaine, A.-G. Nizet.

On pourra consulter les ouvrages du Scéren, CNDP.

Dans la collection « Textes et documents pour la classe (TDC) », les numérisés sur : *La comédie comme il vous plaira*, Juin 1995, *L'espace théâtral, un lieu de partage*, Septembre 1999, *La scénographie*, juin 2002, *Beckett*, Novembre 2006, *L'art du comédien*, Juin 2005, *Molière en scène*, Septembre 2009.

Sites internet :

www.theatre-contemporain.net

<http://www.comedie-francaise.fr/indexes/index.php>

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.

A 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.

Arrêté du 19 avril 2013 fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré
NOR : MENH1310120A

Préambule

Ce rapport s'adresse aux candidats inscrits au concours du Capes et du Cafep. Il s'inscrit dans la continuité des précédents rapports de jury qui permettent de compléter les éléments apportés ici, afin d'aider au mieux les futurs candidats.

Dans une visée à la fois formative et formatrice, ce rapport aidera le candidat à préparer et à réussir son épreuve.

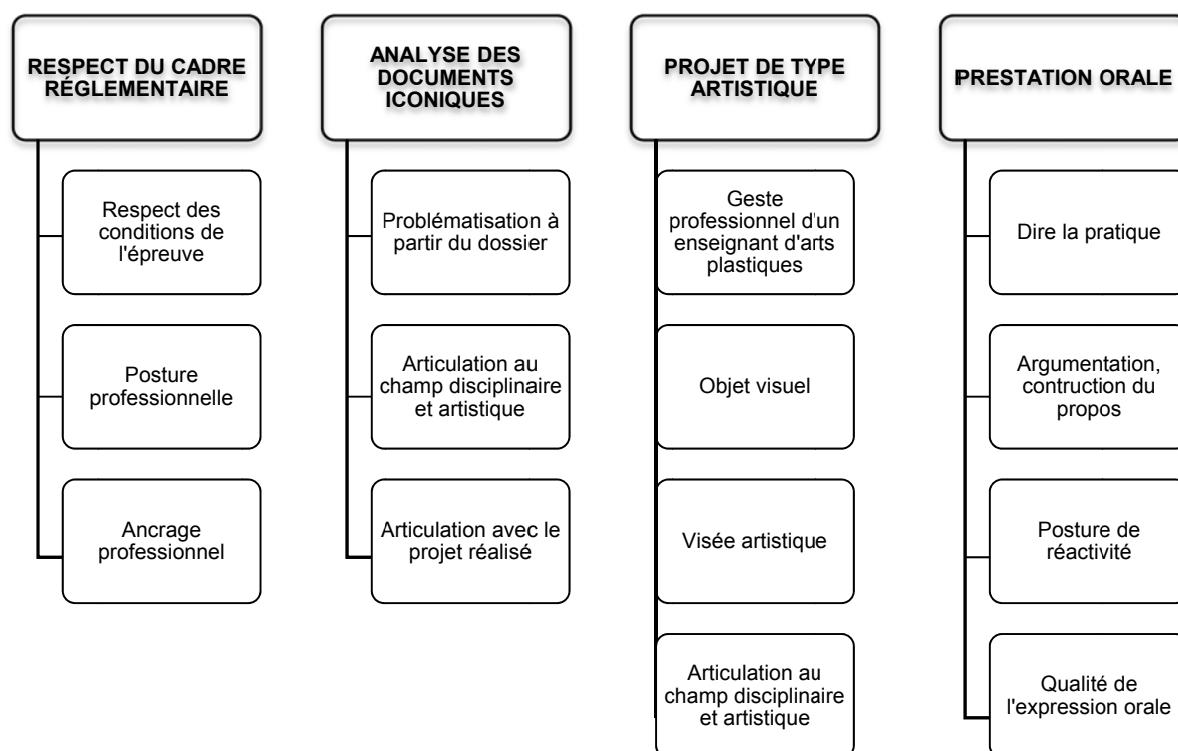
Pour les futurs professeurs, les compétences disciplinaires et l'inscription de leur pratique dans le cadre des valeurs de la République constituent des fondamentaux.

Le rappel des modalités de l'épreuve et de son déroulement temporel permet également au candidat de se projeter.

Le jury constate cette année une réelle prise en compte des conseils formulés. La préparation des candidats est réelle, et se traduit par des productions de grande qualité. Elle se traduit aussi par le fait que de nombreux candidats viennent assister à des oraux afin de se préparer, constat très positif en raison du caractère formateur de cette observation des conditions réelles de l'épreuve, dans son espace et sa temporalité.

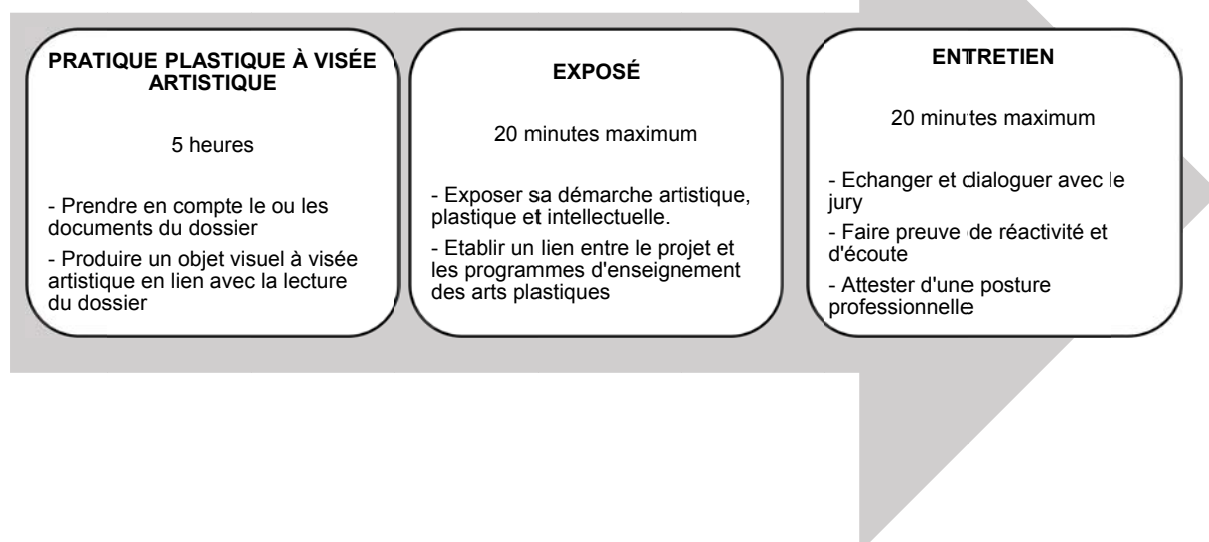
Cette épreuve est riche de sens, car elle est pleinement inscrite dans la discipline des arts plastiques : la pratique en constitue l'épicentre.

Plan du rapport portant sur l'épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique



Le respect du cadre réglementaire

Les composantes et les attendus de l'épreuve



Le respect des conditions de l'épreuve

Remarques :

Pendant le temps consacré à la réalisation plastique, il est important de prendre en compte les remarques faites par le personnel encadrant et les appariteurs. Ces remarques ont pour but d'aider les candidats à répondre au mieux aux conditions de l'épreuve. Ainsi, les candidats font déjà preuve d'une posture professionnelle.

Le candidat dispose de cinq heures pour réaliser son objet visuel. Il doit travailler à partir de matériaux bruts, non préalablement transformés.

La gestion du temps est une des compétences d'un professeur. Cette compétence peut être observée dans la manière dont le candidat utilise les vingt minutes de son exposé.

A la fin de l'épreuve, la totalité de la production est remise au jury. Dans le cas d'une utilisation d'outils numériques, le jury veillera à l'effacement des données présentes sur tous les supports ayant permis la réalisation du projet.

Le candidat a à sa disposition, lors de la soutenance orale, un tableau blanc ou un paperboard avec des feutres et un support pour projeter. Tout autre support de présentation doit être conçu et fabriqué par le candidat pendant le temps de production plastique.

La posture professionnelle

S'agissant d'un oral de concours de recrutement, la posture du candidat doit être en adéquation avec ce qui est attendu d'un futur enseignant. À cet égard, le respect de la confidentialité et de l'ergonomie du travail du jury implique qu'une distance convenable soit respectée par le candidat. Il ne le prend pas à parti, ne lui demande de manipuler ni objet ni document, n'attend de lui aucune contribution à sa production ou sa prestation. Les membres du jury n'en sont en aucun cas partie prenante, ne peuvent ni se déplacer ni interagir avec quelque mode de présentation que ce soit. De même, la table des membres de jury ne permet pas de présenter l'objet réalisé.

Il est souhaitable que le candidat s'y prépare en prévoyant des stratégies qui permettront au jury de comprendre sa démarche par le seul effet de sa présentation.

Le jury constate que certains candidats réalisent cette épreuve en ayant peu ou prou conçu l'objet visuel à l'avance, parfois jusque dans sa forme et ses détails.

En cela réside un point essentiel : si le candidat se présente à l'épreuve fort de sa pratique personnelle, il doit néanmoins accorder la plus grande attention à la nécessaire problématisation du dossier du sujet, qui lui permet d'inventer un objet inédit. Ce faisant, tout en démontrant des talents personnels, il témoigne de qualités d'adaptation à une situation imposée.

Le candidat doit être vigilant à sa tenue vestimentaire ; en effet, en tant que futur fonctionnaire de l'État, il doit veiller à la correction de sa tenue et à son adéquation au public auquel il s'adresse.

Par ailleurs, lors de la soutenance orale, le candidat doit prendre le temps de s'installer, de s'approprier l'espace tout en respectant les conditions de l'épreuve afin de mettre en place tant sa production qu'une réelle situation de communication.

Ancrage professionnel

Le concours du Capes vise à recruter des enseignants. Les épreuves permettent d'évaluer des compétences professionnelles. En ce sens, dans le cadre de l'épreuve de réalisation d'un projet à visée artistique, le candidat doit savoir tirer de son expérience personnelle de plasticien une capacité à se projeter dans ce qui relève de l'enseignement de l'art et de la pratique des élèves.

Les meilleures prestations ont montré une analyse pertinente des enjeux du dossier, associée à une argumentation riche du projet, dont ont pu émerger des éléments enseignables.

Néanmoins, certains candidats confondent encore ce qui relève d'un projet artistique et ce qui relève d'un projet d'enseignement. Ils proposent un objet qui serait celui que pourraient réaliser des élèves. Cela ne constitue pas la matière de l'épreuve : il ne s'agit pas d'illustrer une pratique d'élève. Par ailleurs, il ne s'agit pas non plus d'identifier la pratique des élèves à sa propre pratique.

Pour la session 2016, les programmes d'enseignement de référence étaient ceux de 2008. Une vigilance particulière est donc nécessaire pour les candidats de la session 2017 : ce sont les nouveaux programmes du collège auxquels ils devront se préparer. Les programmes du lycée restent quant à eux inchangés. Le candidat pourra, s'il le souhaite, éclairer son projet d'enseignement à la lumière des dispositions de la réforme de l'enseignement obligatoire.

L'ancrage professionnel consiste enfin, également, à savoir tenir des propos sur la pédagogie dans lesquels devraient d'ores et déjà transparaître une posture de bienveillance, un désir d'enseigner, une curiosité pour le travail des élèves et une dimension éthique et responsable.

Analyse des documents iconiques

Problématisation à partir du dossier

L'analyse des documents iconiques contenus dans le dossier doit permettre de développer une problématique qui engage un questionnement relatif aux arts plastiques.

Le dossier ne doit pas être traité de manière anecdotique. Il est préférable d'éviter les descriptions trop exhaustives, trop narratives, qui occupent parfois la totalité du temps de l'exposé sans déboucher sur une analyse ou une problématisation. Il est préférable de privilégier l'affirmation d'un point de vue, d'un regard singulier et sensible tout en gardant une distance critique.

L'analyse ne doit pas être stéréotypée et le candidat doit la présenter en pensant aux liens qu'il fera lors de sa présentation. Le jury n'a pas d'idée préconçue de la forme que peut prendre l'analyse.

Il attend cependant du candidat une certaine maîtrise de la terminologie employée et des définitions : *données, articulation, projet, intention, choix plastiques, problématiques...*

La problématique avancée par le candidat doit être articulée au dossier, explicitée sans nécessairement être développée trop longuement, mais ne constitue en aucun cas une succession de questions ou d'idées sans liens apparents.

De même, l'analyse du dossier ne doit pas être limitée à des oppositions et dichotomies pouvant apparaître stériles comme *couleurs chaudes/couleurs froides, dynamique/statique*, etc., si elles ne s'éclairent pas les choix plastiques opérés. L'analyse des documents se construit à différents niveaux (décrire, expliciter, argumenter, interpréter, éclairer avec un champ disciplinaire et artistique) et doit être liée avec la pratique.

Articulation au champ disciplinaire et artistique

L'analyse du dossier permet également de montrer des connaissances culturelles. La capacité à expliciter les ressorts iconiques des documents et à en faire entendre les échos avec des œuvres ou mouvements artistiques constitue une compétence fondamentale. L'est également celle de pouvoir convoquer des références culturelles élargies. Certains candidats se sont montrés incapables, en dépit des relances bienveillantes du jury, de convoquer des œuvres ne serait-ce que dans le champ même des arts plastiques !

Enfin, constat récurrent cette année, un nombre non négligeable de candidats ne parviennent pas à faire clairement la distinction entre objet de communication visuelle et production à visée artistique. Le jury de l'épreuve souhaite donc rappeler qu'il s'agit d'un concours de recrutement de professeurs d'arts plastiques et non d'arts appliqués. Le statut du « projet » doit s'entendre dans le sens d'une intention mise à l'épreuve d'une pratique. La maîtrise technique est certes souhaitée, mais dans une adéquation avec un projet global qui la transcende. Présente dans les métiers d'arts aussi, l'expression plastique ne s'entend pourtant pas de la même manière ni avec les mêmes finalités dans les champs explorés par les artistes plasticiens. Les représentations des conditions d'exposition d'une œuvre dans l'espace ne sont pas des fins ultimes, mais des moyens et un projet d'exposition n'est pas à proprement parler un décor.

Articulation avec le projet réalisé

L'épreuve de pratique doit permettre l'expression d'une démarche intellectuelle et sensible, vivante et ouverte, sachant se saisir de l'inattendu — ici apporté par le sujet et ses documents visuels.

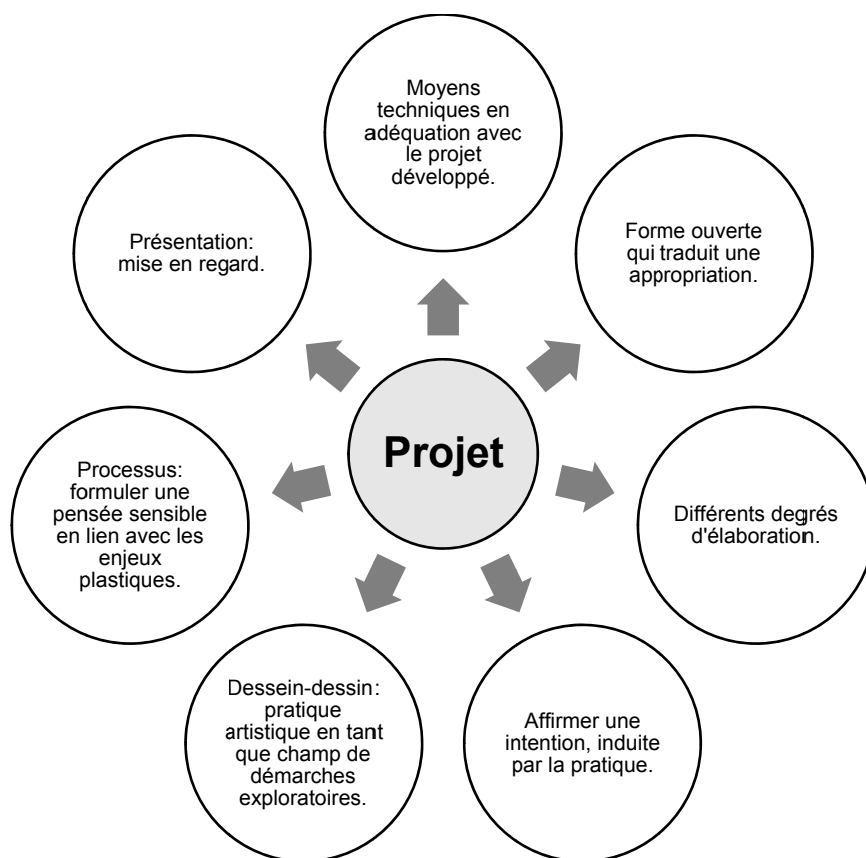
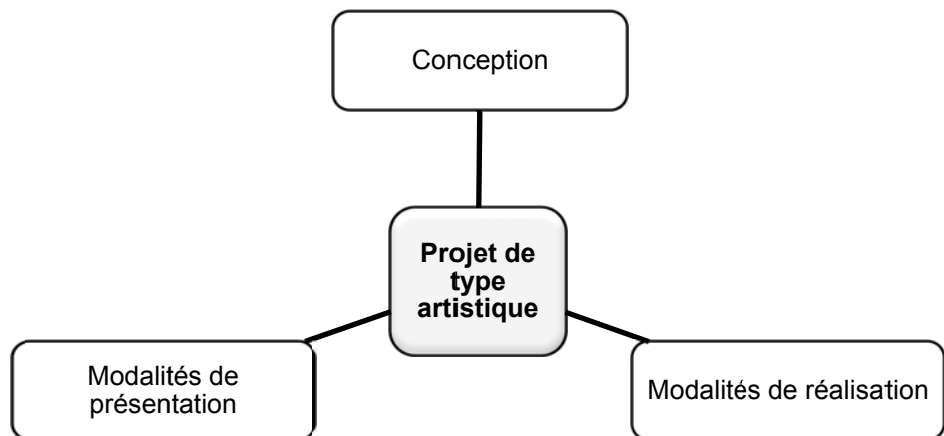
De son analyse, le candidat doit dégager quelques pistes de réflexion précises, comme autant d'articulations conceptuelles ou plastiques entre sa propre pratique et le projet réalisé, émanant de ladite analyse.

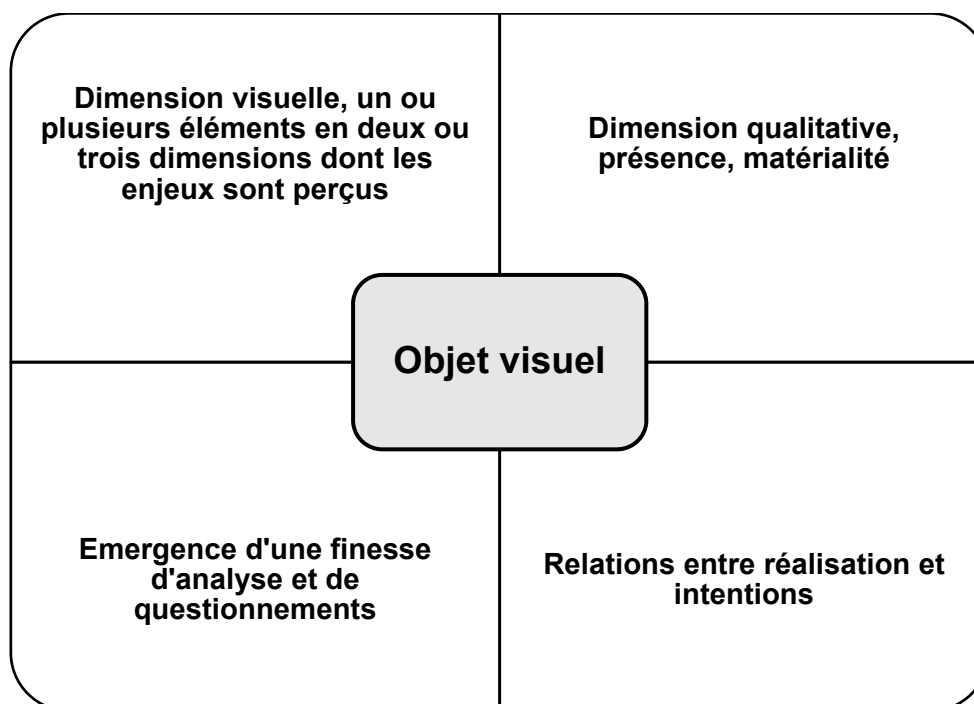
Dans l'exposé qu'il en fera, une certaine maîtrise du vocabulaire disciplinaire et du champ référentiel convoqué est attendue. La singularité des exemples convoqués, la précision de la pratique et du discours constitueront autant de preuves d'une curiosité pour le champ de l'esthétique et d'une expérience sensible de l'art.

L'analyse des images doit faire apparaître une question ou une problématique qui va engager le projet artistique.

Projet de type artistique

Gestes professionnels d'un enseignant d'arts plastiques





Le jury a constaté la grande qualité de nombreuses productions présentées cette année et qui traduisaient un bon équilibre entre les compétences techniques, plasticiennes, artistiques, et réflexives. En outre, des propositions interrogeant le numérique se sont distinguées par leur pertinence et leur force d'expression. Cette congruence entre les leviers de la création et ceux de l'investigation a fait forte impression dans les meilleures prestations.

Le professeur d'arts plastiques est un professionnel sachant montrer un bon équilibre entre des compétences issues d'une expérience personnelle de la pratique et l'aptitude au recul théorique, convocable à tout moment dans la classe. L'attractivité de l'enseignement des arts plastiques repose sur ce double exercice. Gageons que tout candidat peut y voir des sources d'enthousiasme tant dans le temps du concours que dans sa représentation du métier.

Quelques récurrences sont à noter : peu de candidats se sont confrontés à de grands formats ; de même, l'utilisation de la peinture — comme médium ou comme sujet — est restée peu exploitée ; le carton plume semble avoir séduit de nombreux candidats si l'on en juge par sa fréquente apparition (solution technique pratique et adaptable, mais matériau d'une fausse neutralité, à utiliser à bon escient).

Autre point crucial : se préparer à cette épreuve n'est pas s'y présenter avec une démarche *préfabriquée*. Dans sa nécessaire *préparation de l'épreuve*, le candidat ne doit pas tomber dans un excès de pragmatisme qui le conduirait à prévoir le plus de solutions toutes faites possible ni céder à la tentation du « kit » directement exploitable. Or ce qui a été à nouveau constaté lors de cette session est que par excès de prudence ou dans le but — assez compréhensible — de produire efficacement dans le temps imparti, de nombreux candidats ne peuvent cacher qu'ils ont confondu deux choses : enrichir leur réponse plastique de leur expérience personnelle de plasticien et prévoir la forme que prendra leur réponse.

S'il est légitime de compter sur ses savoir-faire bien rodés, il est imprudent de ne pas jouer le jeu du sujet de l'épreuve et de se dire qu'il n'y aura plus qu'à agencer quelques pièces détachées théoriques et plastiques sans recherche de pertinence. Sans avoir entraîné le jury dans des évaluations résolument négatives des projets, cette attitude aura été remarquée trop souvent et il nous semble nécessaire de le dire ici. Une pratique personnelle peut être forte et singulière, tout en sachant se nourrir d'éléments imposés. La solidité d'une pensée plastique lui permet d'être rejouée en fonction d'un contexte extérieur sans perdre de son acuité.

Donner à voir l'objet visuel

Les modalités et matériaux de présentation doivent quant à eux être pensés et fabriqués par le candidat lors de son temps de pratique. Il devra avoir apporté lui-même les supports ou appareils nécessaires (y compris un vidéoprojecteur s'il souhaite en utiliser un). Rappelons néanmoins qu'il disposera sur place d'un tableau blanc ou d'un paper-board, de quelques tables et d'un support blanc permettant de projeter.

De fréquentes propositions d'installations ont été notées. Bien que parfaitement recevable comme mode de production, l'installation est à penser dans sa spécificité, comme une extension de la question de la sculpture. Elle ne peut être une réponse anecdotique et gratuite, quel que soit le sujet. De même, des projets d'œuvre participative, d'environnement reposant sur l'immersion ou le parcours du spectateur selon un cheminement plus ou moins décidé à l'avance... doivent être contextualisés et justifiés.

Un étalage de moyens ou, à l'opposé, une démarche qui utiliserait des moyens très limités doivent faire sens, être argumentés et culturellement étayés.

Comme on le voit, le candidat peut manquer de pertinence dans sa réponse plastique quand il ne se risque pas suffisamment lui-même à explorer des hypothèses plasticiennes pensées *ici et maintenant*, au contact d'un objet imposé, le sujet et son dossier.

Le candidat doit être capable de cerner le statut et la nature de la production qu'il propose. Par ailleurs, il n'est pas obligatoire de recourir de manière systématique à la maquette pour décrire un projet. Cette évocation des virtualités d'un projet artistique peut, en effet, prendre d'autres formes : la singularité et la capacité à faire preuve de créativité ont permis de distinguer d'excellentes propositions.

La compréhension (ou non) du terme *projet* semble avoir été une difficulté fréquemment rencontrée : le schéma, non exhaustif, proposé plus haut permettra aux candidats d'en saisir le sens et d'en comprendre les enjeux.

Le candidat doit également veiller à gérer l'espace de présentation (le mur, le sol, la table, les panneaux...) afin d'optimiser la façon dont son projet est mis au regard du jury. L'aisance et la présence démontrées par certains candidats au moment de leur exposé libre ont été remarquées. Quand elles n'ont pas un caractère purement formel, ces qualités sont déterminantes dans la lisibilité des intentions artistiques comme pour la démonstration de certaines capacités essentielles pour enseigner.

Visée artistique

Le geste artistique

La question de la visée artistique adossée à l'objet visuel constitue une donnée essentielle de l'épreuve. En effet, elle inscrit pleinement la production de l'objet visuel dans un contexte de production artistique. C'est dans cet esprit que le candidat doit donc penser sa pratique avec tout ce qui lui est inhérent : démarche, enjeux, processus de création, présentation. C'est d'un *faire œuvre*, enjeu fort de la discipline, qu'il s'agit bien là : pouvoir donner une dimension singulière à sa pratique en se détachant de modèles trop directement identifiés à des artistes et en recherchant un certain engagement personnel. Les meilleures prestations ont su traduire l'affirmation d'un univers sensible et poétique ancré dans une culture plastique, artistique et visuelle.

Les choix plastiques et techniques doivent être en adéquation avec les intentions exprimées en réponse au sujet. Le candidat doit être capable de repérer la valeur artistique de son projet. Les choix opérés traduisent la finesse de l'analyse et la mobilité de la pensée.

Articulation au champ disciplinaire et artistique

L'art s'entend au sens de *praxis*, c'est-à-dire d'une action-réflexion vers un résultat pratique.

Ce point rappelle l'importance de l'ancrage de la démarche du candidat dans l'enseignement des arts plastiques qui, de même qu'il articule *agir* et *penser*, relie *pratique* et *culture*. Ces bipolarisations fonctionnent comme des boucles, par enrichissement réciproque, tant pour l'élève que pour l'artiste et — a fortiori — pour le professeur.

La connaissance des œuvres significatives d'aujourd'hui et d'hier, mais aussi la capacité à les convoquer et à les comprendre comme expériences esthétiques et sensibles sont au cœur de ce concours comme de la profession.

Il convient par ailleurs de maîtriser le nom des artistes ou auteurs, des titres cités et d'en justifier le lien avec le projet présenté.

Prestation orale

Dire la pratique

La prestation orale doit permettre de montrer le déroulement d'une pensée claire et approfondie.

La gestion du temps est alors essentielle : le temps imparti de vingt minutes doit être exploité avec pertinence. Le candidat doit veiller à organiser son oral en évitant les répétitions ou les listes de notions peu ou mal interrogées. Les meilleures prestations orales ont su articuler l'analyse du (ou des) document(s) et celle de la production.

Pendant l'entretien, les questions posées par le jury visent à poser les bases d'une situation de communication propice à l'émergence de toutes les potentialités du projet et des connaissances du candidat.

Argumentation, construction du propos

L'argumentation et la structuration du propos sont des qualités d'un futur professeur. L'articulation entre l'analyse des documents et la problématique qui engage la production sera d'autant plus aisément perçue par le jury qu'elle s'inscrira avec naturel dans les différents temps de l'exposé.

Le jury le sait, il est difficile, à la fin des cinq heures de pratique, de gérer à la fois la finalisation de son objet visuel et la clarification du scénario de son exposé oral.

C'est pourquoi cette contrainte doit être anticipée au mieux. Il faut prévoir un temps suffisant pour faire un plan de son exposé en quelques mots-clés et organiser ces mots-clés, par exemple en les écrivant en gras sur deux ou trois fiches ou feuilles de brouillon.

Le conseil qui suit est à prendre avec un relatif recul dû au respect des méthodes de travail de chacun. Toutefois, mieux que par des développements trop rédigés, c'est souvent grâce à une trame claire et bien construite — mais réduite — que le candidat, au moment de prendre la parole, tirera le meilleur parti de ses propres ressources personnelles comme des relances du jury.

Jalonnée de quelques idées-repères, elle sera un point d'appui à la dynamique d'un discours, qui, nécessairement, s'inventera et se réinventera dans le temps contraint de l'oral.

Posture de réactivité

C'est grâce à cette trame concise et logiquement agencée, dont il est aisé de se détacher pour y revenir quand il le faut, que le candidat pourra montrer la meilleure réactivité, rester à l'écoute, se tranquilliser pour mieux placer sa voix, adopter une posture à la fois sereine et professionnelle.

Pour scander et marquer visuellement son propos, le candidat peut par ailleurs exploiter les ressources de croquis, schémas, termes choisis... tracés sur le paper-board à sa disposition.

Ce truchement a été utilisé par bon nombre de candidats. Dans les meilleurs des cas, il leur aura permis de valoriser — en les ayant choisis eux-mêmes — des points importants de leur réflexion, comme autant d'accroches livrées au jury en vue de développements futurs.

Qualité de l'expression orale

Enfin, comme l'on peut légitimement l'attendre de personnels de l'éducation, les candidats doivent s'exprimer clairement, convoquer un vocabulaire adapté, spécifique à la discipline ou issu de la culture générale et maîtrisé dans son usage. La majorité des candidats mettent un point d'honneur à ne tomber ni dans des démonstrations d'éloquence tapageuse, ni dans la familiarité. Ils ont en effet compris les mérites de la simplicité de l'expression, seule garante d'une bonne exposition de réflexions même complexes, avec l'assurance d'être compris.

Intimement liée à une bonne gestion de l'espace et du temps (tant l'oral est affaire de placement du corps, de la voix, du geste), la qualité de l'expression orale passe par une certaine aisance.

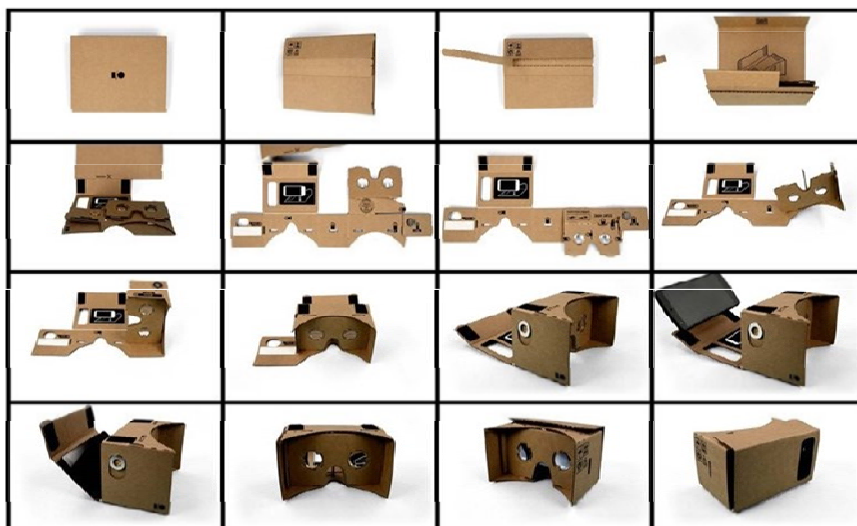
Une aisance manifestée par les meilleurs candidats dans la présentation de leur travail, dans la circulation et le déplacement lors de l'exposé et dans le détachement opéré vis-à-vis des notes.

Ces signes d'une capacité à communiquer ne sont pas de simples savoir-faire techniques. Ils font mouche quand ils servent la clarté et l'accessibilité des idées que l'on souhaite partager.

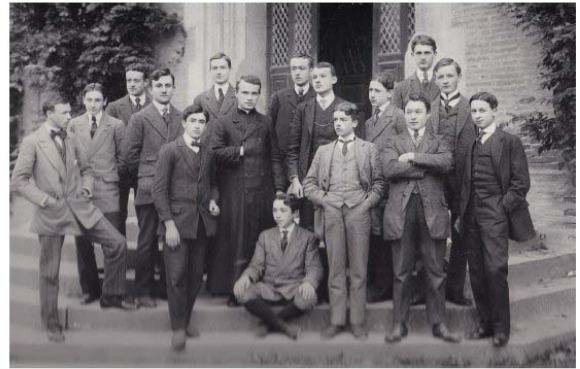
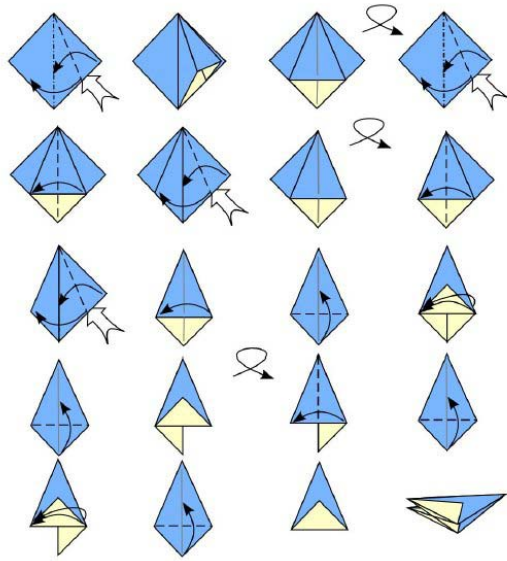
Exemples de sujets de la session 2016



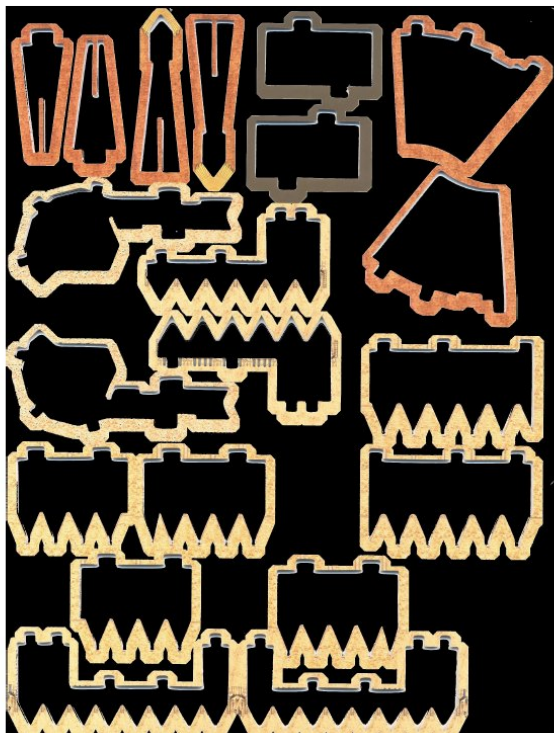
Dossier



Dossier



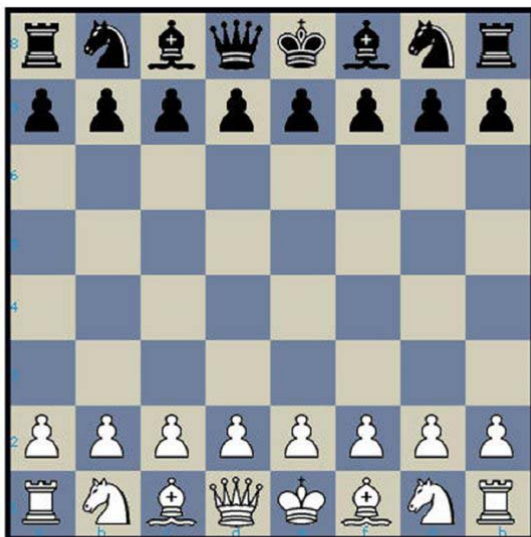
Dossier



Dossier



Dossier





Dossier



Repères bibliographiques

Construire son regard de plasticien

- ARDENNE, Paul, *Art, le présent : La création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Edition du Regard, 2009.
- ARDENNE, Paul, *Pratiques contemporaines, L'Art comme expérience*, Edition Dis voir, 1999.
- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Descriptions, Gallimard, Folio, Essais, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, Quadrige, 1998.
- BAQUÉ, Dominique, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, L'Étoile, 1980, réédition Gallimard 1989, Le Seuil, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Edition Allia, 2011.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques*,
- CHATEAU, Dominique, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Edition Jacqueline Chambon, 1999.
- CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Éditions Presses Universitaires de Rennes PUR, 2008.
- COQUELIN, Anne, *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 3^e édition, 2007.
- DANTO, Arthur, *Ce qu'est l'art*, Éditions Post-éditions, 2015.
- DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Edition Seuil, 1989.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, Collection Folio Essais, Edition Gallimard, 1990.

- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Collection Critique, Éditions de Minuit, 1989.
- DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Collection Folio essais, Éditions Folio, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, édition de Minuit, Paris, 1990.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Collection « Points », Éditions du Seuil, Paris, 1965.
- FOZZA, Jean-Claude ; GARAT, Anne-Marie ; PARFAIT, Françoise, *La petite fabrique de l'image*, édition Magnard, 2003.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Collection Quadrige, éditions Presses Universitaires de France PUF, 2013.
- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*,
- GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'art*, Collection Beaux-Arts, Edition Phaidon, 2001.
- DE MÉRÉDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 2000.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Collection L'espace critique, Edition Galilée, 2000.
- PEREC, Georges, *Penser, classer*, Collection Librairie du XX^e siècle, Éditions Seuil, 2003.
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, 2008.
- SOURIAU, Etienne, SOURIAU, Anne (sous la direction de), *Vocabulaire d'esthétique*, Collection Quadrige Dicos Poche, Éditions Presses Universitaires de France PUF, 2010.
- WAJCMAN, Gérard, *L'Objet du siècle*, Collection Verdier Poche, Éditions Verdier, 2012.

Des auteurs significatifs : Erwin PANOFKY, Gérard GENETTE, André CHASTEL, Hubert DAMISCH, ...

Des ouvrages de référence

- Collectif, *Vitamine P2 : nouvelles perspectives en peinture*, Paris, éditions Phaidon, 2012.
- Collectif, *Vitamine D2. Nouvelles perspectives en dessin*, Paris, éditions Phaidon, 2013.
- Collectif, *Vitamine 3D. Nouvelles perspectives en sculpture et installation*, Paris, éditions Phaidon, 2010.
- Collectif, *Vitamine Ph : nouvelles perspectives en photographie*, Paris, éditions Phaidon, 2013.
- Collectif, *L'art au XX^e siècle*, Paris, éditions Phaidon, 2014.
- Éditions Beaux-Arts : *Qu'est-ce que ... aujourd'hui ?*
 - Collectif, *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui*, Beaux-Arts éditions, 2008.
 - Collectif, *Qu'est-ce que l'art contemporain en France*, Beaux-Arts éditions, 2006.
 - Collectif, *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui*, Beaux-Arts éditions, 2008.
 - Collectif, *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui*, Beaux-Arts éditions, 2009.
 - Collectif, *Qu'est-ce que la peinture aujourd'hui*, Beaux-Arts éditions, 2008.
 - Collectif, *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui*, Beaux-Arts éditions, 2008.

Construire sa pratique professionnelle

- Lettres EDU_NUM Arts plastiques : <http://eduscol.education.fr/arts-plastiques/edunum/edunum-arts-17>.
- Portail national de ressources en Arts plastiques : <http://eduscol.education.fr/arts-plastiques/>
- Publications didactiques en ligne : Magali CHANTEUX, Patrick DUCLE, Bernard-André GAILLOT, Philippe MEIRIEU, Gilbert PELISSIER, Philippe PERRENOUD, Pierre SAIET, Christian VIEAUX, ...

Annexe

Évolution des ratios entre nombre de postes, d'inscrits, de présents à l'admissibilité et d'admis au Capes externe d'arts plastiques depuis 1991

