



AGREGATION CONCOURS EXTERNE

Section : ARTS OPTION B

Option : Arts appliqués

Session 2018

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

SOMMAIRE

	Pages
Nature des épreuves du concours & programmes des concours 2018	3
Résultats de la session 2018 du concours	4
Présentation générale	5 à 8
A. Épreuves d'admissibilité 2018	9
Épreuve écrite d'esthétique :	10 à 14
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques :	14 à 17
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée :	17 à 20
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
B. Épreuves d'admission 2017	21
Épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués :	22 à 24
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Leçon :	25 à 26
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Entretien sans préparation avec le jury :	27 à 48
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Annexes :	49 à 53
Bibliographie, session 2018	
Bibliographie, session 2019	

ÉPREUVES DE L'AGRÉGATION EXTERNE

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

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

* Pour chaque épreuve la définition détaillée est donnée en tête du rapport du jury.

Les sujets sont consultables sur <http://www.education.gouv.fr/siac2>

** Programmes de ces 2 épreuves pour la session 2018

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

Épreuve écrite d'esthétique : La technique

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

Programme 1. : La ruine

Programme 2. : Montrer, exposer, collectionner

À titre d'information, session 2019

Programmes pour la session 2018 <http://www.devenirensignant.gouv.fr/cid100820/les-programmes-des-concours-enseignants-second-degre-session-2019.html>

Épreuve écrite d'esthétique : Le langage

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

Programme 1. : La ruine

Programme 2. : Montrer, exposer, collectionner

RÉSULTATS DE LA SESSION 2018 DU CONCOURS

Nombre de postes offerts au concours externe de l'agrégation : **12**

Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation : **257**

Admissibilité :

Nombre de candidats au concours de l'agrégation externe non éliminés* : **107**

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe : **32**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés* est de **6,94**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de **10,61**

Le premier admissible obtient une moyenne générale de **14,80 sur 20**.

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

Admission :

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe non éliminés : **32**

Nombre de candidats admis au concours de l'agrégation externe : **12**

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de **6,13 à 14,37**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés* est de **9,53**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de **11,72**

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur **20 de 10,99**

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Les remarques et recommandations relatives à la session 2018 sont présentées dans ce rapport : données statistiques, sujets et rapports des épreuves d'admissibilité et d'admission. Le concours externe a pour finalité de recruter au plus haut niveau des enseignants qui interviendront dans des voies de formations technologiques allant du baccalauréat sciences & technologies du design et des arts appliqués (STD2A), jusqu'au Diplôme supérieurs d'arts appliqués (DSAA) spécialité Design.

Contexte nouveau, à partir de la rentrée 2018, la création du Diplôme National Métiers d'art & design¹ va modifier l'architecture de la filière design & métiers d'art avec abrogation à échéance de 2021 des BTS design et progressivement des DMA. Ce nouveau diplôme valant grade licence redéfinit les enjeux pédagogiques de nos cursus et nous obligent à réfléchir à une évolution du positionnement de nos concours et en particulier de l'agrégation externe.

Les secteurs qui nous intéressent offrent une grande diversité, et qui plus est, ils évoluent constamment ce qui nécessite pour les candidats une attention à l'actualité, mais également d'acquérir de solides connaissances historiques. Les champs qui sont à questionner sont polymorphes et souvent polysémiques. Il s'agit donc de bien se situer pour clarifier son positionnement, car celui-ci détermine pour une grande part la pertinence et la valeur du candidat. Nous rappelons que les candidats sont invités à se saisir des questionnements épistémologiques des champs du design et de ceux des métiers d'art, mais également d'interroger leurs évolutions en termes de métiers, de recherches et inscrit de nouvelles porosités entre l'industrie, l'artisanat, l'ingénierie.

Je rappelle que cette agrégation sollicite la présence de professionnels du design et des métiers d'art dans les jurys. Des personnalités connues et parfois de renommées internationales dont le regard permet de nourrir une réflexion partagée entre le monde académique et le monde professionnel. Cette articulation est vitale pour vérifier l'intelligence de la pensée et du geste, celle qui répond avec justesse à la mission essentielle qui est de transmettre des savoirs et des savoir-faire. Cette exigence particulière oblige également les candidats à faire l'effort de se situer en tant que potentiel designer et non seulement comme observateur du design.

Le jury a besoin de mesurer cet engagement personnel et singulier qui est propice à un regard et à un meilleur positionnement en tant que futur pédagogue conscient d'une pédagogie qui dialogue avec le monde professionnel du design.

LES CANDIDATS, LES INSCRITS ET LES PRÉSENTS :

Lors de cette session 2018, 12 postes ont été offerts au concours. Le nombre des inscrits a baissé, soit 257 et seulement 107 ont composé aux épreuves de l'admissibilité. La présence de l'agrégation interne avec 6 postes a des effets certains sur le nombre de candidats et surtout de candidats sérieux.

L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :

Nous avons comme toujours une majorité d'inscrits originaires des académies de Paris / Île-de-France. Néanmoins nous constatons une belle diversité des origines de nombreux territoires.

Les admis restent cependant majoritairement franciliens avec quelques lauréats extérieurs dont le nombre doit continuer à augmenter.

LE TAUX DE FÉMINISATION :

Les candidates inscrites représentent toujours un nombre supérieur à celui des hommes inscrits. Cette proportion est égale à celle des années précédentes. Seulement deux garçons sur 12 sont lauréats au concours.

LES ÂGES :

Les candidats présents sont nés entre 1966 et 1996.

LES DIPLÔMES :

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

Les admissibles comme les admis sont des étudiants de l'ENS Cachan, des professeurs titulaires certifiés ou PLP ou issus d'établissements du supérieur ou du ministère de la culture.

L'ACTIVITÉ :

Les lauréats sont : 5 candidats de l'ENS Cachan sur 5, 4 certifiés sur 14 admissibles et 2 contractuels et un dernier lauréat sans emploi, ce qui est inattendu et très encourageant.

¹ Décret n° 2018-367 du 18 mai 2018 au Journal Officiel.

RÉSULTATS DE LA SESSION 2018 DU CONCOURS

Épreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 1 à 17. 33 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	19	42	33	13	2	109	7,40

Moyenne des candidats admissibles : 10

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

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

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

Les notes sur 20 vont de 3 à 15. 55 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	2	31	46	28	0	107	09,33

Moyenne des 32 candidats admissibles : 10,97

La moyenne cette année est nettement supérieure pourtant le sujet était difficile. Une meilleure préparation est la clef de la réussite à cette épreuve, sans omettre de constater que 28 copies se situent entre 12 et 16 ce qui est très satisfaisant.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes sur 20 vont de 0,25 à 19. 18 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	35	46	13	10	03	107	05,97

Moyenne des candidats admissibles : 10,69

Cette année les résultats à cette épreuve sont plus faibles que l'année dernière. On constate que 81 notes se situent en dessous de 8 ce qui n'est vraiment pas satisfaisant. Les trois candidats au dessus de 16 ne suffisent pas à se satisfaire d'un résultat globalement aussi faible pour cette session.

Notes globales pour l'admissibilité en général

Les notes sur 20 vont de 0,3 à 14,80 ; 17 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
Effectifs	182	56	24	09	0	107	06,94

Nombre de candidats admissibles : 32

Moyenne sur 20 des candidats admissibles : 10,61

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

LES ÉPREUVES D'ADMISSION :

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

Les notes sur 20 vont de 5 à 15,5 ; 16 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	8	15	9	0	32	10,09

Moyenne des admis : 11,67

La moyenne des admis est un peu inférieure cette année, mais globalement sur 32 candidats, les 2/3 ont obtenu une note au dessus de la moyenne.

Entretien sans préparation avec le jury

Les notes sur 20 vont de 03 à 17. 14 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	1	10	11	7	3	32	09,75

Moyenne des admis : 11,42

La moyenne globale confirme une baisse des résultats encore cette année. Le jury s'étonne encore des difficultés des candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Il est à regretter que le coefficient de cette épreuve n'engage pas davantage les candidats à démontrer leurs qualités personnelles et surtout à répondre, puis dans le meilleur des cas, à dialoguer avec le jury. Cette épreuve est probablement la plus ouverte de ce concours et il serait bon de s'en saisir pleinement.

Leçon

Les notes sur 20 vont de 1 à 19.50 13 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	8	8	9	4	3	32	08,31

Moyenne des admis : 11,94

La moyenne des admis pour cette épreuve est quant à elle de 2,06 points en dessous de celle de l'année dernière. Les deux tiers des candidats ont obtenu une moyenne supérieure à 10, ce qui est une assez jolie performance.

Notes globales pour les épreuves d'admission

Les notes sur 20 vont de 4,6 à 14,15. 15 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	8	19	4	0	32	09,53

Moyenne des admis : 11,72

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

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

Les notes sur 20 vont de 6,75 à 14,48. 17 candidats ont une note supérieure à 10

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	6	20	6	0	32	09,89

Nombre de candidats admis : 12

Moyenne sur 20 des candidats admis : 11,86

La moyenne générale est stable. Ce résultat est très satisfaisant et démontre une solidité globale du niveau du concours.

Quelques observations d'ordre général sur le déroulement de la session 2018

L'année 2018 est une année marquée par un événement exceptionnel pour notre communauté et la filière design & métiers d'art du ministère de l'éducation nationale et du ministère de l'enseignement supérieur de la recherche et de l'innovation. La parution au Journal Officiel du décret et de l'arrêté du diplôme national des métiers d'art et du design (DN MADe) le 18 mai 2018 est une satisfaction et une reconnaissance exceptionnelle par nos ministères de tutelle.

Je retiendrai tout particulièrement le terme « d'innovation ». Notre architecture de filière fait rupture et se réinvente en intégrant enfin le LMD. La création de ce nouveau diplôme valant grade licence est une chance pour nos élèves et étudiants qui auront de droit dorénavant une reconnaissance de diplôme à l'égal de leurs camarades du ministère de la Culture et à l'échelle européenne. La transformation de notre curriculum se cumule avec la réforme du baccalauréat et l'une et l'autre nous oblige à réfléchir aux objectifs de nos concours pour l'enseignement dans le second degré et tout particulièrement à nos deux agrégations interne et externe. Ce contexte inédit nous interroge sur le format de nos épreuves et leur pertinence dans ce nouveau contexte de parcours du niveau baccalauréat jusqu'au niveau 1 post-baccalauréat.

En somme qu'attendons-nous comme profil d'enseignant dans l'avenir ? Nos futurs lauréats doivent-ils être doublement professionnels de la pédagogie et de la transmission des savoirs et savoir-faire et professionnels dans un ou des domaines du design et des métiers d'art ? Devons-nous penser une agrégation ARTS ou un autre type d'agrégation, et possiblement autonome en lui attribuant le nom d'agrégation design et métiers d'art ?

Ces questions seront évoquées dans un avenir proche et j'espère qu'elles trouveront les meilleures réponses dans l'intérêt de ces deux agrégations qui s'avèrent d'un excellent niveau, chose plutôt exceptionnelle en regard de nombreuses disciplines qui souffrent d'un manque d'attractivité.

On constate absolument l'inverse pour nos domaines avec par ailleurs un vrai continuum de formation du lycée jusqu'au DSAA et les parcours à l'ENS Cachan/ Saclay et la préparation à l'agrégation à Paris I. La cohérence des contenus des formations et leurs conditions de transmission permettent de garantir une évidente qualité de profil, ce dont je me réjouis.

Un autre constat participe à la très bonne tenue de ce concours et son attractivité, et ce point fait aucun doute, soit la possibilité pour les jeunes collègues de tenter de préserver une activité de designer ou plus largement liée aux domaines de la création.

Au-delà de ce contexte général, les candidats sont là pour nous faire la preuve de la singularité de leur positionnement. Démontrer un sens de l'imagination et l'inventivité dans son projet au sein d'une classe semble au jury le minimum attendu. Il s'agit ensuite de faire la démonstration de sa capacité à relier les pièces ensemble et au final de donner à voir et entendre une personnalité unique, capable d'écoute, d'empathie et d'une énergie captivante. Il faut cette agilité intellectuelle et conceptuelle et surtout s'obliger à tenir la corde tout au long des épreuves en ne pensant pas que les sujets sont des prétextes mais nécessitent bien d'y répondre, d'y revenir, de ne rien lâcher qu'il s'agisse d'une dissertation ou d'une démarche de recherche. Cette rigueur oblige à tenir bon et à ne jamais oublier le sujet. Il fonde la qualité de la réponse, qui malheureusement fait trop souvent défaut, lui préférant les artifices d'une réponse déjà en stock... Je rappelle qu'il s'agit de l'exigence première d'une agrégation.

Cette session a permis de retenir 12 candidats d'un bon niveau. Quelques fulgurances ont enthousiasmé les jurys. Quelques moments plus difficiles, mais l'agrégation est une performance qui ne se dément pas. Il ne faut pas se décourager et lorsque l'on a échoué y revenir car la réussite sera au bout.

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

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

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

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

(Durée : quatre heures ; coefficient 1)

Sujet

L'utilité

Le sujet proposé cette année au concours était, comme les deux années précédentes, un sujet de type « notionnel » en relation avec le thème de la technique figurant au programme de l'agrégation d'arts appliqués pour la troisième et dernière session. Sur les 107 candidats ayant composé, 26 seulement obtiennent une note égale ou supérieure à 10, plus de la moitié des copies se situent entre 4 et 8, et 17 furent notées entre 1 et 3...

Dans ces conditions, la moyenne de l'épreuve – 7,40 – reste à peu de choses près celle de l'an dernier. Nous déplorons cet état de fait, et c'est pour tenter d'y remédier que nous commencerons par rappeler une nouvelle fois les exigences de la dissertation philosophique avant de proposer nos observations sur la façon dont le sujet pouvait être traité, et l'a parfois été avec bonheur par les candidats.

Rappels

Une dissertation philosophique est d'abord et avant tout **un exercice d'écriture**, qui obéit comme tel à certaines règles formelles et rhétoriques. Elle doit comporter une introduction, un développement en deux ou trois parties, et une conclusion. L'introduction doit introduire effectivement le sujet, et non l'amener de façon hasardeuse et confuse ; comme nous l'expliquerons ensuite, sa fonction essentielle est de problématiser le sujet c'est-à-dire de formuler en termes précis et rigoureux le problème contenu dans la question posée ou dans la notion soumise à la réflexion. Le développement correspond au raisonnement requis pour résoudre le problème tel qu'il a été formulé en introduction. Tout en se rapportant à ce même problème, les étapes du raisonnement doivent être clairement différenciées ; prises dans leur ensemble, elles doivent marquer la progression du raisonnement, dont le sens général est l'approfondissement de la réflexion. La conclusion, comme son nom l'indique, doit conclure le raisonnement en marquant l'intérêt et les limites de la solution donnée au problème initialement formulé. Pour parvenir à son but, une dissertation philosophique doit donc être clairement présentée et correctement rédigée ; la précision du vocabulaire et la concision du style en sont des conditions indispensables.

Or cette année encore, les correcteurs constatent qu'une majorité de copies sont très courtes (5 p. et moins), beaucoup sont peu ou mal rédigées, émaillées de fautes élémentaires d'orthographe, de conjugaison ou de grammaire qu'une relecture attentive, indispensable, aurait dû permettre d'éliminer en grande partie. Si la qualité de la copie n'est évidemment pas fonction de la quantité de pages rédigées, il n'est pas possible de réussir cet exercice sans donner un certain développement à sa pensée et ce, à chaque étape de la copie : problématisation du sujet en introduction, travail d'argumentation dans le développement, explicitation de la conclusion et des raisons qui la fondent pour finir ; toutes choses qui, on le voit, n'ont rien à voir avec un verbiage inconsistant ou avec l'idée trompeuse de « remplir » sa copie. Quant à la correction de la langue, elle est une exigence fondamentale dont tout candidat au titre de professeur agrégé devrait se montrer digne. Précisons encore qu'aucun titre ou sous-titre indiquant les étapes ou le plan de la dissertation ne doit figurer dans le corps de la copie : le propos doit se tenir de lui-même. Seul le titre des œuvres doit être souligné, pas les noms d'auteur, ni les citations. Il importe enfin, par le soin apporté à sa copie, de rendre cette dernière agréable à lire et non de faire de sa correction une épreuve voire un supplice pour le correcteur, et d'être attentif à soigner son propos tant dans sa forme (présentation aérée, alinéa en début de chaque paragraphe, éviter les ratures et les notes marginales) que sur le fond (vocabulaire précis, registre de langue correct voire soutenu). La langue doit être claire sans être familière, précise sans être jargonnante.

Une dissertation philosophique est **un exercice de réflexion** portant sur un sujet précis. Il ne s'agit ni d'un exposé de connaissances à *propos* du sujet, ni d'un essai libre *autour* d'un thème. On attend du candidat qu'il s'empare du sujet proposé, qu'il en fasse véritablement *l'objet* de sa réflexion, et non le prétexte à la restitution de ce qu'il sait (ou croit savoir) ou à l'expression plus ou moins maîtrisée de ses « idées » - en général de simples opinions, quand il ne s'agit pas de préjugés ou de truismes. Le sujet n'est donc pas un simple *thème* autour duquel il s'agirait de broder en lui associant de façon plus ou moins pertinente des idées ou des connaissances. Il doit constituer l'objet même de ce retour sur soi de la pensée qu'on appelle réflexion.

Ceci implique que :

Pour être réussie, une dissertation philosophique doit avoir pour objet premier **l'analyse du sujet**. Il s'agit là d'interroger le sujet, de le soumettre à l'épreuve d'un questionnement dont le double objet est de vérifier la compréhension que l'on a du sujet et de faire surgir des pistes de réflexion. Même réduit à un seul mot – « l'utilité » – le sujet ne doit pas être entendu comme si ce mot faisait sens de lui-même, pas plus qu'un sujet « question » ne devrait être compris comme appelant simplement une *réponse* : il faut *interroger* cette notion empruntée à la langue courante qu'est l'utilité, et de même, il faudrait *interroger* la question posée avant même de songer à y répondre. Mais il ne faut pas non plus se perdre dans un pur verbiage : il ne suffit pas de relever, par exemple, que l'utilité est « le caractère de ce qui est utile », car cette définition purement verbale apporte peu de chose. En revanche, on peut se rendre attentif au fait que l'on demande ici de s'interroger sur l'utilité en général, non celle des seuls outils, ni même celle des seules choses matérielles. On peut – et on doit – se demander ce qui définit l'utilité d'une chose, et, au lieu de proposer de pseudo-définitions fondées sur des glissements, voire des associations d'idées (utile = fonctionnel, ou utile = nécessaire à), travailler au contraire par distinctions : est *utile* ce qui sert à produire l'effet désiré ou atteindre la fin recherchée (un pied de biche est utile pour ouvrir une caisse en bois... ou forcer une porte), est *fonctionnel* ce dont la forme est parfaitement adaptée à la fonction (la tête du pied de biche, plate et fendue, sert de point d'appui, sa longue tige de bras pour faire levier), et ainsi de suite.

Toutefois, l'analyse du sujet n'a d'autre sens que de permettre la **problématisation** de ce dernier, et cela, quelle qu'en soit la forme : question ou notion. Contrairement à ce que beaucoup de candidats semblent croire encore, il ne suffit pas d'avoir posé une *question* pour avoir formulé un *problème* ; et il ne suffit pas non plus d'avoir transformé en question la notion proposée à la réflexion pour s'être acquitté de l'exigence de problématisation. Une *question* est une interrogation dont la *réponse* est (ou paraît) simple et facile à donner. Un *problème* est une difficulté précise dont la *solution* suppose le détour, la *médiation*, d'un raisonnement. « Comment reconnaît-on l'utilité d'un objet ? » est une question, à laquelle on est tenté de penser que l'on peut répondre directement. « Si la recherche de l'utilité témoigne d'un rapport intéressé au monde, notre rapport au monde est-il nécessairement de cet ordre ? » est un problème, qui requiert un travail de réflexion pour être examiné. Nous attirons l'attention des candidats sur le fait que pour être réussie, une introduction doit réellement formuler un problème ; or il ne suffit pas pour cela d'esquisser quelques vagues éléments de définition, puis de poser soudainement une question tout aussi vague, dont le rapport avec le sujet n'est que thématique (par ex. « qu'est-ce qui influence l'évolution des techniques ? ») ; ni de multiplier des questions sans suite ni but telles que « Comment cerner cette notion d'utilité ? Comment la définir ? En quoi pose-t-elle problème ? », et encore moins de se contenter de dire de façon purement programmatique « Cherchons à comprendre les enjeux entre technique, utilité et art ».

Si la problématisation est fondamentale, c'est qu'elle conditionne la construction du plan ou **raisonnement**. Car le raisonnement doit être « construit » et ne peut consister en une simple juxtaposition ou accumulation sans ordre de remarques, exemples, noms d'auteurs ou citations. Le « développement » n'est rien d'autre que le développement du raisonnement requis pour résoudre de manière rigoureuse le problème identifié en introduction. Il est indispensable, par conséquent, que le « plan » de la dissertation ait lui-même la forme d'un *raisonnement*, autrement dit d'un enchaînement de propositions ; et ce raisonnement doit être clairement identifiable – sans pour autant être explicité par des titres ou des sous-titres – dans le corps même du développement. Ce qui revient à dire qu'un plan de type thématique tel que I. L'utilité, dessein premier du design II. Les limites de l'utilitaire III. Un équilibre utile – et a fortiori un plan tel que I. L'utile II. L'inutile – ne saurait convenir, non seulement parce qu'il limite la réflexion au seul champ du design (cf. plus loin), mais parce qu'il se contente d'examiner successivement des *thèmes* là où l'on attend une réflexion argumentée et rigoureuse sur un *problème*.

La dimension réflexive et argumentative du développement étant, au sens strict, primordiale, elle doit primer sur les exemples et les références, si pertinents et instruits qu'ils puissent être.

Ce qui n'est pas dire autre chose, à propos des **exemples**, qu'ils n'ont ni ne peuvent avoir en soi aucune valeur de *preuve* : ils servent simplement à éclairer le raisonnement, non à en établir le bien-fondé. A ce titre, mieux vaut un exemple bien choisi et précisément analysé qu'une myriade d'exemples partant dans tous les sens. Il s'ensuit bien sûr qu'une dissertation ne saurait être une simple suite d'exemples : trop de copies s'en tiennent encore à une accumulation d'exemples, en l'occurrence d'objets utiles, limitant par la même la réflexion sur l'utilité au seul champ des objets, et se contentant de noter leur évolution depuis les premiers outils (la feuille de laurier par exemple) jusqu'aux logiciels contemporains. Mieux valait, au lieu de telles généralités, une analyse précise d'un exemple bien choisi : le presse-agrumes Juicy Salif de Philippe Starck, ou la jeep, « objet phanérotechnique » par excellence (Simondon) en raison de sa mécanique simplifiée et directement accessible à l'utilisateur. Nous attirons l'attention des candidats sur le fait qu'ils utilisent en général très peu d'exemples empruntés à l'histoire de l'art, et cela, même quand ils tentent une réflexion sur le beau : c'est bien dommage, et surprenant. D'autre part, les analyses qui, par bonheur, proposent de tels exemples manquent souvent hélas de rigueur conceptuelle : en se référant aux *Ambassadeurs* de Hans Holbein, un candidat tente ainsi de montrer que l'œuvre d'art peut avoir une « utilité » cachée au-delà de son inutilité apparente, en l'occurrence celle d'enseigner la vérité de notre existence. Mais il en reste justement à la simple idée d'« utilité », n'essayant pas de forger un concept plus adéquat – celui de sens par exemple – pour penser l'effet produit ou visé par l'art. Par où l'on voit que la valeur de l'exemple se mesure non seulement à sa pertinence et à sa précision, mais à la qualité de la conceptualisation grâce à laquelle on en tire parti dans le cadre de son argumentation.

Quant aux **références**, elles doivent servir à approfondir la réflexion, et ne peuvent être utilisées comme arguments d'autorité. À ce titre, nous invitons fermement les candidats à éviter à tout prix de « recaser » un ou plusieurs topos appris par cœur sur tel auteur ou telle doctrine. La conscience d'avoir à utiliser des références – car une copie sans référence risque fort d'être pauvre – ne doit pas se traduire par la tentation de faire de sa dissertation une succession de topos sur des auteurs considérés à tort comme « obligés » (Leroi-Gourhan, Simondon, Stiegler...). Il importe en outre de préciser ce qu'il faut entendre exactement par « référence » : il ne suffit pas de citer un nom d'auteur, ni même le titre d'une œuvre et un bref élément de cette dernière (par ex. la distinction entre « beauté libre » et « beauté adhérente » chez Kant), pour avoir utilisé une référence. Une référence suppose de se rapporter *précisément* à un auteur, ou plutôt à sa pensée, et elle n'a de valeur que si elle est *mobilisée* c'est-à-dire littéralement mise en mouvement dans le cadre de sa propre réflexion. La révérence envers un auteur (cf. « Kant nous avait bien prévenus » !) ne saurait en aucun cas constituer une référence, dont la fonction véritable est de contribuer à l'approfondissement du jugement. Enfin, les références doivent être exactes et maîtrisées : des erreurs grossières traduisent parfois un manque surprenant d'attention ou de culture à ce niveau d'études (la théorie des quatre causes attribuée à Kant et non à Aristote, « l'oubli de l'être » rapporté à Marx et non à Heidegger, Camus donné comme auteur du *Musée imaginaire*, écrit pourtant par Malraux etc.), et mieux vaut ne pas citer Kant plutôt que de lui attribuer l'idée que l'art est « futile » ou « agréable »...

Enfin, une dissertation doit aboutir à une **conclusion** claire, précise et ferme. Sa fonction est de formuler avec rigueur la solution à laquelle l'auteur de la dissertation est parvenu au terme de son travail. Il ne saurait donc être question de terminer par un sentencieux « c'est un long débat », de se contenter de dire « pour ma part, je dirais que... » ou, après n'avoir exprimé que des certitudes, d'affirmer « mon discours reste neutre ».

Observations

Le sujet a sans doute désarçonné un certain nombre de candidats en raison du caractère général de la notion proposée à la réflexion et de sa signification apparemment évidente. L'utilité, « caractère de ce qui est utile », soit. Mais beaucoup de choses peuvent être utiles : non seulement un marteau, fait exactement pour enfoncer un clou, mais un caillou, si l'on n'a pas de marteau ou de casse-noix, un mode d'emploi ou une recette de cuisine, si l'on ne sait pas se servir d'un appareil ou faire un certain plat, une formule mathématique, s'il s'agit de calculer la superficie d'une pièce ou d'établir une équivalence entre des fractions ; même un vote est parfois dit « utile », sans compter que certains idiots peuvent, paraît-il, l'être parfois aussi. Le sujet demandait donc que l'on interroge l'utilité dans sa généralité, en se montrant attentif au fait que la notion peut s'appliquer à une diversité d'objets, de pratiques et d'êtres : elle ne devait donc pas être immédiatement restreinte à telle pratique (l'art, le design) ou pensée dans un seul champ (la technique), ni comprise dans la dimension purement matérielle des choses ou objets qui peuvent être utiles, puisqu'un savoir ou une personne peuvent aussi être utiles. De ce point de vue, toutes les copies qui commençaient par rabattre la question de l'utilité sur le seul champ du design et/ou de la technique et/ou de l'art prenaient d'emblée un parti risqué et contestable.

Or, comprise dans sa généralité, l'utilité pouvait être interrogée de deux façons au moins : est-elle constitutive d'un objet ou d'un savoir au point qu'elle soit absolument indissociable de ce dernier tel qu'il est conçu ou structuré ? Ou bien un objet ou un savoir peuvent-ils se révéler utiles alors même qu'ils n'ont pas été conçus dans ce but ? Si l'outil donne à voir par excellence un type de choses conçues et produites pour être utiles (on hésite à écrire « utiles » !), cela signifie-t-il que seul un outil – ou tout objet ou savoir conçu sur ce modèle, c'est-à-dire dans un rapport d'adéquation parfaite entre forme et fonction, soit appelé à être utile ? L'utilité ne peut-elle se révéler à l'occasion du détournement de l'objet ou du savoir, employé pour d'autres fins que celles pour lesquelles il fut d'abord conçu ? Une chaise est certainement faite pour servir de siège, mais elle peut être utilisée aussi pour attraper quelque chose en hauteur, pour y déposer une veste ou étendre un linge, pour bloquer une porte etc. On peut ici rappeler la célèbre anecdote de Thalès, moquée par sa servante pour être tombé dans un puits à force de contempler le ciel (Platon, *Théétète*, 174 a-b), qui sut pourtant faire fortune grâce au savoir mathématique et astronomique qui était le sien, se montrant habile spéculateur là où l'on ne voyait en lui qu'un vain théoricien (Aristote, *Politique*, 1259 a 6 et suiv.). L'utilité n'est donc pas toujours là où on le croit, et si l'outil semble offrir un modèle pour la penser, il importe toutefois de se méfier de son apparente évidence. Il s'agissait donc d'interroger le fait même de l'utilité : est-elle, justement, de l'ordre du fait, du déjà fait, en d'autres termes inscrite dans la forme même d'un objet, et est-elle alors fonction – comme un candidat se le demande judicieusement – de la sophistication de cet objet, ou bien dépend-t-elle au contraire de sa parfaite simplicité ? – ou bien est-elle à faire, à produire, dans un rapport imprévisible et inventif à ce qui s'offre à faire et à penser ?

Cette première voie a donné lieu à des copies certes inégales, mais qui avaient pour point commun d'être animées par l'effort de réflexion attendu. Les plus intéressantes d'entre elles s'appuyaient sur un véritable travail d'analyse de la notion d'utilité. Un.e candidat.e prend soin, par exemple, de distinguer *l'utilité* de la *fonction*, rapportée à la structure de l'objet, et de *l'usage*, lui-même distingué de *l'utilisation* (« l'usage couvre un champ de potentialités plus large que la seule utilisation ») ; compris comme « ce que l'on fait d'un objet », l'usage implique de penser l'utilité dans un rapport actif et inventif du sujet aux objets dont se constitue le monde. De façon plus générale, ces copies s'efforçaient de montrer que l'utilité n'est pas nécessairement liée à l'essence d'un objet, et qu'elle interroge le rapport – de soumission, d'invention, voire de subversion – dont nous pouvons investir l'ensemble du réel. Que ce soit sous le nom de détournement ou de décontextualisation, cette réflexion conduisait à interroger les limites du fonctionnalisme et la fonction du designer. Ainsi, l'exemple de la chaise a souvent été pris pour demander si le rôle du designer est de résoudre une fois pour toutes la question de l'utilité

(« peut-on considérer une chaise d'inspiration fonctionnaliste comme la solution absolue à la question de l'utilité ? »), ou bien s'il n'a pas à préjuger de l'utilité des objets qu'il conçoit (cf. le design alternatif d'Ettore Sottsass par exemple), voire si son rôle n'est pas de mettre en question la vision purement utilitaire de toute chose (Zachary Eastwood-Bloom, *Information Ate my Table*, Droog Design, *Tree-Trunk Bench*). L'analyse du bricolage par Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, la mise en question de la notion de dispositif par Michel Foucault et Giorgio Agamben ont pu être sollicitées, en ce sens, pour penser un rapport inventif ou subversif à la réalité.

Une autre voie, pas nécessairement concurrente de la première, venant plutôt en complément de cette dernière, pouvait consister à s'interroger sur l'utilité comprise comme *valeur* et non plus simplement comme *fait*, fût-il problématique. Car le fait est que l'on prise en général ce qui est utile, jusqu'à n'attribuer de valeur qu'à ce qui est utile. Tel est par exemple le sens de la condamnation, sur le plan économique et social, des « bons à rien », « fainéants » et autres « parasites ». Y a-t-il cependant un sens à n'attribuer de valeur qu'à ce qui est utile ? Et selon quels critères juger de l'utilité d'une chose ou d'un être ? Un objet mis au rebut, car endommagé voire obsolète, peut sembler inutile et être jugé pour cette raison sans valeur. Mais n'est-ce pas méconnaître le savoir-faire qu'il contient, ou sa valeur de témoin d'une époque, voire la beauté de sa seule forme (cf. Picasso, *Tête de taureau, selle et guidon de vélo*, 1942) ? À juger de toutes choses selon le seul critère de l'utilité, ne risque-t-on pas de subordonner le fonctionnement des sociétés voire l'existence même des hommes au seul crible de la distinction entre « utile » et « inutile », triant objets et personnes en fonction de « ce qui peut servir à » et « ce qui ne sert pas (ou plus) à rien » ? Quelle place alors pour ce qui n'a d'autre sens – plutôt que « fonction » ou « utilité » - que d'être et de donner à penser ? Dans ce cadre, et à condition de ne pas réduire le sujet à : « l'utile et le beau », ou « la technique et l'art », il devenait possible de s'interroger sur l'usure des objets (et donc sur les déchets), sur la possibilité de leur redonner de l'utilité soit en les réparant (cf. le projet Réanim' du collectif 5.5.), mais aussi sur le statut de l'ornement, enjolivure inutile (Adolf Loos, *Ornement et Crime*, 1908) ou témoin de la valeur du geste artisanal au-delà de la simple utilité fonctionnelle de l'objet. Dans le même sens, quelques (trop) rares copies ont tenté une analyse du gadget.

Cette seconde voie ouvrait la possibilité du meilleur comme du pire. Le meilleur : un questionnement du rapport intéressé au monde que suppose la recherche de l'utilité, voire de la rentabilité, à l'exclusion de toute autre considération, questionnement adossé à une référence maîtrisée à Heidegger à partir de laquelle il devenait possible, en deuxième partie, d'interroger l'utilité non plus comme le simple caractère de ce qui est utile, mais comme un mode de pensée conduisant à la destruction (Sebald), et, en troisième partie, de donner à penser l'art comme « dévoilement décroché du besoin et de l'envie » (A. Danto, *Le Monde de l'Art*) ; une belle analyse du Landart (Andy Goldsworthy et Walter di Maria) comme échappatoire à l'arraisonnement de la nature venait conclure ce cheminement. Le pire : la critique d'un rapport purement utilitaire et intéressé à la nature et aux hommes – à supposer qu'elle soit formulée en termes aussi clairs... – aboutissait à une sorte de catéchisme écologiste et anti-capitaliste prônant le retour à la nature et aux « valeurs ancestrales ». Entre les deux, nous avons été heureux de lire des copies tentant de penser l'utilité au-delà de la seule utilité fonctionnelle de l'objet, notamment à travers l'idée d'« utilité publique » de certaines actions, de l'utilité sociale du travailleur et/ou du bénévole, ou la critique de l'injonction de productivité et de rentabilité menée à partir d'une référence instruite à Marx (*Le Capital*, ch. XIV) et à Simone Weil (*La Condition ouvrière*).

Faute d'un tel questionnement, une majeure partie des copies ont sombré plus ou moins rapidement et entièrement dans l'un ou l'autre des défauts suivants :

. Soit une approche essentiellement verbale, et même verbeuse, sorte de glose autour de l'utilité et de l'inutilité (de l'art notamment) tendant rapidement à un pur et simple relativisme (« l'utilité peut être subjective, comme la beauté », « l'utilité est une notion relative à chacun »), qui, outre son absurdité, rendait impossible toute conclusion ferme et solide.

. Soit à une approche essentiellement historique (ou plutôt historiciste), revenant en substance à affirmer que l'utilité a changé à travers les âges et ne qualifie plus les mêmes objets aujourd'hui qu'à l'aube de l'humanité ; propos souvent très caricatural (le summum étant atteint avec I. L'Antiquité romaine II. L'Europe à l'époque industrielle III. Aujourd'hui !) et de toutes façons inadapté.

Surtout, beaucoup de copies ont cru bon de ramener d'emblée le sujet aux seuls champs du design et/ou de la technique, ce qui appelle une précision d'importance : même si le *thème* au programme était la technique, le *sujet* n'était pas de ce seul fait limité au seul champ de la technique, et il en serait ainsi pour n'importe quel autre thème au programme. Un certain nombre de copies ont commis un hors-sujet partiel voire total pour ne l'avoir pas compris.

À l'inverse, les meilleures copies sont celles qui ont osé prendre en charge le sujet lui-même, l'affrontant et l'interrogeant dans une langue claire et rigoureuse, développant un véritable effort de questionnement au sujet de l'utilité en général considérée aussi bien comme fait que comme valeur. Quand cette approche était nourrie par une véritable culture philosophique et technique, sensible dans des références et exemples précis, réellement exploités et non seulement exposés, s'inscrivant dans un cheminement pensé et habité par une plume d'auteur, alors la copie – il faut le saluer – pouvait légitimement être qualifiée d'excellente. Ainsi s'est illustré le candidat qui en partant d'une interrogation sur les limites de l'utilité comme valeur a d'abord mis à jour la portée aliénante d'une telle pensée pour, ensuite, souligner la qualité utilisable des objets immergés dans un milieu technique.

Enfin, le bricoleur, qui agit selon les principes du « ça peut toujours servir » et d'une attention à la beauté du matériau ou du geste, lui offre la possibilité d'envisager une figure de résistance à l'utilitarisme généralisé.

Épreuve écrite d'esthétique

Les notes sur 20 vont de 1 à 17. 33 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	19	42	33	13	2	109	07,40

Moyenne des candidats admissibles : 10

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

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

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

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009)

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

(durée : quatre heures ; coefficient 1)

SUJET

Les objets et leur mémoire

Introduction – Du bon usage du rapport

Le lamento du jury sur l'ignorance des rapports passés est un genre suffisamment canonique pour qu'on ne saisisse pas la chance d'y déroger. Le rapport 2017 fournissait une méthode de dissertation claire et directive, ainsi que des éléments de corrigé précis et exhaustifs : de toute évidence il a été lu, ce qui explique sans doute une moyenne en hausse. Outre l'effort de correction orthographique et syntaxique – méritoire, sinon toujours suffisant – on a noté que la grande majorité des devoirs se sont efforcés à la structure tripartite de la dissertation, quand bien même – rançon du temps limité – des conclusions, voire des fins de développement, avaient le halètement et les ellipses d'un sprint final.

Un rapport ne chasse pas l'autre : le candidat fera donc son miel des éditions précédentes, toujours disponibles en ligne, au regard desquelles il lira celle-ci. Le rapport d'une session n'ambitionne pas d'être à lui seul un vademecum, encore moins un traité. Ainsi le rapport de 2017 recommandait-il « aux candidats de veiller à bien cerner la thématique de l'épreuve, afin d'éviter le hors-sujet » sans pouvoir deviner que, contrairement au sujet 2017 (« Du vestige dans le design ») qui se rattachait sans ambages à la thématique de « la ruine », le sujet proposé en 2018 allait présenter une ambiguïté qui rendrait difficile le rattachement à une seule des deux questions.

Les joies de la dissertation – I. Bien concevoir le sujet

Or, la forme attendue pour le devoir rendu par le candidat est celle de la dissertation. Et, comme monsieur de La Palisse n'eût pas manqué de le relever s'il avait eu à coordonner le présent rapport, le but de la dissertation est de *dissenter*, c'est-à-dire, nous enseigne Littré, de « discourir méthodiquement » (*Abrégé du dictionnaire*, 1874) : « l'examen de quelque point de doctrine » (*ibid.*) aboutissant donc à ce qui, de « traité savant » chez Furetière (1688), est devenu plus modestement, dans toutes les éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* depuis sa première en 1694, un « discours où l'on examine soigneusement quelque matière quelque question, quelque ouvrage d'esprit, &c.. ».

Matière, question, point de doctrine, ouvrage de l'esprit (ou citation d'icelui)... autrement dit : sujet.

Résumons : on attend du candidat qu'il produise un discours méthodique qui « examine soigneusement » un *sujet* donné. Non pas une thématique, non pas même une « problématique » (nous reviendrons sur ce mot éminemment problématique), non : un *sujet*. Le règlement du concours se contentant de mentionner que « le

programme détermine [...] les questions sur lesquelles porte l'épreuve », son pluriel indéfini autorisait *a priori* le candidat à rattacher le sujet de l'épreuve 2018 à l'une ou l'autre thématique du programme : de nombreuses copies ont donc discoursé sur la ruine, tandis que d'autres ont tenté l'exercice funambulesque de relier le sujet aux deux questions à la fois.

En soi, rien d'interdit : le « hors question » n'est pas nécessairement un hors-sujet. Mais l'examen soigneux du sujet commence par la considération de ses termes (en l'occurrence objets/mémoire), sans se concentrer sur l'un d'entre eux mais bel et bien dans leur ensemble. Si la question de la mémoire pouvait se rapporter à « la ruine », son application aux objets, quant à elle, renvoyait à « montrer, exposer, collectionner », sauf à définir l'objet (au singulier) comme exclusivement architectural (travers de nombreuses copies) ou à ne considérer d'objets que ceux dégagés des ruines par quelque fouille archéologique – certains devoirs ont filé le paradoxe avec un brio qui ne leur a pas suffi à éviter, pour le coup, le hors-sujet.

En effet, le *punctum* d'un sujet ne réside pas dans la seule définition de ses termes mais surtout dans leur relation : relation, en l'occurrence, qui invitait non à dresser catalogue des infinis rapports entre les deux concepts distincts « objet » et « mémoire », mais à traiter du concept central de mémoire *de l'objet* – mieux encore : *des* objets. L'essentiel du sujet « les objets et leur mémoire » consistait dans ce distributif et dans ce possessif.

Les joies de la dissertation – II. Mirages et usages de la problématique

Dès lors, la problématique de départ pouvait être résumée, comme l'a fait judicieusement une copie, par le célèbre vers de Lamartine

Objets inanimés, avez-vous donc une âme...

(*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830, III.ii « Milly ou la terre natale »)

mais ne pouvait s'y arrêter, l'objet aujourd'hui, à défaut d'une âme, pouvant être doué de mouvement et de mémoire. La question corollaire était donc :

Objets sans cervelle, avez-vous donc un cerveau ?...

Car pour Lamartine comme pour le sens commun de son temps, les objets ne sauraient avoir, au sens propre, une mémoire : ils sont porteurs d'une histoire (dans le poème, familiale) qui les a produits ou dont ils ont été partie prenante ; ces témoins muets résonnent avec la mémoire et surtout les émotions du poète, dont ils ne sont pas distincts :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme

Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?

Moins encore dans leur délimitation conceptuelle que dans leur périodisation, les questions limitatives jouaient donc, cette année encore, leur rôle dans le bon traitement du sujet : « montrer, exposer, collectionner » ne porte, selon les termes du règlement, que « sur les *xx^e* et *xxi^e* siècles », les deux seuls où les objets peuvent non seulement porter une mémoire mais, par l'évolution des techniques, en amasser une propre. Rattacher le sujet à cette thématique, s'il n'excluait pas la question du vestige en tant qu'objet de patrimonialisation à l'époque contemporaine, permettait de confronter *hic et nunc* les deux versants principaux du problème que posait le possessif. Il évitait – écueil souvent constaté – de confondre ruine et mémorial ; comme par ailleurs d'anthropomorphiser les objets, à l'instar de cette copie digne de *L'Enfant et les sortilèges* ou d'un roman de science-fiction : « Les objets veulent se défaire de leur présence afin de devenir un souvenir de l'homme ».

La complexité engendrée par la confrontation entre « objets » au pluriel et « mémoire » au singulier donne ici l'occasion de souligner à quel point la fameuse « problématique », aujourd'hui passage obligé de toute dissertation, en peut aisément devenir le pont-aux-ânes.

La « problématique » n'est rien d'autre, en fait, que l'affectation de se poser à soi-même le sujet comme un problème, le plus souvent sous forme interrogative directe ou indirecte. La première règle du jeu consiste à prétendre que le jury ne connaît pas le sujet et que le candidat y est arrivé quant à lui tout naturellement, en devisant *in petto* : comme si le sujet ne lui était ni posé ni imposé mais se posait et s'imposait à lui ; comme si, dans ce jeu de rôles, c'était le candidat qui l'inventait, le posait et l'imposait au lecteur.

Cet artifice formel n'est ni une finalité ni une simagrée, il ne doit pas focaliser toute la préparation : c'est tout bonnement un outil rhétorique ; outil utile pour bien (ex)poser le sujet et surtout aider à le traiter. Si cet outil a pour effet de réduire le sujet à une question dont la seule réponse est oui ou non ou peut-être, il a manqué à sa fonction : la réflexion se contraindrait à une dialectique univoque et qui, en ne permettant d'examiner ni l'étendue ni les limites du sujet, ne donnerait que des résultats médiocres. La bonne problématique est celle qui, conformément à sa définition, introduit et recouvre – sans nécessairement l'explicitement d'emblée – la pluralité « des questions, des enjeux soulevés par un sujet ou une situation donnés et, par métonymie, [l'] ensemble des problèmes ainsi posés. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e éd.).

Il s'agit d'exprimer non une question mais bel et bien un *problème*, c'est-à-dire une « proposition douteuse qui peut recevoir plusieurs solutions » (Littré, *op. cit.*), à laquelle le sceau de la forme interrogative imprime une objectivité dont le candidat ne se départira pas. Le fil de ses réflexions évitera donc la première personne, qu'elle soit du singulier ou du pluriel, car il ne s'agira pas d'opiner mais de distinguer. En effet, l'introduction n'est pas un exorde : la problématique doit appeler un raisonnement, non un argumentaire ; un développement, non une plaidoirie.

La dissertation [...] consiste essentiellement à raisonner (*dissérer*). Raisonner, dans le sens large, c'est réfléchir, méditer, discuter, penser méthodiquement [...]. La dissertation n'est point la composition oratoire ; son but n'est ni d'agréer, ni de toucher, ni d'entraîner ; c'est là le propre de l'éloquence, dont l'objet est la persuasion. Elle se borne à exposer clairement et avec calme la vérité. Il s'agit ici de convaincre l'esprit en faisant briller à ses yeux l'évidence.

(BENARD, *Petit traité de la dissertation philosophique*, Paris, Delagrave, 1869, pp. 1-2)

Les joies de la dissertation – III. Du développement en histoire de l'art et des techniques

Diviser le sujet, en ordonner les parties, c'est une des premières règles de la méthode. Sans un cadre nettement tracé, vous ne pouvez vous orienter ni trouver vos preuves, en un mot, traiter le sujet le plus facile. Une bonne division répand la lumière sur tout l'ensemble ; il suffit de rappeler les règles de la division, telles que les donne la logique : 1° qu'elle soit claire, simple, naturelle ; 2° que les membres en soient distincts ; 3° qu'elle soit entière ou complète. Voilà les préceptes généraux.

(Ibid., p. 6)

Ces préceptes, le candidat les doit avoir sans cesse à l'esprit : que de tunnels interminables où les idées se confondent en un indigeste brouillamini ! que de piétinements autour d'une trouvaille unique indéfiniment ressassée ! Chaque phrase, a fortiori chaque paragraphe devrait faire progresser le raisonnement par une nouvelle idée : une dissertation, comme une composition musicale, est « un mouvement ordonné » (*ein geordnetes Bewegung* : WALLASCHECK, *Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart, 1886, p. 228) où la pensée, donc, avance. Le plan, qui divise le sujet, en est l'architecture, mais c'est l'ordonnance dynamique des idées qui crée le mouvement.

À cet égard, qu'il soit permis de rappeler une évidence : c'est une bonne moitié du temps imparti qui doit être consacré à cette construction du plan et à cet agencement des idées. Celle-ci, au seuil de la rédaction, devrait être à ce point détaillée que rédiger ne fût ensuite qu'une formalité. Exercice périlleux en effet que de bâtir le devoir au fil de la plume, tel un facteur Cheval de la dissertation ! le palais qui en naîtra a peu de chance d'être idéal. En revanche, commencer puis interrompre de temps en temps le travail d'écriture par des temps de réflexion pour remettre les idées à plat et en regard du sujet, pour considérer à nouveau celui-ci, pour prendre de la hauteur et se rappeler la globalité du plan ne sera pas du temps perdu. C'est ce temps-là qui permettra que chaque phrase trouve sa juste place dans une vision globale, à l'instar d'un projet d'architecte selon Antoine Vaudoyer :

L'architecte chargé de donner un projet, se pénètre de son sujet, médite longtemps ses convenances, et sur quel modèle il le traitera [...]. Il l'aperçoit exécuté, fini, il y voit la disposition générale, les proportions et même les ornements. Quand il en est à ce point, quand cette idée n'est plus une chimère ou une vapeur légère que la moindre distraction peut dissiper, mais une idée aussi nette et fixe que le ressouvenir d'un monument exécuté, qu'il aurait longtemps examiné, à ce moment seul, et jamais avant, l'architecte inspiré, éclairé, prend le crayon et imprime fidèlement sur le papier le monument dont son imagination lui a si heureusement tracé le tableau.

(*Dissertation sur l'architecture*, 1832, BNF Ms. Fr. 12340, pp. 12-13)

Il y a, dans cette épreuve, une analogie de plus avec l'architecture. C'est que, dans une dissertation d'« histoire de l'art et des techniques », la pensée ne peut se contenter d'être « la pensée de la pensée » comme la définit Aristote (ἔστιν ἡ νόησις νοήσεως νόησις : *Mét.* XII, ix). Elle s'exerce sur des objets artistiques concrets et sur leur matérialité : objets produits dans une aire géographique et culturelle donnée, par un ou des artistes précis et, s'il ne sont multiples, conservés en un lieu défini. Elle impose donc un statut particulier à l'exemple, qui n'est pas l'illustration d'une pensée ni même ne vient à son appui, mais en histoire de l'art lui donne naissance.

Cela impose la conscience d'une historicité. Il n'est pas question de dérouler un récit comme un dévidoir chronologique ou une « Histoire du design pour les nuls », mais de situer œuvres et objets dans un environnement politique et social, culturel et théorique délimité dans le temps. On évitera d'abord les anachronismes plaisants comme celui qui fait admirer un « tabouret du Gabon de 1917 » lors de l'Exposition Universelle de 1851 ; et on sera d'autant plus sensible aux reconstitutions, récupérations, réappropriations, interprétations, hommages, références, pastiches, déformations, détournements... qu'on en saisira les décalages temporels et culturels.

Cela oblige aussi à la correction, entre autres des noms, qui préservera le candidat de la cruauté du pêcheur de perles : « Benjamin Walter » pour Walter Benjamin, Mme Guisset qu'on ne nomme jamais Constance, ou encore ce grand designer du XX^e siècle qu'est – cité aux côtés de Jean-Paul Gaultier et Karl Lagerfeld – « Gérard Lanvin ». Rappelons au passage qu'architecte, styliste et designer ne sont pas synonymes.

Cela oblige davantage encore à donner à l'exemple sa juste place dans le raisonnement. S'il est au cœur de celui-ci, il ne saurait pour autant s'y substituer : attention donc d'un côté à l'inventaire, et de l'autre au commentaire d'œuvre traité comme une étude de cas tenant lieu de développement. Il faut citer à propos, non vouloir tout citer : sans quoi le devoir ressemblera à ces livres que raille Goethe « qui paraissent écrits, non pour l'instruction du lecteur, mais pour lui apprendre que l'auteur savait quelque chose » (*Maximes et réflexions*, trad. S. Sklower, Paris, Brockhaus & Avenarius, 1842, p. 31) et qui aboutissent surtout, en creux, à rendre manifestes des pans d'ignorance. Il faut aussi limiter les récurrences d'un même objet ou d'un même artiste : qu'on juge de la satiété du lecteur qui, à chaque page sans exception de l'énième copie, voit citer encore et encore la chaise *Louis Ghost* de Philippe Stark ou les 5.5 Designers.

La préparation est, une fois de plus, essentielle : répartir les exemples et les citations dans le plan avant de commencer la rédaction, de sorte de les placer à bon escient et d'éviter les redites.

Conclusion – Éloge de la variété

Une « histoire de l'art et des techniques » ne signifie pas l'histoire d'un art, en l'occurrence le design, dont il s'agirait de dresser un panégyrique – plusieurs copies s'en sont donné l'ambition aussi noble que déplacée. Elle concerne une histoire générale des arts. Elle s'efforce donc de considérer la variété des disciplines, des échelles, des matières : le textile tout autant que le marbre, la fibre de carbone que, pourquoi pas, la crème pâtissière (*sic*). Elle ne se contente pas d'une seule approche, celle-ci fût-elle brillamment formaliste ou généreusement éthique : étant donné le sujet, une dimension anthropologique s'imposait quant à la mémoire matérielle des objets et, plus généralement, au champ épistémologique de la culture matérielle.

Cette variété d'approches suppose la conscience précise de chacune d'elles, qui doit se refléter dans la précision consciente du style – exactitude lexicale, sobriété syntaxique :

Si l'on veut que je prête l'oreille à l'opinion d'autrui, qu'elle soit exprimée nettement. Je trouve en moi assez de problèmes (GÆTHE, *Ibid.*, p. 16).

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

BÉNARD Charles, *Petit traité de la dissertation philosophique*, Paris, Delagrave, 1869, <http://bibnum-patrimoniales.univ-grenoble-alpes.fr/files/original/909f538754e9ba5a70a4e96dce4ec43c.pdf>

D'ALLEVA Anne, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*, Paris, Thalia, 2006.

How To Write Art History, Londres, Laurence King, 2010.

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

Les notes sur 20 vont de 3 à 15. 55 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	2	31	46	28	0	107	09,33

Moyenne des 32 candidats admissibles : 10,97

La moyenne cette année est nettement supérieure pourtant le sujet était difficile. Une meilleure préparation est la clef de la réussite à cette épreuve, sans omettre de constater que 28 copies se situent entre 12 et 16 ce qui est très satisfaisant.

Agrégation arts, option B arts appliqués, concours externe session 2018

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée, rapport du Jury

ÉPREUVE PRATIQUE D'INVESTIGATION ET DE RECHERCHE APPLIQUÉE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009)

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

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

(durée : douze heures ; coefficient 3)

Sujet

Doc.1

Jean-Baptiste Fastrez, *Égypte*, vases, 2016, Galerie Kreo.

De gauche à droite : *Râ Vase*, *Osiris Vase*, *Anubis Vase*.

Matériaux : céramique émaillée

blanc (finition brillante), bleu outremer (finition mate), doré (finition brillante).

Dimensions du *Vase Anubis* : hauteur 57 cm, diamètre : 38 cm, poids : 5 kg.

Éditions limitées de 8 pièces, numérotées et signées.

Doc.2

Sandrine Nogue, extraits du spécimen du caractère typographique *Infini*, 2014.

Commande du Centre national des arts plastiques (CNAP) dans le cadre de la manifestation *Graphisme en France 2014*.

Disponible en téléchargement libre pour un large public.

En haut : études pour le caractère *l'Infini* © CNAP

En bas : De "arrosoir" à "zèbre", les 26 pictogrammes de l'infini © CNAP

Doc.3

Collectif *Vêtements*, *Silhouette femme*, 2016

© photo Gio Staiano

Les pièces de la griffe *Vêtements* ont été chinées dans des friperies, des puces ou des surplus militaires, et détournées.

Derrière cette jeune griffe, sept créateurs inconnus ont choisi de fusionner luxe et cultures *underground*, et de jouer l'anticonformisme.

Doc.4

Yves Ubelmann & Iconem, *Le temple de Bêl à Palmyre*, 2016.

Restitution par modélisation numérique du temple de Bêl, à Palmyre (Syrie), réalisée à l'aide d'archives (dessins, plans, photos) établies avant sa destruction par l'EI.

Cette session est marquée par un net recul du nombre de candidats qui se sont présentés à l'épreuve. Sur les 107 copies rendues contre 153 en 2017, près de 48% obtiennent une note inférieure à 4/20.

Le niveau de l'épreuve a baissé cette année. La forte proportion de notes comprises entre 0 et 8, qui atteint 80 %, affecte nécessairement la moyenne générale et doit porter à faire réagir le trop grand nombre de candidats qui n'en saisissent pas encore les attendus. La préparation doit être renforcée, par une pratique régulière en situation, et par une lecture croisée des rapports de jurys antérieurs qui apportent tous des conseils souvent complémentaires.

Propos liminaire

Penser être candidat à un concours comme l'agrégation est à la portée de beaucoup, mais s'exposer aux difficultés de ses épreuves exigeantes pour peu que l'on ne souhaite pas perdre son temps, nécessite d'avoir pris le soin de vérifier que l'on est bien au bon endroit. Rappelons d'abord qu'en terme de discipline, celle du design et métiers d'arts nécessite une culture, une méthodologie et des outils qui ne s'improvisent pas au moment du concours. Il faut bien en effet considérer qu'une pratique éprouvée est indispensable pour maîtriser *a minima* le langage et les codes des arts appliqués. Le jury s'est étonné sur ce point d'un grand nombre de copies ne correspondant pas aux prérequis disciplinaires comme celui de s'exprimer avec le dessin, première barrière pour une proportion conséquente de candidats. Il ne semble pas non plus inutile de redire que l'écrit qui l'accompagne se doit d'être à ce niveau de concours d'une grande qualité, pour nourrir la pensée sans caricature ni fausse complexité, tout en s'offrant dans une forme efficace et irréprochable. Ceci nécessite au-delà de la préparation, une véritable assurance en termes de communication graphique, plastique et écrite qu'il convient donc de vérifier. Et si près d'un candidat sur deux n'obtient pas la note de quatre, on peut considérer que c'est bien qu'il y a là un problème de fond qui s'apparente sans doute à une erreur d'aiguillage.

Une épreuve déterminante et démonstrative

On peut légitimement considérer cette épreuve comme discriminante au vu de son fort coefficient et relever la grande spécificité de sa forme de restitution écrite et graphique propre aux champs du design et des métiers d'art. Sa préparation rigoureuse est donc déterminante, ce qui amène directement à questionner les pratiques concernées.

Le cheminement entre un corpus de références et des hypothèses d'application créative ne va pas de soi, il procède d'une méthodologie spécifique, mêlant maîtrise de codes de représentation, culture disciplinaire qui s'élargit par essence, une vision à minima contemporaine et inscrite en conscience dans une Histoire des arts, des techniques et civilisations. Il s'agit donc d'une épreuve très démonstrative, où en peu de temps doivent pouvoir s'exprimer des compétences, croisées et non successives, entre la capacité à analyser, mettre en tension, synthétiser, projeter, rendre compte.

Cette itération est majeure dans la bonne compréhension des attendus de l'épreuve, comme elle l'est dans la pédagogie propre à la discipline, multiforme et pourtant fédérée par des savoirs fondamentaux. Cette épreuve est peut-être, versus l'épreuve de projet, le lieu du pédagogique davantage que celui de la didactique. Douze heures ne suffisent pas pour « faire du projet », ce temps contraint, par contre, doit pouvoir démontrer que l'enseignant saura s'emparer d'un quelconque matériau pour le traduire en nouveaux inducteurs intelligibles et porteurs, et selon le principe central d'une pédagogie par l'exemplarité.

Cette épreuve est fondamentalement expressive : la meilleure analyse, la plus grande connaissance de référents, la plus conforme des présentations aussi, doit être soutenue par une expression personnelle assurée, aussi bien écrite que graphique. Dans ce sens, il faut viser l'efficacité et la clarté, qui se renforcent par une pratique assidue, des tentatives, des expérimentations, que l'on saura convoquer plus aisément au moment de l'épreuve. La diversité des moyens expressifs, la variation des échelles de représentation, l'usage de la rupture au sein d'une charte qui stabilise un ensemble vont de pair avec des phrases construites, des titres évocateurs, parfois oniriques –pourquoi pas, un mot-clé -mais sans en abuser. Le rapport précédent introduisait la notion d'« Images de pensée »¹. Sans s'inscrire précisément dans l'universalité des champs du savoir que révèlent ces images, en particulier parce qu'elles se refusent à toutes classifications et que la question de la démonstration n'y est pas centrale, les modes de communication propres à la discipline procèdent bien de ces « exigences de relations où les signes fonctionnent entre eux »².

Cependant, il convient de resituer cette épreuve au sein du groupe de l'admissibilité, et ainsi de prévenir d'une confusion trop souvent relevée. Son format et sa nature ne permettent ni de traiter de concepts philosophiques trop ambitieux, ni de disserter ou d'égrener des références historiques dans des formulations parfois complexes qui n'ont pas le temps d'être relues –le jury l'a déploré. Les autres épreuves sont là pour valider ces compétences. Il s'agit également de s'emparer de véritables enjeux de création, mais complémentaiement et selon des modalités autres, en convoquant des savoirs dans un langage simple et efficace, soutenu par une expression graphique alerte et adaptée, pour s'engager ensuite dans une investigation. Il semble utile de rappeler que la vocation même de l'épreuve se situe précisément là : évaluer la capacité à investiguer un domaine avec méthode et maîtrises pour démontrer globalement une autre capacité, celle de projeter, de créer.

Enfin, cette épreuve de 12h00 est fatigante et trop de candidats ne parviennent pas à atteindre le maximum possible de 8 formats A3, parfois une ou deux planches seulement sont présentes. Le temps des 12 heures doit donc être découpé pour parvenir à maintenir jusqu'au terme de l'épreuve la vitalité nécessaire. Il est donc indispensable pour réussir jusqu'à la seconde phase, de gérer son énergie sur ce long temps donné. En effet le jury déplore que si une bonne proportion de candidats maîtrise l'analyse et expose des problématiques de design de qualité, la recherche pour beaucoup reste le point fragile par effet d'essoufflement ou d'une mauvaise gestion du temps. L'épuisement sur l'épreuve a été de nombreuses fois observé, et il est recommandé aux futurs candidats de bien considérer qu'une bonne copie est aussi celle qui sait arriver à proposer une recherche créative d'une certaine hauteur de vue, ce qui nécessite qu'on lui accorde encore un espace. La démonstration s'arrête pour de trop nombreux candidats avant la seconde partie de démarche d'investigation, et oblitère donc grandement une évaluation par compétences comme précisé plus haut. Les candidats doivent en effet témoigner d'un cheminement réflexif repérable (le rapport précédent insistait sur ce point également), qui détermine une forme de structure chronologique, par ailleurs inscrite dans les modalités de l'épreuve.

Sur le sujet et sa prise en charge

Le sujet comporte une série de quatre documents à la dimension polysémique même si chacun provient d'un domaine spécifique du design. Les idées premières autour de ce corpus doivent donc être vite relayées par une analyse attentive et précise convoquant les croisements. Le jury déplore que l'effet séduisant de certains documents ait arrêté trop vite la réflexion de certains candidats. La dimension alors superficielle de cette prise en charge, ne peut être satisfaisante pour poser un ancrage solide lors de la synthèse articulant la phase de recherche.

De même ce corpus donnait une certaine gravité et des réponses anecdotiques ont alors pu témoigner d'un manque de discernement sur la teneur générale du sujet. Une trop grande distorsion pose alors question.

La difficulté tient donc dans la capacité à savoir être à la fois proche de ce qui se dégage des qualités inhérentes des références, tout en les questionnant avec acuité pour en extraire des problématiques riches et pertinentes. Il apparaît donc normal de se trouver sans repère pour commencer l'épreuve et d'être dans une dynamique intellectuelle inédite, ce qui peut faire peur parce qu'on ne sait où elle mènera de prime abord. C'est ce courage lié à la confrontation pleine de possibles des références qu'il faut adopter pour éviter de se rabattre trop vite vers des problématiques vaines, trop décontextualisées voire artificielles.

Sur ce point il faut accepter l'idée que rien n'est attendu par le jury qui se tient disponible, ouvert et accepte même les idées *a priori* irrévérencieuses pour peu qu'elles apparaissent comme le fruit d'une dialectique cohérente. Néanmoins il convient aussi de faire attention à ne pas faire de l'épreuve un territoire où des questionnements trop personnels surgissent sans rapport, car l'expression doit bien être ici tournée vers des problématiques de design et les copies qui ne partent pas des références sont alors hors sujet.

1. Exploration et synthèse

Les documents présentés pouvaient comme à l'habitude, être référencés dans divers champs du Design et des Métiers d'art. Cette année, les domaines pouvaient s'apparenter à la création de mode, du design d'espace, de la communication, du design de produit. Avant de confronter les documents, encore s'agissait-il de les situer de façon individuelle, d'en délimiter les enjeux propres, et d'entreprendre un premier tissage notionnel. Cette diversité de champs d'expression, loin d'en induire des choix, permet de trouver des ancrages parfois plus assurés, mais faut-il rappeler que tout corpus d'images n'est pas là pour induire une réponse univoque ? Différents degrés de croisements peuvent émerger, dès lors qu'ils ne débouchent pas sur des thématiques artificielles, ce dont la phase d'analyse pâtit inévitablement, et que le jury repère rapidement. Si les documents proposés ont été choisis scrupuleusement, il ne faut pas pour autant les considérer comme secrétant une énigme à résoudre, s'évertuer à en chercher un lien préexistant qui les lierait indéfectiblement. Le risque est grand ainsi de rester à la surface des choses et de glisser vers le poncif et le cliché, à tout le moins d'en rester à une thématique-valise, capable de recéler un contenu universel. Bien au contraire, c'est dans les anfractuosités, les signes faibles, les détails qui pointent en chacun, que se juge cette *finesse d'analyse*.

Une analyse suppose un temps d'appropriation et une planification, avant de se lancer dans un déroulé hasardeux. Il convient de construire une démonstration, donc d'en élaborer préalablement un programme. Si la forme d'une carte heuristique est nécessairement limitative dans le cadre d'une épreuve sans l'apport d'une soutenance orale, et que le jury n'encourage pas, ce procédé peut être favorablement employé pour organiser préalablement une lecture critique, des savoirs, des hypothèses, et les mettre en tension. Cette étape préliminaire tend à esquisser une ou des problématiques, ce qui peut induire jusqu'à une ligne éditoriale ou influencer sur une charte graphique (ou son absence). Ce moment de distanciation et de maturation fait défaut à beaucoup de candidats, visiblement. La diversité des angles d'entrée dans le corpus initial encourageait pourtant cela, en convoquant des références propres dans l'un ou l'autre des domaines. Ce travail préparatoire permet précisément d'éviter un amoncellement de notions ou l'apport de références génériques au fil de l'eau, où les flèches et autres pictogrammes tentent de lier les notions entre elles en complexifiant au contraire la lecture.

Ainsi projetée, l'analyse se doit encore de reposer sur une méthode. Si une forme d'engagement est encouragée, la rigueur scientifique propre aux sciences humaines doit permettre d'éviter des digressions trop générales, tout comme des affirmations péremptoires. On attend des candidats une vision experte de leur champ disciplinaire, en veille des actualités sociétales, technologiques, culturelles. Le vocabulaire employé doit être celui d'un spécialiste, quand l'orthographe des noms propres cités doit être rigoureuse. Cette première partie a montré trop souvent une simplification et un manque d'observation des documents proposés. La nature du support, la datation ou localisation de l'œuvre, sa portée symbolique ou plastique, l'objet même du document, n'ont que trop peu été interrogés.

L'analyse n'a de sens que si elle fait apparaître des problématiques, c'est-à-dire si elle crée du sens, nouveau car issu d'une confrontation. C'est au moment déterminant de la synthèse que l'on peut mesurer la validité de telle ou telle piste de questionnement, et opérer les bons choix pour engager la seconde partie de l'épreuve.

2. Démarche d'investigation

Trois écueils sont à éviter, que l'on peut résumer ainsi : traiter d'une question trop large qui ne trouverait qu'une réponse partielle dans ce temps limité (*provoquer la réanimation des disparus, habiter le monde, un village collaboratif...*), poser une problématique bien cernée et la traiter de façon anecdotique ou passe-partout (*les interfaces numériques comme recours à toutes questions de design, une signalétique-alibi*), développer abusivement un projet jusque dans ses détails techniques, quitte à en oublier le sens profond, soit confondre cette épreuve avec celle du développement de projet de design présent aux épreuves du second groupe (*tous les domaines du design sont concernés ici, mode, produit, communication, mais les « projets » s'apparentant au design d'espace souffrent particulièrement de ces diversions*). Comme le précisait un rapport antérieur (2015), « Le jury ne juge pas un projet, il apprécie les qualités du candidat à déployer une problématique dans le champ du design, avec cohérence et créativité. Il faut garder le questionnement en vie, en tension, jusqu'au bout ».

Le jury a relevé une forme d'homogénéité dans les propositions cette année, trop souvent due à des phases d'analyse succinctes voire superficielles, lorsqu'elles ne sont pas totalement déconnectées des documents proposés pour être rapportées avec une certaine maladresse. Ont été relevés de nombreux questionnements transversaux liés à l'actualité sur les migrants, leur accueil et leur hébergement, ou d'autres plus spécifiquement disciplinaires –et déjà anciens- sur le *co-working*, le développement durable, les *FabLabs*, le *Design Thinking*, sans pour autant en maîtriser les enjeux et parvenir à en trouver des prolongements. Le fort engouement pour les smartphones et leurs applications comme une réponse à toute question de design ne faiblit pas, les hypothèses proposées procédant toutes d'un même modèle économique et technologique sans proposer de réelles avancées. Les meilleures copies se distinguent toutefois par une mobilité réflexive structurée, un fort engagement qui se traduit par un propos argumenté au moyen d'une écriture très personnelle, soutenu par des références pertinentes et singulières, souvent bien loin de ces thématiques du moment.

Se posent ainsi les questions de forme et de méthode, quand un corpus de références se trouve manipulé de telle sorte qu'il en vient par donner lieu à toutes sortes d'exploitations, souvent bien éloignées des notions repérées par les candidats eux-mêmes. Le jury salue certes la préparation sérieuse de certains, produisant des visuels de bonne tenue témoignant d'une méthode de traduction acquise, mais regrette que le fond ne soit pas à la hauteur de la forme. Cette réduction, déjà pressentie lors du passage à la démarche d'investigation, est souvent confirmée dans une investigation passe-partout et qui, de fait, sert mal la démonstration.

¹ Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris, 2011, 128 pages.

² Op.cit.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Les notes sur 20 vont de 0,25 à 19. 18 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	35	46	13	10	3	107	05 ,97

Moyenne des candidats admissibles : 10,69

Les résultats à cette épreuve sont plus faibles que l'année dernière. On constate que 81 notes se situent en dessous de 08 ce qui n'est vraiment pas rassurant. Les trois candidats au dessus de 16 ne suffisent pas à se satisfaire d'un résultat globalement faible pour cette session.

B - ÉPREUVES D'ADMISSION

ÉPREUVE DE CONCEPTION ET D'ÉLABORATION D'UN PROJET EN ARTS APPLIQUÉS

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009)

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

Déroulement de l'épreuve :

A. recherche d'une série d'esquisses.

(Durée : six heures)

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

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

(Durée totale : trente minutes)

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

Sujets

Sujet 1

« La diversité s'exprime par le nombre des espèces sur la planète et par la variété des comportements. »

CLÉMENT, Gilles, Manifeste du Tiers Paysage, Edition Sujet-Objet, 2004.

Sujet 2

Le moment mythique où « l'on s'en débarrasse » est supposé être la fin de notre histoire commune d'homme à objet. Mais ce n'est aucunement la fin, et pour aucun objet.

C'est simplement le moment où moi, l'humain, je décide individuellement d'ignorer l'objet.

STERLING, Bruce, Objets bavards : l'avenir par l'objet, Fyp Editions, 2009.

Sujet 3

Dans le processus de démocratisation des compétences qui est au cœur de l'activité amateur, il n'y a pas, d'un côté, les savants et, de l'autre, les ramasseurs d'informations ; il y a une construction commune de la science et de ses savoir-faire. Il s'agit donc d'élaborer ce que le courant interactionniste de la sociologie des sciences appelle un « objet-frontière », adapté aux amateurs et aux experts.

FLICHY, Patrice, Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique, Seuil, La république des idées, 2010

1. Recherche d'une série d'esquisses

Sur les 32 candidats présents à l'épreuve, 11 ont choisi le sujet 1, 14 ont choisi le sujet 2 et 7 ont choisi le sujet 3.

La répartition des citations entre les candidats est plutôt homogène même si la citation de Bruce Sterling domine. «Le moment mythique où on se débarrasse de l'objet» renvoie majoritairement les candidats vers le champ du développement durable, des déchets, du recyclage et de l'économie circulaire. Il en est de même pour la citation de Gilles Clément qui, bien que proposant une réflexion sur la biodiversité, ouvre des réflexions et des hypothèses qui dépassent le simple champ du paysage et de la nature. Il est important de rappeler que ce premier temps de l'épreuve, s'il doit déboucher sur des hypothèses et des principes de projet, est avant tout le moment où le candidat doit développer un raisonnement analytique méthodique, celui-ci doit être démonstratif, il fait appel à des références témoignant d'une solide culture générale et d'une connaissance ouverte des différents champs du design.

Dans l'ensemble, les enjeux et les objectifs de cette première phase sont tout de même repérés. La méthodologie déployée est généralement cohérente, maîtrisée et opérante. Les analyses sont menées de manière structurée et plus ou moins explicite, elles ouvrent, dans la majorité des planches, à des problématiques claires et justifiées. Dans l'ensemble, les dossiers démontrent un bon niveau de communication graphique, les planches sont structurées, claires et lisibles, elles font preuve d'un bel investissement du temps de l'épreuve. L'utilisation d'annotations lapidaires qui parfois se limitent à des juxtapositions de mots tend à diminuer par rapport aux dernières sessions. Ces «mots-idées» qui s'articulent sous la forme d'organigrammes, de *mind mapping* ou de

tableaux aux modes de lecture quelque peu obscurs sont à déconseiller. Il est en effet utile de rappeler que le dossier de conception et d'élaboration du projet ne doit pas être introduit par ce qui semble être le «brouillon» du candidat.

Cette année, l'analyse des citations semble avoir souvent été traitée en surface. Des associations d'idées, parfois pertinentes et référencées ne constituent pas une réflexion de fond quand au sens de ces textes, leur auteur, les contextes auxquels ils se rattachent. En effet, il est étonnant de constater par exemple que le mot «diversité» tiré de la citation de Gilles Clément, ne soit à l'issue de l'analyse qu'un terme fourre-tout pour tout dire et tout faire. Le même processus s'applique à la citation de Patrice Flichy, celui-ci questionne les connaissances et expériences qui découlent de la confrontation des démarches de l'expert, du savant et de l'amateur. Le terme «amateur» n'étant défini véritablement que dans un seul dossier. Il devient alors difficile de se saisir des potentialités de ce texte en particulier à une époque où le statut et les compétences de «l'expert» sont contestés par les réseaux sociaux, les médias numériques et les tutoriels par exemple. Ainsi, une majorité de candidats fondent leurs propositions sur des oppositions peu constructives entre savoir et expérience. L'amateur est compris en tant qu'usager du projet ou de son contexte, cela ne permet pas dans la majorité des cas de questionner le statut du Designer et des champs d'investigation de la création que suppose la confrontation entre savoir et approche expérimentale ou empirique.

Face à ce constat, le jury a valorisé les candidats qui ont su témoigner d'un engagement véritablement personnel et d'une mise à distance fructueuse des sujets quant aux différentes interprétations que ceux-ci génèrent.

2. Développement du projet

Temps d'articulation et d'engagement formel des propositions, le développement permet de poser et d'engager la définition d'un problème en le crédibilisant : le projet doit s'inscrire dans un champ de compétences lié aux missions du designer et être mené de manière pragmatique en évaluant sa légitimité, la pertinence de son contexte d'intervention et de sa faisabilité technique. Le projet doit questionner les usages et les différents acteurs du domaine investi. La durée de l'épreuve, sans permettre une entière finalisation du projet, invite toutefois le candidat à investir et à dépasser sa déclaration d'intention, à définir des modalités de réponses vraisemblables et maîtrisables dans le temps imparti. L'épreuve implique une certaine mobilité d'esprit afin de ne pas figer la démarche de conception et sa résolution graphique et technique. En effet, un projet véritablement développé et démonstratif du point de vue de sa réalisation technique (mise en oeuvre, matériaux, contexte économique) peut s'avérer être fermé sur une hypothèse qui ne permet pas d'autres possibles. Cela a souvent pour effet de voir le candidat développer un projet dont le rapport avec l'incitation initiale est très éloigné. Le contexte et le scénario s'impose au jury à la manière d'un projet déjà réalisé ou déjà traité dans d'autres circonstances. Ce «ré-emploi», si l'on en comprend parfois la nécessité, ne doit pas amener le candidat à sortir du sujet ou à emprunter des raccourcis parfois douteux. La citation de Gilles Clément conduisant inéluctablement au projet de paysage ou aux cultures agricoles alternatives par exemple.

En ce qui concerne la démarche de projet, deux aspects de cette phase de l'épreuve mettent en difficulté un bon nombre de candidats. D'une part, l'articulation avec la journée d'esquisses est rarement questionnée avec recul et sens critique. Le premier soir est pourtant l'occasion d'explorer davantage les enjeux de la citation et de documenter les contextes et les différents champs de l'investigation. Seuls quelques candidats approfondissent, ou, tout au moins, ajustent leur discours initial, ainsi, les propositions s'enrichissent et témoignent d'une meilleure compréhension des différents éléments sémantiques de la citation.

D'autre part, la nécessaire contextualisation du projet qui est induite par l'épreuve ne doit pas être comprise comme une attente restrictive. En effet, si les propositions conceptuelles doivent s'inscrire dans un contexte (champ disciplinaire, programme, partenaires, enjeux sociaux et économiques), celui-ci ne doit pas compromettre une investigation ouverte et curieuse. Les candidats évitent rarement l'écueil que constitue un programme trop défini et précis qui limite les perspectives de développement, les exploitations transversales et le caractère évolutif d'un projet. On note cette année une tendance qui a déjà été relevée sur d'autres sessions, il s'agit du côté presque interchangeables des citations lorsqu'elles sont confrontées aux réponses formulées en projet. Comme pour la phase d'esquisse, le découpage mot à mot de la citation a pour le moins, ici, un effet des plus pervers, il se déleste du sens afin de faire seulement coïncider le terme sélectionné avec la thématique du projet, son programme ou son territoire : diversité = tout, amateur=usager, «objet-frontière»=territoire et cartographie.

Une forme de « pensée magique » est mobilisée par nombre de candidats dès qu'il s'agit d'imaginer les résolutions techniques et les interactions avec les domaines sociaux, politiques et économiques du contexte. Une part très importante des propositions envisagées traite des domaines numériques, des applications d'objets connectés, de la conception d'interfaces ou du design de service, ces domaines ne permettent pas toujours une démonstration vérifiable lors d'une démarche créative de vingt deux heures où l'usage de l'outil informatique est proscrit. Le jury rappelle que le temps limité de l'épreuve appelle à une certaine modestie dans le choix du scénario d'usage, du contexte et des mises en oeuvre techniques. En effet, la résolution de problématiques sociales ou environnementales à grande échelle sont des voies périlleuses dans le contexte de cette partie du concours. Toutefois, le jury salue la dizaine de candidats qui a su trouver la bonne mesure entre le questionnement initial et la démarche d'élaboration d'un projet en design crédible et mesuré.

3. Présentation orale

L'entretien, d'une durée totale de 30 minutes, est composé de deux phases successives : la présentation du dossier par le candidat, d'une durée de 10 minutes, suivie d'un échange de 20 minutes avec le jury.

Le temps qui sépare l'écrit de l'oral doit permettre au candidat de s'informer, d'affiner et d'affirmer sa démarche et la posture qui en découle. Pour autant, nous notons le faible nombre de candidats ayant réellement tiré parti de la semaine écoulée entre l'écrit et l'oral pour prendre du recul sur leur proposition et élaborer une réelle stratégie d'oral. La plupart du temps le dossier est pris en compte tel qu'il a été conçu et réalisé sous la forme d'une présentation commentée. Cela constitue une véritable difficulté à la fois dans le positionnement et dans la gestion du temps. En effet, deux attitudes dommageables sont à relever, d'une part, le candidat qui ne réajuste pas sa démarche alors qu'il est presque hors sujet tant son projet s'éloigne de l'analyse de la citation, ou bien encore, parce que celui-ci ne fait pas de choix véritable. D'autre part, nous rencontrons des candidats qui, soucieux des incitations des rapports de jury, poussent trop loin la question du recul et se livrent à une auto-critique parfois injustifiée et radicale du projet. Ainsi, une candidate porteuse d'une hypothèse très juste au regard du format de l'épreuve et des réflexions issues des esquisses s'est imposée une totale remise en cause de son parti en modifiant son scénario, les matériaux utilisés et le contexte du projet. Il faut donc encourager les candidats à tirer parti du temps entre les écrits et les oraux tout en restant mesurés et lucides.

Dans l'ensemble, les qualités comme les défauts des différents dossiers sont soulignés par la soutenance orale. Toutefois, quelques uns des candidats démontrent une véritable capacité à argumenter avec conviction et pertinence. Ainsi, des projets qui avaient éveillé des doutes quant à la maîtrise véritable des différents moyens conceptuels ou techniques mis en oeuvre, profitent véritablement de la qualité et de l'engagement de la prestation orale.

Concernant l'organisation même de celle-ci, il est rappelé que l'utilisation de fiches rédigées, si elle constitue un support qui témoigne d'une préparation méthodique et d'une structuration du propos, ne doit pas inciter le candidat à en faire une lecture complète qui fige définitivement l'exposé. Il en va de même pour les soutenances apprises par cœur et, pour ainsi dire, récitées. Si le fond de la présentation est généralement bien préparé, les termes précisés, les choix matériels et programmatiques globalement justifiés, le jury a été sensible aux candidats ayant su s'investir avec dynamisme et engagement dans leur démonstration. Lors de la phase de présentation de l'oral les candidats doivent avoir à l'esprit que cette soutenance, si elle prend place dans le contexte d'une démarche de projet en design, met également en jeu la posture d'un futur enseignant. À ce titre, le dispositif, le placement de la voix et l'attitude face au jury doit être au service d'une bonne communication d'ensemble et d'une incitation au dialogue qui va suivre.

L'intervention du jury qui suit l'exposé permet d'engager le dialogue avec le candidat. Ce moment est l'occasion d'évaluer son esprit de synthèse et la cohérence de son discours. Cet échange met en évidence la mobilité intellectuelle et la capacité d'écoute du futur enseignant à l'épreuve des interrogations, des remarques et des suggestions des différents intervenants qui composent le jury.

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

Les notes sur 20 vont de 5 à 15,5 ; 16 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	8	15	9	0	32	10,09

Moyenne des admis : 11,57

La moyenne des admis est un peu inférieure celle de l'année dernière, mais globalement sur 32 candidats, les 2/3 ont obtenu une note au dessus de la moyenne.

ÉPREUVE DE LEÇON

(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009)

L'épreuve a une durée de préparation de quatre heures et une durée de présentation d'une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient : 3).

Leçon : conçue à l'intention d'élèves et d'étudiants des classes terminales et post baccalauréat, elle inclut une réflexion sur les relations avec le monde professionnel et le partenariat, avec les institutions et acteurs des domaines artistiques, culturels et industriels, mais également une connaissance du monde professionnel visé.

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

Pour s'éviter de plagier ses prédécesseurs, le rapport de cette année propose un court vade-mecum en forme de commentaires aphoristiques. Aussi, non seulement ne dispense-t-il pas le candidat de lire les rapports des années précédentes, mais ne se comprend-il que relié à ceux-ci, et notamment au rapport 2017.

DE L'INTELLIGENCE DU SUJET

Ne pas se permettre l'usage d'Internet pour revenir sur les sources des documents proposés dans les sujets, c'est *a minima* passer à côté des fondements, du contexte, voire de la nature des documents proposés ; et *a posteriori* risquer le contre-sens, voire le hors-sujet.

Par exemple, dans le cadre d'un extrait d'ouvrage théorique, de roman, de poésie, de conférence... il est vivement conseillé d'en savoir davantage sur l'œuvre source et ses circonstances, afin de mieux comprendre le *texte* par l'intelligence de son *contexte*.

Les sujets ont une valeur incitative. Ainsi les documents qui les composent seront-ils rapprochés pour donner lieu à une lecture réflexive, plurielle, ouverte et polémique. Le jury, en effet, accueille avec bonheur une lecture différente de la sienne : l'important, à ce stade, est moins le but que le « chemin ».

Attention ! les documents ne constituent en aucun cas le sujet de la séquence que construit le candidat. Mais ils sont le support à une réflexion menant à une posture pédagogique qui ambitionne, faut-il le rappeler, la transmission simultanée de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être.

DE LA FORME DE L'ÉPREUVE

On attend du candidat une « analyse critique » : critique, du verbe grec *κρίνειν*, c'est-à-dire la faculté de juger, laquelle repose sur des connaissances et une éducation esthétique, c'est-à-dire de la sensibilité (cf. Baumgartner, Kant).

Normalement, « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement »... Et chacun sait, pour démentir Boileau, que les mots pour le dire n'arrivent pas si aisément que cela ; mais l'important est d'en donner l'impression – ou l'illusion. À cet égard, il est indispensable pour la véracité du propos d'utiliser une terminologie (vérifiée) à dessein : en plus des lieux communs, bannir les barbarismes d'une « novlangue » indigente qui « disrute » tant l'énoncé que le sens du cours.

Trop peu de candidats se saisissent de la latitude qu'offrent les outils graphiques pour faire montre d'une pédagogie par l'exemple. En effet, tout effort d'explication se heurte nécessairement à un problème de langage : et comme les champs du design en convoquent de nombreux, ne point les utiliser autant que possible – écriture, dessin, croquis, schéma... – réduit le propos à la seule rhétorique oratoire. L'importance légitimement donnée aux outils numériques ne délégitime pas l'intervention directe de la main : ne dit-on pas qu'« *Un bon croquis vaut mieux qu'un long discours* » (face à une classe comme à un jury) ? Aurait-on imaginé un cours de Jean Prouvé graphiquement muet ?

Une fois pour toutes, il s'agit bien de s'émanciper de son statut de candidat pour tenter d'incarner celui du futur collègue. La leçon est une épreuve qui impose une forme de dévoilement, synonyme de vérité en grec (*αλήθεια*). D'où la nécessité d'éviter de fonder sa réflexion et son engagement pédagogique sur des concaténations d'idées du type *dorica castra*, à savoir « la selle de cheval de course à pieds ».

DE LA DIMENSION DISCIPLINAIRE

Les rapports précédents le rappellent : on attend d'un candidat qu'il soit « capable de convoquer les connaissances fondatrices de sa discipline [...] et une vigilance face à l'actualité de celle-ci. Ces deux termes sont inséparables : car Régis Debray le rappelle, « chaque pas en avant [...] s'accompagne d'un retour aux sources ».

« La formulation d'une problématique de design [...] à niveau d'un groupe d'élèves ou d'étudiants précis. » Qu'est-ce à dire ? Que le rapport de 2017 insiste sur l'impérieuse nécessité de ne pas dissocier la nature de la problématique abordée du niveau des élèves concernés. Même si un thème peut faire l'objet de cours tant en 1^{ère} STD2A qu'en DSAA, la problématique qui préside au sujet ne sera pas identique.

Mettons en garde les candidats contre le mythe du workshop ou les expérimentations qui imposeraient des postures et des contacts physiques. Il ne s'agit pas d'une approche pudibonde ; mais il convient de rappeler que, même supérieure au corps pensant, la pensée, à l'école, reste encadrée.

Se destiner à l'enseignement des champs du design c'est être concomitamment attentif à la transmission de concepts, méthodes et outils et sensibles aux travers qu'ils peuvent impliquer ; c'est proposer un rempart à l'ubérisation de l'enseignement (supérieur).

« Les candidats doivent avant tout savoir se positionner dans le champ de la pédagogie en général et de la pédagogie du design en particulier » (rapport 2017). La pédagogie du design, bien que sensible au(x) lieu(x), ne doit pas faire l'économie de questionner l'utopie ; au sens où Théodore Monod l'entend : « Une utopie est un projet réalisable, qui n'a pas encore été réalisé ».

DE LA DIMENSION PÉDAGOGIQUE

Sur la dimension didactique nécessairement attendue d'une séquence pédagogique : Le dictionnaire de l'Académie française nous précise que DIDACTIQUE est emprunté du grec *διδασκτικός*, « propre à instruire ». Cela relève de procédés, de méthodes, voire d'un ton. Quant à INSTRUIRE : ce verbe vient du latin *instruere*, « assembler dans, disposer ; munir, outiller ». *Outiller*, voici un lien *sine qua non* à nos champs disciplinaires.

En effet, si les cours magistraux conservent leur utilité dans la transmission des connaissances, ils apparaissent insuffisants, car l'enseignant, en raison de la révolution numérique, n'est plus le seul dépositaire du savoir (si tant est qu'il l'ait jamais été). D'où la nécessité de s'intéresser aux intelligences multiples pour répondre à la diversité des profils dans une même classe, enseigner et apprendre en passant à l'acte, passer du paradigme de la concurrence à l'esprit de la coopération.

En somme, il s'agit de (RE) donner du sens à la sacralité du temps et de l'espace de l'école : du grec *σχολή*, le loisir, que Pierre Bourdieu interprète comme le « temps libre et libéré des urgences du monde qui rend possible un rapport libre et libéré à ces urgences, et au monde ».

N'omettons pas qu'un contexte d'enseignement où un dispositif pédagogique est envisagé ne peut prendre corps que dans le *hic et nunc*. Cela peut sembler prosaïque, mais l'espace de la classe, les modalités de sorties des élèves et étudiants, le cadre légal des interventions et le rapport au monde professionnel exigent une connaissance des droits et devoirs qui incombent au futur enseignant.

L'on attend du candidat, qui aspire à enseigner ou enseigne déjà, une *autorité*. L'origine latine du mot se rattache au verbe *augere* (augmenter). La question cruciale est donc de savoir en quoi le professeur *augmente* les compétences de ses élèves et, *a posteriori*, comment cela permettra à ces derniers d'*augmenter* la clairvoyance de leurs productions.

EN DÉFINITIVE

La leçon est certes un exercice académique et qui l'assume, où donc un savoir appuyé sur une bibliographie voire une historiographie doit trouver place ; mais pour qu'elle ne se réduise pas à cela, pour qu'elle ne soit pas que « des livres arides, d'amères et sèches leçons » (Colette), elle doit se nourrir de ce que les candidats ont vu, expérimenté, ressenti, vécu. Car c'est en enseignant avec cœur que l'on pourra réhabiliter le savoir avec son étymologie, la saveur.

Leçon

Les notes sur 20 vont de 1 à 19. 13 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	8	8	9	4	3	32	08,31

Moyenne des admis : 11,94

Chose inattendue, la moyenne des admis pour cette épreuve est exactement celle de l'année dernière.

Sept candidats ont obtenu une moyenne supérieure à 12, dont trois au dessus de 16.

Ce sont de belles performances que nous attendons en plus grand nombre.

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION AVEC LE JURY

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009)

L'épreuve consiste en un entretien sans préparation à partir de documents proposés par le jury, portant sur l'un des domaines choisis par le candidat lors de son inscription au concours : arts plastiques ; image et communication ; nouvelles technologies et création, architecture et paysage ; théâtre et scénographie. (Durée : trente minutes maximum ; coefficient 1)

DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE ORALE

Le candidat tire une enveloppe au hasard. Elle contient généralement deux ou trois documents à analyser et relier ; le nombre et la nature des documents ne sont cependant pas fixés par les textes officiels et peuvent varier. L'entretien se décompose en deux phases : quinze minutes d'exposé où le candidat gère son oral de manière autonome, suivies de quinze minutes d'échange avec le jury au cours desquelles celui-ci pourra poser des questions, amener le candidat à préciser son discours, élargir ou nourrir le propos.

Le candidat se trouve dans la dimension spécifique de l'oral qu'il lui appartient de maîtriser et de construire pour témoigner de la richesse de sa réflexion, de la maîtrise du domaine choisi, de la qualité des problématisations et réflexions soulevées et des références apportées. Dans la deuxième partie de l'entretien, le jury pose des questions et échange avec le candidat, afin d'évaluer notamment ses qualités d'écoute et de compréhension, sa réactivité vis-à-vis des questions posées, ses connaissances sur le domaine, ses capacités à élargir et enrichir le propos.

Nous rappelons que l'épreuve « Entretien sans préparation » demande un vrai travail de ressources conséquent de la part du candidat. Elle nécessite d'avoir pris connaissance des problématiques et enjeux liés aux disciplines et domaines choisis, d'être au fait de l'actualité. Le candidat doit pouvoir situer son propos, montrer qu'il sait replacer son discours dans un contexte actuel, utiliser ses ressources dans le cadre de l'épreuve.

Investir un domaine spécifique

Le candidat a l'opportunité de travailler sur son terrain de prédilection, terrain connu, lieu d'explorations professionnelles ou pédagogiques antérieures. Il se doit non seulement d'en connaître les œuvres clés, les auteurs, les courants, les enjeux théoriques, les fondements et l'histoire jusque dans ses développements contemporains, mais également d'être capable d'en « sortir » et de démontrer qu'il peut rattacher ses pensées à des problématiques plus larges, montrer qu'il peut anticiper et réinvestir son propos ailleurs. De fait, évoluer dans un domaine spécifique implique une technicité, une aisance avec le vocabulaire d'usage, une connaissance réelle du domaine. Dépasser la simple « apparence » des documents est une condition première de cet exercice. Il serait totalement inopportun de choisir un domaine par défaut, au risque de se fourvoyer dans des digressions approximatives qui n'ont pas leur place ici.

L'exposé du candidat doit mettre en évidence les questions soulevées par le rapprochement des documents, et plus largement, il doit témoigner de sa sensibilité aux débats généraux qui animent les champs dégagés. Nous attendons que le candidat soit concerné et engagé en tant que personne, en tant que plasticien, en tant que spécialiste et concepteur d'images, en tant qu'habitant et usager de l'espace, enfin en tant que technicien. Il se doit de défendre des points de vue : justifier, animer, argumenter, moduler en fonction de l'échange et des remarques formulés en deuxième partie d'entretien. Il est invité à faire partager avec force sa réflexion et son engagement.

Nous rappelons que le jury n'attend ni la récitation d'une leçon apprise par cœur, adaptée coûte que coûte à n'importe quel document, ni l'énonciation de concepts creux et interchangeable empêchant toute construction d'un discours singulier et d'une pensée authentique.

Regarder, analyser

En préambule, il appartient au candidat de s'interroger sur la nature même des documents. Tous les éléments écrits en annexe (titre, légendes, dates, matériaux, etc.) sont des éléments indispensables de l'enquête. Ils doivent être lus attentivement.

Il importe de questionner la nature matérielle des documents, les processus de construction et de fabrication des œuvres proposées, les contextes d'édition et de diffusion, les usages, etc. Par exemple, une photographie peut être une image documentaire, la mémoire d'un événement ou d'une performance, un objet éditorial, une œuvre en-soi ; il s'agit pour le candidat d'identifier précisément le ou les registres auxquels appartient cette œuvre.

Outre la nécessaire problématisation, la richesse et la qualité de ce qui est observable dans les œuvres ne doivent pas être occultées. Les éléments visuels et sensibles sont les éléments fondateurs du discours. C'est précisément ce qui distingue cette épreuve d'un pur exposé théorique. Nous avons vu observer quelques candidats trop pressés ignorer l'évidence de ce qui était donné à voir, passer outre tel ou tel élément clef de l'œuvre, presque évident, pour solliciter d'emblée des concepts qui honorent, certes, la culture du candidat, au risque de ne jamais parvenir à incarner le discours. Le développement peut finir par tourner court car le propos ne parvient jamais à s'ancre sur ce qui est visible et sur ce qui est sensible.

La plupart des documents proposés ne sont d'ailleurs pas au format des œuvres elles-mêmes. Ils doivent être avant tout considérés comme des témoignages ou des cadrages de pièces originales, dont les dimensions dépassent le cadre de l'entretien. Le candidat doit comprendre et évoquer la spatialité et la temporalité première de l'œuvre qui en sont les fondements. Notons que la taille d'une représentation est toujours déterminante et induit un mode particulier d'appréhension. La place du spectateur dans le dispositif visuel, architectural et scénique et les conditions initiales de réception de l'œuvre doivent être questionnées par le candidat. De même, une reproduction d'affiche et sa nécessaire réduction au format de l'épreuve ne devraient pas abuser le candidat. Enfin certains documents ne sont pas à proprement parler des reproductions, mais de simples constats, témoignages, mises en évidences de faits ou d'actions. Il convient alors de savoir interpréter son contenu, contextualiser à partir du document, plutôt que de tenter d'analyser formellement.

Une analyse plurielle et croisée

L'analyse se doit de reposer sur une analyse croisée et plurielle des documents. L'entretien a pour vocation de donner du sens à cette rencontre. Quand des œuvres sont mises en vis-à-vis, c'est précisément la confrontation qui fait sens et invite le candidat à formuler des problématiques ; le candidat ne doit pas se limiter à un questionnement unique. Le jury pourra juger des capacités du candidat à se déplacer d'une œuvre à l'autre, à les éclairer les unes les autres, à les confronter, à nourrir son discours de références le cas échéant. Le candidat doit garder à l'esprit que la nature même de l'exercice est problématique, car juxtaposer des œuvres élaborées en des temps ou des contextes différents provoque naturellement des fractures. Analysées séparément, les intentions des auteurs peuvent se révéler en totale contradiction, mais là n'est pas le propos.

Ouvrir le champ

Jamais univoque, fermée ou dogmatique, l'analyse développée par le candidat doit se servir de tous les outils intellectuels mis à sa disposition par la fréquentation des œuvres, la connaissance de l'histoire du champ spécifique, mais aussi de l'histoire des arts et des idées, de l'histoire événementielle. Ajoutons que l'analyse des œuvres n'est pas un champ clos, et qu'elle s'enrichit toujours de l'ambition critique et interprétative développée par les sciences humaines, la philosophie, la psychanalyse.

Les œuvres n'apparaissent pas *ex-nihilo*, mais doivent être mises en relation avec l'ensemble des productions et des idées du temps, en termes de continuité, de rupture, d'opposition, etc. Même lorsque les œuvres se prétendent autoréférentielles, elles n'existent pas en dehors d'un contexte ; elles sont à divers titres symptomatiques, paradigmatiques, contestataires, manifestes, témoignages idéologiques de leurs auteurs et de leur temps.

La culture des candidats se doit d'être suffisamment ouverte pour donner sens à des œuvres singulières ou marginales. Le domaine de la création n'obéit pas à des principes balisés, unilatéraux et ethnocentriques. Il est bien souvent aiguillonné et renouvelé par la marge, dans des formes souvent surprenantes et nécessairement polémiques qui peuvent susciter débat.

Notes à propos de la session 2018

La tendance amorcée depuis 2015, qui consiste à affirmer des ancrages dans une actualité et des pratiques contemporaines, se poursuit. Elle a pour but d'inciter les candidats à évaluer les limites de leur questionnement au regard de la discipline choisie et des conditions d'existence et de la genèse même des œuvres proposées. Certains documents, volontairement choisis car ne rentrant dans aucune classification, demandent à être davantage analysés, critiqués, « démontés ». Ils invitent à prendre davantage parti de façon argumentée et construite car plus ancrés dans une actualité qu'inscrits dans l'Histoire. Il s'agit pour les candidats d'analyser des pratiques pour lesquelles le recul critique est encore faible. Comme le rapporte le Jury de Nouvelles Technologies en 2016, l'épreuve « interroge ce nouveau rapport au monde. Elle questionne la place que l'humain se donne au sein du cosmos tout comme les usages présents ou futurs ».

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

ARTS PLASTIQUES

De manière générale, les candidats semblent avoir des connaissances assez restreintes dans le domaine de la création contemporaine. À l'exception de grandes figures médiatiques (comme Ai Wei Wei ou Jeff Koons), les exemples cités étaient plus historiques qu'actuels. À partir des années 1990, les références semblent plus précieuses ou hasardeuses. On regrettera également les difficultés à articuler un véritable propos théorique. D'évidence, les savoirs dans le domaine de la pensée esthétique et de la philosophie font trop souvent défaut. Les candidats sont souvent amenés à produire un discours trop général sans capacité à articuler un raisonnement dialectique. Les contextes politiques, économiques et sociaux sont rarement pris en charge pour approfondir l'analyse des œuvres. Et même la spécificité matérielle (physique) des pièces est lue avec difficulté.

Il est donc souhaitable que les candidats suivent un peu plus l'actualité de l'art contemporain et enrichissent leur réflexion à travers des outils analytiques qui se trouvent dans les ouvrages consacrés à ce domaine.

À propos des sujets présentés cette année :

Le sujet 1 concerne la postérité du ready-made de Marcel Duchamp, autrement dit l'usage de l'objet manufacturé. À travers trois œuvres évoquant le surréalisme, le postmoderne et l'art actuel, il s'agit d'analyser trois modes d'appropriation et de comprendre le développement de ce geste radical.

Le sujet 2 traite du mal. Il associe un photomontage représentant Hitler, une installation faisant référence aux tortures de la prison d'Abou Ghraib et une citation établissant notamment un parallèle entre l'artiste et le terroriste. Il s'agit donc de penser l'art du point de vue moral et d'envisager comment la création plastique traite de cette question éminemment politique - tiraillée entre la banalité et le choc.

Le sujet 3 évoque l'érotisme. Il présente trois œuvres comportant de la nudité et envisage donc la question de la représentation du corps, de l'obscénité étrange de Marcel Duchamp à une forme de mélancolie chez Julien Carreyn en passant par le rituel mis en place par Pierre Huyghe.

Le sujet 5 prend en charge la question du jeu. À travers des œuvres d'Arman, Hito Steyerl et Guy Debord, l'ambition est d'établir les points communs mais aussi les différences entre le jeu et la création plastique. Il permet aussi d'appréhender la dimension ludique de l'art contemporain sans pour autant renoncer à une perspective politique.

Sujet n°1

1.1

Haim Steinbach, *Fresh*, 1989

Plastique, étagère en bois laminée, porte bouteille en plastique, pagaie en bois, pelle à neige en bois et métal

1.2

Victor Brauner, *Loup-table*, 1939

Bois et éléments de renard naturalisé

1.3

David Hammons, *Untitled*, 2007

Sujet n°2

2.1

John Heartfield, Hitler, le *surhomme qui avalait de l'or et recrachait de la camelote*, 1932
Collage.

2.2

Jean Jacques Lebel, *Poison soluble. Scènes de l'occupation américaine (Bagdad)*, 2013
Impressions sur tissus et papier, installation,
réexposé au Palais de Tokyo pour l'exposition *L'un et l'autre*, 2018.

2.3

« L'artiste contemporain use des mêmes médias que le terroriste : photographie, vidéo, film. Et il est clair que l'artiste ne peut pas concurrencer le terroriste sur le terrain du geste radical (...). On connaît tous Oussama ben Laden en tant qu'artiste en premier lieu ».

Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, 2008, p.122.

Sujet n°3

3.1

Marcel Duchamp, *Étant donnés 1) La chute d'eau 2) Le gaz d'éclairage*, 1946-1966
Sculpture.

3.2

Pierre Huyghe, *The Host and the Cloud*, 2010
Performance et Vidéo HD,
durée : 2h01.

3.3

Julien Carreyn, Ivry-sur-Seine. *Fragment de Photographies du soir*, 2016

Sujet n°4

Sujet non présenté.

Sujet n°5

5.1

Arman - *Gambit le grand jeu d'échecs*, 2003
Bronze.

5.2

Hito Steyerl, *The factory of the sun*, 2015
Installation vidéo.

5.3

Alice Becker-Ho et Guy Debord, *Le Jeu de la guerre*, 1977
Livre.

ARCHITECTURE ET PAYSAGE

13 candidats se présentaient cette année à l'entretien en Architecture et Paysage. Les notes vont de 7/20 à 17/20, avec une moyenne de 10,83/20.

L'épreuve de l'entretien en Architecture et Paysage s'est déroulée selon des modalités convenues par les membres du jury afin de permettre aux candidats de se saisir au mieux des sujets dans les temps impartis. L'objectif n'était pas tant de prendre la mesure des connaissances des candidats dans un champ optionnel choisi mais de saisir leur capacité à analyser et transmettre un contenu qui mobilise des connaissances interdisciplinaires (esthétiques, techniques, sociologiques, historiques).

Le jury a accueilli les candidats en leur proposant de prendre quelques minutes (3 minutes maximum) pour observer les images et, le cas échéant, noter par écrit des éléments permettant de construire leur oral. Une présentation structurée des images pendant les 10 premières minutes, permet au candidat d'évoluer vers une discussion interactive avec le jury (15 minutes) et de terminer par une synthèse (2 minutes). Cette structuration permet d'évaluer la capacité du candidat à développer un propos, montrer les connexions entre des connaissances et, en fin d'entretien, à synthétiser et identifier les points les plus importants évoqués au cours de la prestation. Le jury a pris soin de chronométrer l'épreuve afin de garantir l'égalité de traitement des candidats.

Les sujets présentés comportaient au minimum deux images, permettant d'identifier une ou plusieurs problématiques communes et explorer des thématiques variées. Les contenus portaient surtout sur des travaux contemporains mais une partie de ceux-ci était accompagnée d'images ou illustrations d'autre époques. Ce rapprochement visait à faciliter le développement d'une présentation fondée non seulement sur l'analyse de l'image mais aussi la compréhension du contexte de conception et de réalisation des œuvres.

Les sujets portaient sur l'objet architectural en France et à l'étranger ; des projets réalisés, mais aussi des dessins issus d'expositions récentes ou représentant des « classiques » de l'architecture. D'autres concernaient des aménagements urbains, plus spécifiques au paysage, comme des réalisations contemporaines de jardins ou parcs permettant d'aborder des thèmes tels que l'environnement ou la dimension éco-participative. L'intention du jury était de faciliter la possibilité d'élargir le débat et tisser des liens avec le contexte socio-économique, approfondir les développements techniques et leurs appréciations théorique et esthétique.

Le jury a analysé de manière globale trois aspects de la prestation : les connaissances sur la discipline choisie, Architecture et Paysage ; la méthode du candidat pour préparer et présenter son entretien ; la posture et la capacité à synthétiser et transmettre dans un temps « contraint ».

Connaissances

Au regard des sujets proposés, plutôt variés et contemporains, le jury constate un niveau de connaissances en architecture et paysage moyen. Les candidats possèdent des connaissances assez convenues en architecture et osent rarement l'élargissement à d'autres architectures ou la comparaison avec d'autres courants stylistiques. Les connaissances en paysage sont également limitées : les candidats, confrontés à des images qu'ils ne connaissent pas, ont presque systématiquement recours au travail du paysagiste Gilles Clément (qui, non seulement, dispose d'une visibilité médiatique importante mais fait aussi partie des personnalités citées dans l'épreuve écrite). En outre, les candidats hésitent à rentrer dans une lecture croisée des images et se

privent de la possibilité d'étoffer leur exposé et montrer les relations entre les disciplines et leurs filiations historiques.

Méthode

Les candidats montrent une belle capacité à décrire les images ; certains arrivent aussi à tisser des relations *entre* les images proposées. Cette *sagacité* leur permet de surmonter la *non connaissance* de l'image présentée et de faire la démonstration de capacités pédagogiques. Les autres candidats, sans doute gênés par le fait de ne pas connaître certains documents, se sont limités à décrire les images et ont éprouvé des difficultés à énoncer des problématiques permettant la construction d'un discours critique. Malgré suggestions et tentatives pour ouvrir et enrichir la discussion, le jury a constaté la réticence des candidats à replacer les documents dans un contexte social et sociétal et à en faire une lecture critique.

Posture

Les entretiens se sont déroulés de manière sereine malgré la situation de tension propre à l'épreuve. Les candidats ont montré une attitude ouverte et une réelle propension à l'échange permettant d'aller au delà de la simple démonstration de connaissances. Aux yeux du jury, cette attitude est nécessaire pour transformer des sujets de prédilection ou imposés en un moment de construction du savoir face à des élèves ou étudiants. L'ensemble des constats précédents ainsi que les rares situations où candidats sont restés silencieux face à un document, ont conduit le jury à formuler quelques recommandations pour les prochaines sessions :

Recommandations

Le jury constate le sérieux des candidats et le travail de préparation préalable qui leur permet de réagir devant les sujets dans des temps rapides ; tous les candidats montrent une vraie aptitude à la description des images et comprennent l'exercice qui consiste à construire un discours problématisé en tissant des liens entre les illustrations proposées.

Pour la préparation des futurs candidats, le jury conseille une plus grande mobilité afin de reconstruire des problématiques qui relient (parfois de manière paradoxale) les images. Leur contextualisation est aussi nécessaire. Même si certains candidats ne reconnaissent pas un projet, une bonne maîtrise de la discipline permet de convoquer des exemples qui fondent un discours argumenté. Lors de la synthèse (à l'issue de la prestation), une capacité à une certaine mobilité intellectuelle peut permettre aux candidats de synthétiser les points d'analyse les plus importants. Même si les candidats démontrent une réelle capacité à « enseigner », le jury souhaiterait que les candidats énoncent leurs problématiques avec plus de spontanéité et de « plaisir ».

Enfin, le jury recommande une meilleure préparation en ce qui concerne le paysagisme, l'art des jardins, les aménagements végétaux, en lien avec le thème de l'écologie urbaine.

Sujet n°1

1.1

Joan Blaeu, Carte de Bruges, 1649

1.2

Jan van Eyck, *Vierge du chancelier Rolin, ou Vierge d'Autun*, Bruges, 1435
huile sur panneau de bois (66 x 62 cm),
Commandée par Nicolas Rolin, chancelier de Philippe le Bon, duc de Bourgogne.
Conservée au Musée du Louvre depuis 1805.

1.3

Hermann Bollmann, Plan de New York, 1963
dimensions : 107 x 85 cm
échelle : 1:5000

1.4

Madelon Vriesendorp, *Flagrant délit*, 1975,
Aquarelle et gouache sur papier. 35.3 x 39.9 cm.
Conservée au Frac Centre-Val-De-Loire.

Une autre version, exécutée en 1978, constituera la couverture du manifeste rétroactif *New-York délire : Un Manifeste rétroactif pour Manhattan* de Rem Koolhaas Co. (1978).

Sujet n°2

2.1

Christophe Sillem, série *A World Around Disney*, 2005
Mission photographique de la DATAR (Délégation Ministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Action

Régionale)
Lieu photographié : Rue des Genêts, 77700, Bailly-Romainvilliers.

2.2
Agence Herzog et de Meuron, *Vitra House*, Campus Vitra à Weil am Rhein, Allemagne, 2010

2.2.a
Photographie anonyme, 2018

2.2.b
Photographie Iwan Baan, 2012

2.2.c
Plan partiel, niveau 1
image : Herzog et De Meuron,
source : wikiarchitectura.com

Sujet n°3

3.1
Vincent Debannes, série *Les Troupes de la Défense*, 2004
Mission photographique de la DATAR (Délégation Ministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale)

3.2
Collectif Les Grands Voisins, *Fabrique de biens communs*, Paris 14ème, 2015-2017
Photographie : Alexandra Brunette, 2017
Image extraite du dossier de presse présentant le projet *Lieux infinis*, développé par l'agence Encore Heureux pour la Biennale d'Architecture de Venise 2018.

Sujet n°4

4.1
Agence Atelier 5, Cité *Halen*, Berne, Suisse, 1961 (livraison)

4.1.a
Photographie, 2010

4.1.b
Coupe

4.2
Château de Chambord, commune de Chambord, Loir-et-Cher.
Construit par étapes au cours des 16ème et 17ème siècle. La plupart des architectes successifs demeurent anonymes. Léonard de Vinci aurait contribué à la conception de l'escalier.

4.2.a
Thomas Allom, Le grand escalier, gravure de J. Tingle, 1845.
Publiée dans *France illustrated* vers 1845.

4.2.b
Jacques Androuet Du Cerceau, Plan du donjon,
publié dans le premier volume de *Les Plus Excellents Bastiments de France*, 1576.
Conservé à la Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, FOL-S-1623 (1), Paris.
Extrait de l'article Chambord d'après ses latrines par Jean-Sylvain Caillou et Dominic Hofbauer,
publié sur le bulletin du centre de recherche du Château de Versailles.

4.2.c
La terrasse, avec le lanterneau du grand escalier à gauche.
Photographie anonyme, 2018.

Sujet n°5

5.1
Junya Ishigami, maison et restaurant, Yamaguchi, Japon.

5.1.a
Photographie de chantier : Junya Ishigami & associates

5.1.b
Exposition *Junya Ishigami freeing architecture*,
fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, du 30 mars au 10 juin 2018.
Photographie : Giovanni Emilio Galanello

5.2
Peter Zumthor, *KUB*, Musée des beaux-arts de Bregenz, 1990 - 1997.

5.2.a
Vue extérieure

5.2.b
Plan Masse

5.2.c
Coupe sur le bâtiment d'exposition

Photographies : Peter Zumthor

Sujet n°6

6.1
Netflix, série télévisée *The Get Down*, 2016
Réalisateurs : Baz Luhrman et Adly Guirgis
Reconstitution du quartier du Bronx de New York, dans les années 1970.
Image tirée de l'épisode 1 de la série.

6.2
Rue Santeuil, Paris Ve arrondissement.

6.2.a
Photographie de l'existant,
Atelier Parisien d'Urbanisme (APUR)

6.2.b
Vue projetée COP 21 Paris 2050,
Atelier Parisien d'Urbanisme (APUR)

Sujet n°7

7.1
Les Constructions Jean Prouvé, *Maison JMF3*, dite « *Maison des Jours meilleurs* », 1956.

7.1.a
image : Centre Pompidou / MNAM / Bibliothèque Kandinsky / Fonds Jean Prouvé

7.1.b
Notice de montage de la maison *JMF3*, dite « *maison des Jours meilleurs* », 1956,
image : Centre Pompidou / MNAM / Bibliothèque Kandinsky / Fonds Jean Prouvé

7.2
Yann Sinic (réalisation), Nathalie Combe (écriture), *Un monde pour Soi*, 2012.
durée : 26 min.

Sujet n°8

8.1
Agence Coloco, *Jardination*, 2017
Image illustrant l'intervention proposée pour la Place de la Nation (Paris),

source : <http://www.coloco.org/projets/reinventons-la-nation/>
Programme : *Réinventons nos Places*, 2017-2019
Maître d'ouvrage : Mairie de Paris
Maître d'œuvre : Coloco

8.2

Agence Bernard Huet, Place de Stalingrad (Paris), 1988-1989
Image issue de l'article : Roland Vidal, Stalingrad

Source : <http://www.rolandvidal.fr/archives/ehess/la-place-de-stalingrad/>
Programme : projet de réaménagement de la Place de Stalingrad (Paris), 1988-1989
Maître d'ouvrage : Mairie de Paris / APUR
Maître d'œuvre : Bernard Huet

Sujet n°9

9.1

Andrea Branzi (studio Archizoom), *Strutture in liquefazione*, 1968
Dessin, encre et crayon sur calque
Collection du FRAC Centre

9.2

Jean-Paul Jungmann, *Récit autour d'une ruine future sur la colline de Chaillot ou Le Bel aujourd'hui*,
pl.XIII : *La grande faille humide et les cascades*, 1977-1978.
Musée des Arts décoratifs, Paris, Inv. 2010.85.3,

Image extraite de l'article :

Agnès Callu, *La machine optique de l'architecture : desseins et dessins de Jean-Paul Jungmann*,
revue Livraisons de l'histoire de l'architecture n°30, 2015, p. 69-80.

9.3.

Agence Bjarke Ingels Group (BIG), *Europa City*, projet pour 2024
Image de Concours, 2011-13,

Maître d'ouvrage : Groupe Auchan, groupe Wanda (Chine)

Mandataire : Alliages et Territoires

lauréat du Concours : BIG (Bjark Ingls Group). Projet labellisé « Grand Paris » en 2013.

Source : <http://www.europacity.com/fr/decouvrir-europacity>

Sujet n°10

Sujet non présenté.

Sujet n°11

11.1

Agence Latz+Partner, Parc industriel paysager de Duisburg-Nord, Allemagne, 1990-2002

11.1.a

Photographie Latz+Partner

11.1.b

Plan

11.2

Patricia Johanson, Fair Park Lagoon Park, Dallas, Texas, 1981-1986

11.2.a

vue d'ensemble

source : <http://patriciajohanson.com>

11.2.b

Vue du bassin de récupération des eaux

Sujet n°12

12.1

W. O. Dement, *Geological Investigation of the Alluvial Valley of the Lower Mississippi River*, 1944
Relevés exécutés par W.O. Dement pour le compte du cartographe Harold Fisk en 1944.

12.2

Christian Tycksen (Agence Reuters), inondation de Houston, 28 Août 2017
Vue aérienne

12.3

Château de Chambord inondé, 1er juin 2016
Photographie : France 3
Source : compte twitter de France 3

Sujet n°13

Sujet non présenté

Sujet n°14

14.1

Agence TER, Le Parc du Peuple de l'herbe, Carrières-sous-Poissy, Yvelines, 2016-2017

14.1.a

Vue perspective numérique du projet

14.1.b - 14.1.c

photographies de la réalisation des aménagements

14.2

Agence Chorème, *Float 'n Filter*, Annecy, 2017
Projet de jardins flottants.

14.2.a

Photographie nocturne

14.2.b

Plan d'ensemble

Sources : Agence Chorème

Sujet n°15

Sujet non présenté

Sujet n°16

16.1

Studio KO, Musée Yves Saint Laurent, Marrakech, Maroc, 2017
Maîtres d'ouvrage : Fondation Pierre Bergé, Yves Saint Laurent.

16.1.a

Photographie Façade rue
© Dan Glasser

16.1.b

Plan
© Studio KO

16.1.c

Photographie Détail paroi de brique
© Studio KO

16.1.d

Photographie Vue intérieure
© Studio KO

16.2
Diébédo Francis Kéré, Lycée à Koudougou, Burkina Faso, 2017

16.2.a
Photographie Façade extérieure
© Iwan Baan

16.2.b
Photographie Façade intérieure
© Iwan Baan

16.2.c
Axonométrie éclatée
© Diébédo Francis Kéré

16.2.d
Plan
© Diébédo Francis Kéré

IMAGE ET COMMUNICATION

L'option Image et communication a attiré moins de candidats cette année que les précédentes. Cette moindre sollicitation questionne bien entendu, ne fut-ce qu'égard du grand nombre de formations supérieures que l'éducation nationale propose dans ce champs, et donc des postes à pourvoir à l'avenir. Il interroge plus encore si on le rapporte aux évolutions récentes du champ médiatique, de ses nouveaux canaux de diffusion, des nouvelles modalités de réception, de consommation et de partage de l'image et plus généralement des messages.

Les candidats connaissent globalement bien les modalités de l'épreuve d'entretien sans préparation, explicitées dans les précédents rapports de jury. Rappelons que ce repérage du fonctionnement de l'épreuve, s'il permet aux candidats de s'y installer sans perte de temps et sans être perturbés par ce cadre particulier, n'est pas à lui seul suffisant pour produire une prestation efficace.

Le nombre réduit de candidats et la singularité de leur façon de s'inscrire dans l'épreuve ne permet pas de dresser un « portrait type » des prestations de cette session, mais le jury peut tout de même rappeler et préciser ses attentes aux candidats des sessions à venir :

Les quelques minutes laissées au candidat pour se saisir des documents visuels légendés qui constituent le sujet doivent lui permettre de noter, par recoupements, les thématiques qu'il va développer, nourrir de sa propre culture et problématiser.

Dans un premier temps, le candidat développe ses analyses sans être interrompu. Le temps laissé au candidat avant de passer à un échange ne pouvant excéder 15 minutes, le jury recommande d'entrer dans la mise en tension des documents sans s'attarder sur l'ensemble des dénотations si ces dernières ne sont pas utiles à l'appropriation du sujet. Il arrive que l'oral se perde dans une litanie de petits constats qui jamais ne s'agglomèrent. À l'inverse, l'analyse d'un document en particulier peut se révéler très porteuse, mais elle ne peut néanmoins se faire isolément — voire au détriment — de l'appropriation des autres documents constituant le sujet.

Cette première partie de l'épreuve nécessite donc bien un engagement au sens plein : il est attendu une mise en question, contextualisée et nourrie de références. Il est attendu une prise de risque de la part du candidat, qui doit témoigner à travers ses analyses et les rapprochements qu'il construit, de sa vision singulière des sphères qui produisent et dans lesquelles circulent les différentes productions constituant le sujet. En aucun cas une série de noms d'auteurs agglomérés dans une phrase, ou des projets mentionnés ne font une référence à propos. Celles-ci doivent être précisées dans leur apport.

Si les candidats se livrent bien à l'exercice attendu, qui consiste à « penser à haute voix », le jury perçoit souvent une trop grande retenue dans la formulation des hypothèses et des interprétations. Or, c'est bien par l'élaboration de l'hypothèse que peut émerger une appropriation personnelle des documents et donner lieu à des croisements féconds. Pour ce faire, le jury invite tout d'abord les candidats à s'autoriser à un regard sensible sur ce qu'il voit : les documents proposés n'appellent en aucun cas une « bonne » réponse. Mais s'ils ne contiennent pas d'énigme cachée, le jury constate que leur « lecture », visuelle et sensible, est rarement faite et elle est plus rarement encore mise à profit dans un discours construit.

Il faut enfin rappeler que les « images » proposées à l'étude contiennent souvent des énoncés textuels courts. Les candidats ne peuvent faire l'impasse sur ces éléments, qui sont trop souvent présentés sous un angle unique, celui de l'image graphique, dans sa visée la plus formelle : celle de la reconnaissance d'un genre, ou « famille » de caractères typographiques, ou d'un style souvent mal compris, pour bien souvent ne rien tirer de ce constat. Il semble nécessaire de rappeler qu'un énoncé textuel (un slogan, une mention écrite, quelle que soit sa nature) pose, y compris au designer, des questions d'ordre linguistiques et sémantiques, de « contenu », qui doivent être posées et rapportées au document dans sa globalité.

Le jury invite les candidats à cette épreuve à se nourrir de la culture et des méthodes de construction d'un propos qu'ils s'approprient dans le cadre de leur préparation aux autres épreuves du concours : si chaque épreuve est différente et mobilise en apparence des champs très distincts, le candidat est le même durant tout le concours. Durant sa préparation, il acquiert et approfondit et s'approprie une culture et des méthodes pour chaque épreuve à laquelle il se prépare. Il doit prendre pleinement appui sur ses acquis, en particuliers ceux relatifs aux épreuves d'admissibilité pour lesquels il se prépare longuement, pour aborder cet échange aux modalités particulières du concours de l'agrégation que constitue l'entretien sans préparation.

Sujet n°1

1.1
Agence DDB,
visuels extraits de la campagne de communication « *Le prix de la vie* »,
conçue pour Médecins du Monde, 2016.

1.2
Max Schmidt,
gamme de packaging pharmaceutique pour la société Geigy,
Suisse, 1962.

Sujet n°2

Sujet non présenté

Sujet n°3

3.1
Studio H5,
habillage visuel du média vidéo d'information politique divertissante Brut, 2016.

3.2
Agence Movement,
habillage visuel de la chaîne télévisée publique FranceInfo TV, 2016.

3.3
Habillage visuel de la chaîne Sputnik News France, 2016.

Sujet n°4

4.1
Field Design (Londres),
impression digitale de visuels générés aléatoirement par un programme dédié.
Client : papetier GF Smith, 2011.

4.2
Boris Müller,
affiches du festival Poetry on the road, générées par la mutation de textes de poèmes en visuels, via un programme informatique conçu par le graphiste, 2010.

Sujet n°5

5.1
Captures d'écran d'étapes d'actions successives dans le logiciel en ligne Prototipo, conçu par Yannick Mathey, permettant de créer et éditer des caractères typographiques personnalisés sur la base de modèles modifiables, avec une interface visuelle et intuitive, 2015-2018.

5.2

Atelier National de Création typographique (Isabelle Durand, Franck Jalleau, Tung Lâm Ngô, sous la direction de Ladislav Mandel),
étapes de conception du caractère Anisson dans sa variante italique.
Projet de revival basé sur l'étude d'un caractère de Pierre-Simon Fournier,
pour l'Imprimerie Nationale, projet non publié, 1987-1988.

De haut en bas :

- relevés des contours d'après les impressions originales agrandies,
- étapes de mise au point du dessin et des approches,
- assemblage de l'alphabet complet et correction des approches.

5.3

Sandrine Nugue,
pages extraites du spécimen de présentation du caractère Infini, issu d'une commande publique initiée par le CNAP (Centre national des arts plastiques). Le caractère Infini est entré dans la collection du CNAP et est diffusé gratuitement, 2015.

NOUVELLES TECHNOLOGIES ET CRÉATION

Globalement, les candidats qui ont choisi cette épreuve l'ont choisie en connaissance de cause. Ils ne sont pas passés à côté des attendus de l'épreuve.

Parmi eux, certains candidats réussissent à bien cerner les enjeux sociétaux et philosophiques des œuvres présentées et à structurer leurs articulations de manière très cohérente. Ils arrivent à les problématiser en faisant émerger leurs spécificités. Il y a eu, en partie, une amélioration du niveau d'analyse. Globalement les documents ont été mis en relation. Les candidats enrichissent leurs analyses de références souvent pertinentes.

Cependant, les notions qui émergent du propos ne sont pas conceptuellement développées. Plusieurs candidats ont aussi été déconcertés par les documents, avec une difficulté à dépasser leur première surprise pour construire une réflexion spécifique à ceux-ci. L'entretien sans préparation n'interdit pas de s'aider de quelques notes prises durant la lecture des documents.

L'approche sensible et intuitive est souvent mise de côté ce qui les empêche d'arriver au cœur des questions que posent les œuvres. Sans ce type d'approche qui fonde le rapport aux œuvres, le candidat reste le plus souvent à la surface de ce qui se joue. De fait le propos se situe plutôt dans l'opinion que dans la critique. Certains documents traités superficiellement peuvent inciter à plaquer une réflexion déjà engagée sur des questions d'actualité, ce qui détourne le candidat d'enjeux plus spécifiques aux documents.

La contemporanéité des œuvres présentées ne doit pas faire oublier leur situation dans l'histoire du design et des arts. Ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une épreuve portant sur les nouvelles technologies que les enjeux de ces créations sont absolument nouveaux. Les replacer dans une perspective historique est à la fois intéressant et fondamental. Cela confère aux œuvres présentées, une consistance esthétique et bien sûr politique supplémentaire.

Sujet n°1

1.1

Elisabeth Daynès, Reconstitution de Homo Sahelanthropus Tchadensis dit Toumaï,
Smithsonian Natural History Museum, 2003.

Sahelanthropus tchadensis, communément appelé Toumaï, est un hominidé découvert en 2001 en Afrique.

L'âge du terrain qui a livré le fossile est daté entre 6,8 et 7,2 millions d'années. Toumaï est, pour le moment, le plus vieil ancêtre connu et l'un des trois candidats au titre d'ancêtre de la lignée humaine.

Source : <http://www.dinosoria.com/toumai.htm>

Image © dinosoria.com

1.2

NASA, ESA, and the Hubble Heritage Team (STScI / AURA), Antennae Galaxies,
16 octobre 2006

NGC 4038 et NGC 4039, dites les Galaxies des Antennes, photographiées par le télescope spatial Hubble, de la NASA. Ces deux galaxies sont en train de fusionner, et cette fusion engendre la formation de nombreux amas d'étoiles.

Les galaxies des antennes ont commencé à interagir il y a quelques centaines de millions d'années, et constituent l'une des paires de galaxies en interaction gravitaire les plus proches et les mieux visibles du ciel.

Sources :

<http://www.spacetelescope.org/images/heic0615a/>

<http://hubblesite.org/newscenter/archive/releases/2006/46/image/a/>

Sujet n°2

2.1

Primo1D, *E-Thread*, 2013

Projet développé au Leti CEA Tech (institut de recherche en technologie), Grenoble.

2.1.a

Image utilisée sur la page d'accueil du site internet de Primo1D.

source : primo1d.com

2.1.b

Photographie utilisée sur la page expliquant l'offre RFID du site internet de Primo1D.

source : primo1d.com

E-Thread est une Technologie de micro encapsulation de puces électroniques RFID (identification par radio fréquence) dans les fils du textile. Une étiquette RFID est intégrée au linge sous la forme d'un fil et permet d'encapsuler par tissage des microsystèmes électroniques miniaturisés dans des textiles ou des matériaux fibreux

« Ce système de radio fréquence est déjà utilisé dans les étiquettes des vêtements pour permettre leur traçabilité de la fabrication aux lieux de vente, mais "Avec notre technologie, cette puce est intégrée dès la conception du vêtement. Il va porter en lui cette fonction, de façon invisible, durable et lavable, explique Emmanuel Arène, co-fondateur et dirigeant de Primo1D ».

Dominique Chapuis, « Textile : un tissu "intelligent" pour remplacer les étiquettes », lesechos.fr, 4 juillet 2016, lesechos.fr/04/07/2016/lesechos.fr/0211095581754_textile---un-tissu---intelligent---pour-remplacer-les-etiquettes.htm

2.2

Aging Analytics, algorithme *VITAL*, 2014

V.I.T.A.L : Validating Investment Tool for Advancing Life Sciences (Outil de validation pour les investissements dans la recherche scientifique).

VITAL n'est pas un robot mais un algorithme. Depuis le 13 mai 2014, il est le sixième membre du conseil d'administration de la société hongkongaise Deep knowledge ventures (DKV), entreprise de capital risque des secteurs de la lutte contre le cancer, la médecine régénérative et les traitements personnalisés. Plus aucune décision d'investissement n'est aujourd'hui prise par Deep knowledge ventures sans sa validation, en raison de son impartialité.

Sources : <http://aginganalytics.com/our-approach>

Sujet n°3

Sujet non présenté

Sujet n°4

4.1

Jawbone, *UP MOVE*, 2014

Bracelet connecté

Captures d'écran de la page présentant le produit *UP MOVE* sur le site internet de Jawbone

Source : <https://jawbone.com/fitness-tracker/upmove>

4.1.a

Au cœur d'*UP MOVE* se trouve un petit disque recouvert d'une matière souple. Il peut être inséré dans une pince pour être porté sur ses vêtements, ou dans un bracelet pour l'avoir sur son poignet. Il est possible de créer différentes combinaisons de couleurs.

4.1.b

Photographie de l'écran LED du bracelet *UP MOVE*, indiquant si le système de suivi est en mode Sommeil ou Activité. Il affiche l'heure et la progression vers les objectifs fixés.

4.1.c

Capture de l'écran de suivi des activités sur l'application UP, identifiant le degré de marche et de sport et la quantité de calories à brûler

4.2

Drone Protect System (DPS), Drone de surveillance, 2017
Drone associé à un système de sécurité intelligent.
Sources : site de l'entreprise : <http://droneprotectsystem.fr>

4.2.a

Principe autonome de surveillance : détection d'un intrus par drone de surveillance qui transmet l'alarme sur un écran de contrôle distant, reçoit des instructions et intervient. Les vidéos transmises sont enregistrées dans l'intelligence artificielle du drone et à distance sur un serveur vidéo.

4.2.b

Drone spécialisé pour les ports maritimes : géolocalisation et transmission en temps réel par le drone des informations d'alerte : ouverture de porte, détection d'intrus, eau dans la cale, enlèvement du moteur hors bord, etc.

4.2.c

Station mécanique qui permet d'abriter et recharger automatiquement le drone, en communication avec le réseau de surveillance.

Sujet n°5

5.1

Tempt1, *EyeWriter*, 2009.

Développé par Evan Roth, Chris Sugrue, Zach Lieberman, Theo Watson and James Powderly, membres du Free Art and Technology Lab (FAT), OpenFrameworks et du Graffiti Research Lab.

5.1.a

Tempt1 équipé du dispositif EyeWriter

5.1.b

Projection des graffitis créés avec Eyewriter sur les murs de Los Angeles (2009).

Dispositif composé de lunettes permettant un tracking de l'œil, conçu pour l'artiste graffeur Tempt1, atteint d'une maladie neurodégénérative qui paralyse progressivement l'ensemble du corps à l'exception du mouvement de ses yeux.

Le système EyeWriter utilise des caméras bon marché et un logiciel de tracking open-source pour suivre les mouvements oculaires de l'artiste, qui ne peut plus ni bouger ni parler, et les traduit en dessins. Tempt1 peut tracer et modifier les formes créées.

Source des images : <http://www.eyewriter.org>

5.2

Sterling Crispin, série *Data Masks Chronos*, 2013-2015.

Série de masques faciaux imprimés 3D et algorithmiquement évolués pour satisfaire les algorithmes de reconnaissance faciale. Les masques de données servent à montrer la manière dont "les machines" nous perçoivent, et pour satisfaire les systèmes de reconnaissance visuelle.

Source : <http://www.sterlingcrispin.com/data-masks>

5.2.a

Exemples de Data Mask obtenus à partir de l'analyse mathématique des données biologiques : Data Mask nommé Snowden

5.2.b

Processus de génération des Data Masks. L'algorithme génère aléatoirement des formes, ensuite soumises à un système de reconnaissance visuelle. Quand la forme est perçue comme étant

"humaine", l'algorithme l'améliore en la corrigeant. Le processus répété a généré de nombreux portraits déformés.

5.2.c

Les masques, une fois convertis en 2D, sont capables de tromper le système DeepFace*, de Facebook.

* Algorithme de reconnaissance visuel des visages, DeepFace peut déterminer à partir de deux images complètement différentes, si une même personne se trouve sur les deux clichés, avec une précision de 97,25 %.

Sujet n°6

6.1

Umbrellium, Projet de réalité alternée *Cinder*,
Trumpington Community College, Cambridge, 2016.

Nourri à l'énergie solaire, le chat Cinder apparaît sur les écrans des ordinateurs distribués à chaque élève et sur le grand écran du hall de l'école conçu comme un miroir en réalité augmentée : des capteurs et une Kinect transmettent les mouvements des élèves qui se voient à l'écran en compagnie de l'animal virtuel et peuvent ainsi interagir avec lui.

Les accessoires, choisis par les élèves âgés de 12 à 14 ans, le font évoluer au cours d'ateliers hebdomadaires donnés par le studio de design Umbrellium au collège. Pour le froid et la neige, un bonnet; pour les vendredis après-midi ensoleillés, un sombrero. Le chat change aussi de couleur en fonction de la température extérieure. Cinder rend visibles et intelligibles les données réceptionnées par les nombreux capteurs de l'école (détecteur d'humidité, solaire, capteur météo),

6.1.a

Vue de l'écran du hall de l'école

6.1.b

Test devant le miroir en réalité augmentée

6.1.c

Ateliers interactifs avec Cinder en cours

Source des images :

Elsa Ferreira, « À Cambridge, un chat en réalité augmentée dans les couloirs du collège », [makery.info](http://www.makery.info), le 8 nov. 2016

<http://www.makery.info/2016/11/08/a-cambridge-un-chat-en-realite-augmentee-dans-les-couloirs-du-college/>

Images : © Umbrellium

6.2

Hatchi, *The Retro Virtual Pet*, 2015
développé par Portable Pixel

Une des premières application de jeu utilisable sur l'AppleWatch, dès son lancement commercial, qui permet au joueur de nourrir, nettoyer, jouer et veiller un animal virtuel pour qu'il grandisse heureux et en bonne santé, suivant la façon dont il s'en occupe. Le nom, comme le fond peuvent être personnalisés par le joueur auquel sont proposés des minijeux. Il peut acheter de petites personnalisations, comme un fond ou des aliments spéciaux.

6.2.a

Images de l'application sur AppleWatch

Source : Andy Boxall, « One of the first apps announced for the Apple Watch is a virtual pet », 9 mars 2015,

<http://www.digitaltrends.com/wearables/apple-watch-hatchi-virtual-pet-app>

6.2.b

Capture de moments de la vie d'un Hatchi nommé Lisa sur Applewatch.

Source : <https://cdn-ds.kilatstorage.com/wp-content/uploads/2016/05/hatchi.png>

Sujet n°7

7.1

Albertine Meunier, *My google search history*, 2011.

En 2006, Google lance le service Search History et stocke les recherches des internautes. Depuis lors, Albertine Meunier compile scrupuleusement ses recherches et les donne à voir au public. Plus de trois années se sont écoulées : les recherches d'Albertine mises bout à bout forment un livre imprimé.
Sources : Site personnel d'Albertine Meunier : <http://albertinemeunier.net/>

7.2

Facebook, Nouvelle interface des comptes sous forme de timeline, 2011.

La timeline réorganise complètement les contenus qui vous sont liés en les classant par mois puis par années.

Sources : cieradesign.co/2012/03/01/design-tips-facbook-timeline-for-pages/

7.3

Corbis.

Corbis est une entreprise créée par Bill Gates en 1989. Elle a racheté la Bettmann Archive en 1995, puis Sygma en 1999, dans le but de construire une immense photothèque numérique à but commercial.

En 2002, dans le but de préserver les photographies et les négatifs qui souffraient particulièrement de la chaleur, de l'humidité et de la consultation manuelle des clichés, Corbis les déplace de Manhattan à Boyers en Pennsylvanie, dans une réserve creusée dans le calcaire située à 67 mètres de profondeur [...]. La chambre de stockage a été progressivement amenée jusqu'à une température de -20 °C et un taux d'humidité relative de 35 %, conditions optimales pour assurer la meilleure conservation possible de la collection. De plus, Corbis a entrepris de numériser tous les documents et, à l'avenir, seules les copies numériques seront accessibles.

En janvier 2016, Visual China Group, une entreprise chinoise annonce l'acquisition de Corbis pour un montant inconnu. En parallèle, Visual China Group annonce la signature d'un accord de distribution, hors de la Chine, avec Getty Images pour le contenu des collections de Corbis. Corbis Entertainment reste la propriété de Bill Gates mais va changer de nom.

7.3.a

Vue d'un des espaces de stockage des images matérielles.

7.3.b

Image de promotion de la société Corbis - 2012

Sources :

- blogs.mediapart.fr/michel-puech/blog/010516/bill-gates-ferme-corbis-son-supermarche-de-la-photo
- wired.com/wp-content/uploads/blogs/magazine/wp-content/images/19-02/ff_caverns_safeguard5_f.jpg
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbis>
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Bettmann_Archive

Sujet n°8

8.1

Iconem, *Syrian Heritage*, 2016

La jeune société française Iconem lance Syrian Heritage, la plus grande base de données 3D pour la sauvegarde des sites archéologiques du patrimoine syrien en danger.

8.1.a

Drone utilisé par Iconem, exposé au Grand Palais pour illustrer une reconstitution virtuelle de l'arche triomphale de Palmyre dans l'exposition Sites éternels, de Bâmiyân à Palmyre, voyage au cœur des sites du patrimoine universel.

8.1.b

Reconstitution 3D en vue isométrique du temple de Bel.

Sources : <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/sites-eternels>

Exposition : Sites éternels, de Bâmiyân à Palmyre, voyage au cœur des sites du patrimoine universel, au Grand Palais, 14 décembre 2016 au 9 janvier 2017, organisée avec les relevés 3D de la société Iconem.

8.2

Corbis.

Corbis est une entreprise créée par Bill Gates en 1989. Elle a racheté la Bettmann Archive en 1995, puis Sygma en 1999, dans le but de construire une immense photothèque numérique à but commercial.

En 2002, dans le but de préserver les photographies et les négatifs qui souffraient particulièrement de la chaleur, de l'humidité et de la consultation manuelle des clichés, Corbis les déplace de Manhattan à Boyers en Pennsylvanie, dans une réserve creusée dans le calcaire située à 67 mètres de profondeur [...]. La chambre de stockage a été progressivement amenée jusqu'à une température de -20 °C et un taux d'humidité relative de 35 %, conditions optimales pour assurer la meilleure conservation possible de la collection. De plus, Corbis a entrepris de numériser tous les documents et, à l'avenir, seules les copies numériques seront accessibles.

En janvier 2016, Visual China Group, une entreprise chinoise annonce l'acquisition de Corbis pour un montant inconnu. En parallèle, Visual China Group annonce la signature d'un accord de distribution, hors de la Chine, avec Getty Images pour le contenu des collections de Corbis. Corbis Entertainment reste la propriété de Bill Gates mais va changer de nom.

8.2.a

Trois femmes consultant des documents matériels dans l'espace de stockage de la société Corbis.

8.2.b

Vue d'un des espaces de stockage.

Sources : http://www.wilhelm-research.com/images/corbis_subzero.jpg (Image avec 3 femmes)
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbis> - https://fr.wikipedia.org/wiki/Bettmann_Archive

8.3

Camille Gévaudan, « Facebook, la mémoire cachée », *Libération*, 8 octobre 2011

Extrait et image de l'article de Camille Gévaudan

L'article nous apprend qu'un étudiant irlandais nommé Max Schrems a décidé de saisir les autorités après avoir constaté que Facebook conserve toute les données qu'il croyait avoir supprimées et constitue peut être aussi des fiches concernant les internautes n'étant pas abonnés à Facebook.

Sources :

- http://www.liberation.fr/futurs/2011/10/22/facebook-la-memoire-cachee_956055
- Camille Gévaudan, "Facebook, la mémoire cachée", dans *Libération.fr*, 22 octobre 2011.

Sujet n°9

9.1

DunkTank, écran publicitaire interactif installé sur TimeSquare, New-York.

Captures d'écran à partir d'une vidéo diffusée sur youtube présentant l'événement promotionnel du diffuseur DunkTank, imaginée par JUXT interactive, pour un écran de la société Clear Channel Spectacolor.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=smvypYoAZ9c>, vidéo ajoutée le 23 juin 2012.

9.2

Amazon, Amazon Echo, 2014

«Amazon Echo est une enceinte intelligente en forme de cylindre branchée sur secteur. Les sept micros vous permettront d'être entendu de n'importe quel coin et d'interagir avec l'appareil. Même s'il y a de la musique Amazon Echo vous entendra, car il entend tout et tout le temps. En effet, ses micros ne s'éteignent jamais.»

Loïc Bremme, « Amazon Echo : prix et date de sortie en France de l'enceinte Alexa », objetconnecte.net, 2018.

Source : <http://www.objetconnecte.net/amazon-echo/>

9.3

Campagne pour le laboratoire pharmaceutique Apothek Hjärtat, 2017 diffusée sur les totem digitaux de Clear Channel Spectacolor à Stockholm.

Extrait de la page YouTube de laquelle est tirée la capture d'écran.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=6TuLW8jE31I>, vidéo ajoutée le 10 janvier 2017.

Sujet n°10

10.1

Reconstitution en animation 3D d'acariens vivant dans la poussière domestique.

VIDÉO À CONSULTER À CETTE ADRESSE :

<http://footage.framepool.com/en/shot/984152938-eczema-itching-immune-system-house-dust-mite>

10.2

NASA, ESA, and the Hubble Heritage Team (STScI / AURA), *PRC96_01b*, 15 janvier 1996

Image prise avec le Télescope spatial Hubble.

Détails du Champ profond de Hubble qui illustrent la grande variété des formes, des dimensions et des couleurs des galaxies qui se trouvent dans l'univers lointain.

Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Hubble_\(t%C3%A9lescope_spatial\)#](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hubble_(t%C3%A9lescope_spatial)#)

10.3

Simulation d'une collision de particules dans laquelle un boson de Higgs est produit.

Image: Lucas Taylor / CMS

Image de synthèse représentant une collision de particules dans l'accélérateur LHC (Grand Collisionneur de Hadrons) du CERN, le 13 décembre 2011, à Genève.

Source : <https://home.cern/fr/about/updates/2013/07/higgs-boson-one-year>

Sujet n°11

11.1

Le Nouveau Rembrandt, Captures de la vidéo de présentation du projet.

11.1.a - 11.1.b - 11.1.c

Pour réaliser un tableau inédit de Rembrandt, *The Next Rembrandt*, plus de 300 œuvres du peintre ont été analysées avec un scanner 3D haute définition, pour comparer la distance moyenne entre les yeux, le nez et la bouche des différents portraits réalisés par Rembrandt.

Source : site officiel : <https://www.nextrembrandt.com/>

11.1.d - 11.1.e

L'algorithme créé par un groupe d'historiens de l'art, de développeurs et de scientifiques, en association avec Microsoft et la banque néerlandaise ING, a permis d'imprimer en 3D un tableau, en imitant la texture d'un tableau de Rembrandt.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=luygOYZ1Ngo>

11.2

Visual Computing Group, *Face2Face*, Munich, 2016.

Projet de recherche dirigé par Matthias Niessner.

Reconstitution faciale en temps réel d'une séquence vidéo cible. Le personnage d'une vidéo (par exemple, une vidéo Youtube) est animé par un acteur, via un système de reconnaissance faciale et reconstitution 3D. Les expressions de l'acteur sont transférées et appliquées de façon photoréaliste au visage du personnage ciblé dans la source vidéo.

Source : Visual Computing Group, *Real-face Capture and Reenactment of RGB Videos*

Lien : <http://www.niessnerlab.org/projects/thies2016face.html>

11.3

Adrenaline Studio, Hologramme de Jean-Luc Mélenchon, 2017

Meeting de Jean-Luc Mélenchon du 5 février 2017.

11.3.a

Jean-Luc Mélenchon tient simultanément un meeting à Lyon et un autre, via son hologramme, aux Docks d'Aubervilliers, à Paris

11.3.b

Infographie expliquant le fonctionnement du dispositif.

Extrait de l'article de Emeline Gaube, « Infographie. Pourquoi Mélenchon exagère avec son hologramme », 10/04/2017 à 17h10.

Sources de l'image et de l'infographie :

<http://www.bfmtv.com/planete/infographie-pourquoi-melenchon-exagere-avec-son-hologramme-1139672.html>

THÉÂTRE ET SCÉNOGRAPHIE

Cette année, seule une candidate avait choisi l'option « Théâtre et scénographie » pour l'épreuve d'entretien. Ils étaient cinq l'année précédente. Par conséquent, et pour des raisons évidentes, nous reprenons dans ce rapport les éléments présents dans les rapports de jury de 2015, 2016 et 2017.

La candidate de cette année a fait preuve d'une grande clarté d'exposition et d'une solidité théorique et pratique rare. Le jury a perçu une solide expérience en tant que spectatrice et professionnelle du théâtre. Nous invitons donc les futurs candidats à prendre la mesure d'une nécessaire fréquentation de phénomène théâtral, quelle qu'elle soit, amatrice ou professionnelle, en tant que spectateur/spectatrice ou en tant que praticienne/praticien, ainsi que d'une préparation tout à fait adéquate au format de l'épreuve.

Par ailleurs, nous incitons bien sûr les futurs candidats à approfondir leur connaissance des ouvrages listés dans la bibliographie proposée, qui donne quelques éléments historiques et contemporains de référence. Au-delà de la bibliographie, la culture personnelle de chaque candidat, en tant qu'elle est constitutive du regard qu'il porte sur les documents proposés, peut être utilisée avec profit. Enfin, il est utile de rappeler que l'abondance stérile de références n'est pas réclamée, et que tout renvoi à la littérature critique, philosophique, sociologique ou historique se doit d'être employé à bon escient.

Nous tenons tout d'abord, à préciser, une nouvelle fois, que réussir cette épreuve tient surtout à la capacité du candidat à analyser les images et le discours visuel contenus dans les scénographies présentées ou les images et documents annexes. Bien entendu, la perspective orale de l'épreuve n'est pas anodine. Le jury appréciera toujours un ou une candidate capable de tenir son auditoire à travers un discours structuré, progressif, curieux et captivant.

Nous rappelons par ailleurs qu'en 2017, quatre des cinq sujets présentaient des images annexes de natures très différentes :

- une image publicitaire pour voiles d'ombrage sur mesure en regard de photographies d'un spectacle portant sur la mer Méditerranée ;
- des photographies de mariage, à confronter à des clichés pris lors d'un spectacle musical sous chapiteau ;
- la reproduction d'un mobile de Calder, en complément de photographies d'un spectacle de théâtre dont la scénographie faisait appel à un mobile ;
- des photographies de mode en regard de clichés de marionnettes de rue ;
- l'étude exclusive de plusieurs clichés d'une même représentation d'un spectacle théâtral.

Chacune des photographies est toujours pourvue d'une légende précise. Plus rarement, un court texte critique (note d'intention, présentation), journalistique (article, annonce), historique, technique, commercial ou dramaturgique peut être intégré en sus. Ces documents écrits doivent être assimilés par le candidat en soutien d'une interprétation visuelle de l'ensemble des documents. Le jury tient à renouveler le souhait de voir ces textes intégrés dans l'articulation d'une problématique.

Il est entendu qu'une image est toujours une élaboration, face à laquelle on doit adopter un regard critique. La multiplicité des prises de vue d'une même scène théâtrale, ou en tout cas d'un même événement spectaculaire, doit donc être saisie par le candidat ou la candidate comme une invitation par le jury à envisager une première mise en exergue d'une prise de position artistique générale au sein d'un spectacle vivant, visible donc dans un mouvement temporel que la série de photographie est censée matérialiser. Le jury a, à ce titre, particulièrement apprécié la capacité de mise en parallèle des clichés de la candidate de cette année. Ainsi, le nombre de documents – légèrement supérieur à celui proposé habituellement dans les autres épreuves optionnelles d'entretien – doit davantage être considéré comme une incitation à la mise en regard d'un phénomène théâtral dans sa complexité et son temps de représentation, et d'une application pratique, industrielle ou artistique pure qu'elle soit, d'un concept ou d'une idée.

La consigne est claire : « Les futurs candidats présenteront un discours organisé à partir des documents et autour d'une problématique forte, et exposeront des positionnements pratiques et théoriques singuliers qui témoigneront à la fois d'une fréquentation régulière du théâtre ou de la scène, d'une pensée active sur les dynamiques de création (de la conception à l'interprétation), et même d'une éventuelle exploitation pédagogique de certains aspects précis ».

Le jury a, cette année encore, grandement apprécié l'effort de la candidate pour faire dialoguer dans son analyse les divers signes qu'elle avait sous les yeux, en particulier la scénographie, la lumière, les costumes mais aussi les accessoires, les matériaux, les corps en scène, le son potentiel, les esthétiques majeures, et ce qu'ils pouvaient inférer du travail des interprètes ou des conditions de préparation technique et matérielle du spectacle.

Les oppositions éventuelles et les alternatives contenues dans les juxtapositions d'images à l'intérieur d'un sujet peuvent être situées dans une problématique que le candidat cherchera toujours à articuler. Il faut éviter un simple enchaînement de présentations introductives et paraphrastiques – souvent longues et fastidieuses – de chacun des documents. Aussi le jury invite-t-il les futurs candidats à prendre quelques minutes – 2 à 4 minutes idéalement – avant de prendre la parole afin de bien identifier une possible exploitation transversale de tous les documents.

À cet égard, on ne saurait trop recommander à chaque candidat, d'une part, de bien lire in extenso l'ensemble du paratexte au cours du temps de préparation, afin d'en dégager des lignes de forces, et, d'autre part, de solliciter des connaissances ou des expériences personnelles multiples et variées : exemples issus d'un parcours de spectateur ; participation à une production de spectacle en qualité de costumier, de scénographe, de dramaturge, d'intervenant ; réflexion pertinente née d'une lecture spécifique... Il est attendu des candidats qu'ils puissent efficacement démontrer leur capacité à organiser les signes.

Il est en tout cas judicieux d'imaginer (à titre d'hypothèse) les enjeux théâtraux et le propos esthétique des artistes responsables des scénographies – au sens large du terme – représentées, mais il est bien entendu que les éléments d'information limités et le choix nécessairement parcellaire d'images font de l'exercice un acte de décryptage incomplet, qui se doit d'être complété par une interprétation personnelle solide et correctement problématisée.

Il est également bien entendu apprécié que le candidat ou la candidate communique un intérêt et un goût pour le spectacle, aussi hétéroclites soient-ils, en tant que spectateur ou d'une autre manière qui permette une réflexion autour de la scénographie et de son rôle au théâtre. À ce titre, rappelons que le jury n'attend en aucun cas des candidats qu'ils aient tout vu, et ne saurait privilégier tel ou tel type d'approche ou de style de spectacle. En revanche il les évalue sur la pertinence et la ténacité de leur raisonnement. L'important est de bien comprendre la teneur du propos et des contraintes liées au travail théâtral et de la nature de la préparation scénographique et concrète du spectacle en tant qu'art appliqué. Enfin, il sera tout à fait apprécié que les candidats fassent preuve d'originalité dans leur perception de la scénographie dans des termes non spécifiquement visuels, et dans la prise en compte de publics potentiels de plusieurs types (adultes, enfants, porteurs de handicaps, spécialistes ou néophytes, ayant payé leur billet ou non, étrangers, mécènes, voire membres de l'équipe de création).

Éléments de bibliographie:

La bibliographie est donnée à titre indicatif. Elle ne constitue pas une doxa incontournable et exhaustive mais fournit quelques pistes générales que tout candidat ayant choisi l'option « Théâtre et scénographie » pourrait, voire devrait, souhaiter aborder et approfondir, pour l'épreuve d'abord et pour l'exercice futur du métier d'enseignant. Les candidats y trouveront des réflexions parfois très personnelles qui pourront leur être profitables pour former leur propre regard.

- Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, éd. L'Age d'homme, 1983 (écrits originaux 1880-1928) (les analyses littéraires ou musicales ne sont pas nécessairement une priorité pour un agrégatif en arts-appliqués, mais, pour celle et ceux qui découvrent tout ou une partie de ces écrits, des réflexions fondamentales peuvent naître au sujet de l'espace scénographique).
- Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS éditions, 1983.
- Chantal Bauer, *Les hauts lieux de la musique en France*, Paris, Bordas (« Le voyage culturel »), 1990.
- Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais, 2006.
- Luc Boucris, Jean-François Dusigne, Romain Fohr, *Scénographie, 40 ans de création*, Paris, Entretemps, 2010.
- Luc Boucris, Marcel Freydefont, Véronique Lemaire, Raymond Sarti, « *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol II – Pratiques et enseignements* », *Revue Études Théâtrales*, n. 54-55, 2015.
- Luc Boucris, Marcel Freydefont, (dir., avec Jean Chollet, Véronique Lemaire & Mahtab Mazlouman), *Scénographes en France (1975-2012)*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, réédition de 2014 (surtout la troisième partie '*le théâtre brut*' et le début de la quatrième partie '*le théâtre immédiat*').
- Peter Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 2005 (surtout la sixième partie '*remplir l'espace vide*').
- Isabelle Barbéris & Martial Poirson, *L'Économie du spectacle vivant*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2013.
- André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours tous les temps et tous les pays*, Paris, Nizet, 2000 (1992).
- Daniel Deshays, *De l'écriture sonore*, Entre-vues, Marseille, 1999.

- Sandrine Dubouilh, *Une architecture pour le théâtre populaire*, Nantes, éditions AS, 2012.
- Romain Fohr, *Du Décor à la scénographie*, Laverune, L'Entretiens, 2014
- Michael Forsyth, *L'architecte, le musicien et l'auditeur du XVIIIe siècle à nos jours*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987.
- Pierre Gautier, *Traité de scénotechnique*, Paris, Eyrolles, 2012.
- Ernest Gombrich, *Histoire de l'art*, Beaux-livres, Paris, Gallimard, 1997.
- Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Genève, l'Âge d'Homme, 2010.
- Iannis Kokkos, *Le Scénographe et le héron*, éd. Actes Sud 1989, 2002 et 2004.
- Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux, (dir.), *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS Editions, 2016.
- Véronique Lemaire, Daniel Lesage, « *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol I – Processus et paroles de scénographes* », *Revue Études Théâtrales*, n. 53, 2015.
- Marie-Madeleine Mervant-Roux, dir., *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 2004.
- Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Éditions Bréal, 2002.
- *Opéra et mise en scène*, in *L'Avant scène opéra* N°241-269-275-281-287-289.
- Richard Peduzzi, *Là-bas c'est dehors*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer des scènes et des machines de théâtre (1638)*, Lausanne, Ides et Calendes, 1942 (plusieurs rééditions)
- Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Belin, Paris, rééd. 1996; *Lire le théâtre*, Belin, Paris, rééd. 1996.
- *Revue AS*, Actualité de la scénographie, AS éditions.

Sujet n°1

Sujet non présenté

Sujet n°2

2.1

Collectif La Cantine, *Les Peintres au Charbon*, 2016-2017

D'après le texte de Lee Hall

Traduction de Fabrice Melquiot

Représentation : Du 25 avril au 28 mai 2017 au Théâtre 13 à Paris.

2.1.a - 2.1.b - 2.1.c :

Images de la pièce au Théâtre 13, Paris. Crédits photo : Suzanne Rault-Balet

2.1.d :

Extrait du dossier de diffusion

Avec : Hugo Bardin, James Borniche, Thomas Brazete, Solal Forte, Elodie Galmiche, Florent Hu, Marie Petiot / Elise Fourneau, Paul Emile Pêtre, Emmanuel Rehbinder.

Mise en scène : Marc Delva ,

Assistants à la mise en scène : Florent Hu et Elodie Galmiche,

Création Lumière : Julien Kosellek,

Création sonore : Luc Delva,

Scénographie : Marc Delva,
 Création costume, coiffure, maquillage : Hugo Bardin,
 Création mapping vidéo : Arnaud Berthonneau, Romain Da Costa (Digital Essence),
 Relation Presse : Francesca Magni,
 Production : Le collectif La Cantine,
 Co-réalisation : Le Théâtre 13.

Avec le soutien d'Arcadi-île-de-France, de L'Adami, de la ville de Anor, du Théâtre National de Toulouse et du JTN.

L'ARCHE est éditeur et agent théâtral du texte représenté.

Remerciements : Cyrille Poulain, Thomas Houdbine, Benjamin Houdbine, Briec Frère, Grégoire Leveugle, Flavie Charruault, Pierre Daubigny, Cécile Fraisse-Bareille et La Compagnie Nagananda Mahfoud Kourta, Sarah Vinckel, Jean-Luc Perat, Nathalie Constant, et la ville de Anor, Jean-Pierre Hu, Brigitte Hu, Simon Hu, Christian Lalos, François Rancillac, Caroline Chausson, Sophie Cabrit, Marie-Cécile Remy et le Théâtre National de Toulouse, Colette Nucci, Fabian Chappuis, Ludovic Champagne, Yann Boutigny-Lizerand, Yzelle Bazin, Kelly Gowry et toute l'équipe du Théâtre 13, L'Adami, et L'Arcadi île-de-France.

Lee Hall (1966 -) :

Né à Newcastle-Upon-Tyne, il écrit pour le cinéma, le théâtre, la télévision et la radio. En 1997, sa première pièce Face de cuillère est diffusée à la radio avant d'être adaptée pour la télévision l'année suivante. Auteur en résidence à la Royal Shakespeare Company de 1999 à 2000, Lee Hall est également le scénariste du film Billy Elliot de Stephen Daldry, nommé aux Oscars au titre du meilleur scénario. En 2011, il co-écrit le scénario de Cheval de guerre, réalisé par Steven Spielberg.

Les Peintres au charbon :

La Pièce est basée sur un livre du critique d'art William Feaver, The Pitmen Painters. La pièce relate l'histoire vraie de la naissance du mouvement pictural, le Ashington Group. En 1934, un groupe de mineurs, appartenant à l'Association pour l'Education des Ouvriers, se retrouve malgré lui à suivre des cours d'histoire de l'art. Ils rencontrent le "professeur" Robert Lyon de l'Université Duhram de Newcastle-Upon-Tyne, qui va bien vite abandonner sa méthode d'enseignement théorique pour passer à la pratique avec eux. Développant ainsi leur propre mouvement, ces " Peintres au charbon" vont peindre leur environnement, leur quotidien, leur vie, tout en se construisant en parallèle une culture artistique et un sens critique qui leur permettra d'acquérir un nouveau regard sur leur société.

Entretien sans préparation avec le jury

Les notes sur 20 vont de 03 à 17. 14 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	Total	Moyenne
Effectifs	1	10	11	07	3	32	09,75

Moyenne des admis : 11,42

La moyenne globale confirme une baisse des résultats encore cette année. Le jury s'étonne des difficultés des candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Il est à regretter que le coefficient de cette épreuve n'engage pas davantage les candidats à démontrer leurs qualités personnelles et surtout à répondre, puis dans le meilleur des cas, à dialoguer avec le jury. Cette épreuve est probablement la plus ouverte de ce concours et il serait bon de s'en saisir pleinement.

ANNEXES

PROGRAMME 2019

BIBLIOGRAPHIES INDICATIVES

Épreuve écrite d'esthétique

Le langage

Bibliographie

- Aristote, *Poétique*, le Livre de Poche, 1990.
- Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Champs-Flammarion, 1999.
- Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, « Quadrige », 2012.
- Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Points Seuil, 2015 ; *Mythologies*, Points Seuil, 2014.
- Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard Tel, 1978.
- Walter Benjamin, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, Gallimard, Folio, 2000 ; *La tâche du traducteur*, in *Œuvres 1*, Folio Essais, 2000.
- Emile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale (1 et 2)*, Gallimard Tel, 1980.
- Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Editions de Minuit, 1975.
- Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, 2009.
- Benedetto Croce, *Thèses Fondamentales pour une Esthétique comme science de l'expression et Linguistique générale*, Lucie Editions, 2006.
- François Dagognet, *Écriture et iconographie*, Vrin, 1973.
- Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, 1969.
- Jacques Derrida, *Les Arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*, La Différence, 2015.
- John Dewey, *L'Art comme expérience*, Gallimard, Folio, 2010.
- Henri Focillon, *Vie des formes*, PUF « Quadrige », 2013.
- Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971.
- Gottlob Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, Editions du Seuil, 1971.
- Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Folio Essais, 1993.
- Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Points Essais, 1992.
- Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Seuil, 2010.
- Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Fayard, 2011.
- Georg WF Hegel, *Esthétique*, Le Livre de Poche, 1997.
- Martin Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard Tel, 1986.
- Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Folio Essais, 1988.
- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, première partie, Vrin, 2000.
- Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Folio Essais, 1998.
- André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, t. 1. « Technique et langage » et t. 2. « La mémoire et les rythmes », Albin Michel, 1964 et 1965.
- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, « Linguistique et anthropologie », Pocket Agora, 2003
- Danielle Lories (dir.) *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 2004.
- Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 2002.
- Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Folio Essais, 1960.
- Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, 1970.
- Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Garnier-Flammarion, 2015.
- Erwin Panofsky, *L'Œuvre et ses significations*, Folio Essais, 2014.
- Platon, *Hippias majeur*, Garnier-Flammarion, 2005 ; *Phèdre*, Garnier-Flammarion, 2006 ; *La République*, livres III, IV et X, Garnier-Flammarion, 2016.
- Marie-Dominique Popelard, *Ce que fait l'art*, PUF « Philosophies », 2002.
- Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2011.
- Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Editions du Seuil, 1975.
- Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Garnier-Flammarion, 1993.
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Folio Essais, 1985.
- Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, III, Vrin, 2014.
- George Steiner, *Réelles présences. Les Arts du sens*. Folio Essais, 1991.
- Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Flammarion, Champs, Essais, 2004.
- Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard Tel, 2014 ; *Leçons et conversations*, Folio Essais, 1992.

1. La ruine

Bibliographie

I. Sources antérieures au XIX^e siècle :

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

DIDEROT Denis, *Salons tome 3 : Ruines et paysages*, Paris, Hermann, 1995 (première édition 1767).

SAINT-NON (RICHARD DE) Jean-Claude, *Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile*, [illustré par Hubert Robert et Jean-Honoré Fragonard], Paris, de l'Imprimerie de Clousier, 1781-1786.

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

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

II. Sources XIX^e-XXI^e siècles :

Ouvrages et études critiques :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GRENIER Catherine, *Sophie Ristelhueber – La guerre intérieure*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

- HABIB André, *L'attrait de la ruine*, Paris, Éd. Yellow now, 2011.
- HELL Julia & SCHÖNLE Andreas (dir.), *Ruins of modernity*, Durham (N.C.), London, Duke University Press, 2010, cop. 2010.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'usage des ruines*, Paris, Verticales, impr. 2012, cop. 2012.
- KADERKA Karolina (dir.) *Les Ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Roma, Campisano, 2013.
- LACROIX Sophie, *Ce que nous disent les ruines : La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- LACROIX Sophie, *Ruine*, Paris, Ed. de la Villette, impr. 2008.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *L'Art de la tache : introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar, Ed. du Limon, 1990.
- LENIAUD Jean-Michel, *Viollet-Le-Duc ou Les Délires du système*, Paris, Mengès, 1994.
- LIAROUTZOS Chantal (dir.), *Que faire avec les ruines ? : Poétique et politique des vestiges*, Colloque, Paris, 6-8 décembre 2012, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- MAKARIUS Michel, *Ruines. Représentations dans l'Art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004, DL 2011, cop. 2011.
- MORTIER Roland, *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, cop. 1974.
- NASR Joseph, *Le rien en architecture, l'architecture du rien*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- NEVOLA Francesco, *Giovanni Battista Piranesi : i Grotteschi, Gli anni giovanili, 1720-1780 : « troppo pittore per essere incisore »*, Roma, Ugo Bozzi Ed., 2010.
- ONFRAY Michel, *Métaphysique des ruines : la peinture de Monsu Desiderio*, Bordeaux, Mollat, 1995.
- ORLANDO Francesco, *Les objets désuets dans l'imagination littéraire : ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- PINTO John A., *Speaking ruins : Piranesi, architects and antiquity in eighteenth-century Rome*, Ed. Ann Arbor (Mich), University of Michigan press, 2012.
- PRETI Monica & SETTIS Salvatore, *Villes en ruine : images, mémoires, métamorphoses*, Paris, Éd. Louvre-Hazan (catalogue des éditions du musée du Louvre), 2015.
- RABREAU Daniel, *Apollon dans la ville : le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle*, Paris, Ed. du patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, impr. 2008, cop. 2008.
- RIEGL Aloïs, *Le Culte moderne des monuments*, Paris, Hermann, 2005 (première édition 1903).
- RUSKIN John, *Les pierres de Venise*, Paris, Hermann, 2005 (première édition 1853).
- SCHEFER Olivier & EGANA Miguel (dir.), *Esthétique des ruines poétique de la destruction* (actes du colloque de l'Université Paris I - du 14 mai 2014 au 15 mai 2014), Rennes, Éd. P.U. Rennes, 2015.
- SCHNAPP Alain, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Librairie Générale Française, Éditions Carré, 1998, cop. 1993.
- SCHNAPP Alain, *Ruines : essai de perspective comparée*, Dijon : les Presses du Réel ; Lyon : Presses Universitaires de Lyon, DL 2015, cop. 2015.
- SIMMEL Georg, *La Parure et autres essais* (trad. [de l'allemand] et présentation de Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Vinas), Paris, éd. De la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.
- SIMMEL Georg. *La Philosophie de l'aventure*. Paris, L'Arche, 2002 (première édition 1911).
- STOURDZÉ Yves, *Les Ruines du futur*, Paris, Éd. Sens Et Tonka, Collection : Dits et Dits, 1998.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 vol., Paris, Bance et Morel, 1854 – 1868.

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

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

Article :

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

Thèses consultables en bibliothèque :

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

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

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

2. Montrer, exposer, collectionner

Bibliographie indicative

Arts décoratifs, arts appliqués et design

AGEORGES Sylvain. *Sur les traces des Expositions universelles. Paris 1855-1937*, Paris, Editions Parigramme, 2006.

BERTON Aurélia, SCHWARTZ Ulrich et LIST Claudia, *Designing exhibitions : a compendium for architects, designers and museum professionals*, Basel/Boston, Birkhäuser Verlag, 2006.

BRUNHAMMER Yvonne, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992.

DERNIE David. *Exhibition design*, Londres, Laurence King Publishing, 2006.

Exposer le design, Saint-Etienne, Cité du design Editions, Publications de l'Université de Saint-Etienne (numéro spécial de la revue *Azimuts, revue de design* n°32), 2009.

Formes industrielles, 1re exposition internationale, Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1963.

FROISSART Rossella, « Controverses sur l'aménagement d'un musée des arts décoratifs à Paris au XIXe siècle », *Histoire de l'Art*, n°16, 1991, p. 55-63.

FROISSART Rossella, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art ? », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 83-90.

FROISSART Rossella, « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux ateliers des faubourgs : le musée d'Art industriel de la Ville de Paris », *La Revue de l'Art*, n°116, 1997, p. 95-105.

HAINARD Jacques et KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie, 1984.

HUGHES Philip, *Scénographie d'exposition*, Paris, Eyrolles, 2010.

KLEIN Larry, *Exhibits : planning and design*, New York, Madison square press, 1987.

KOSSMANN Hermann et JONG Mark de, *Engaging spaces : exhibition design explored*, Amsterdam, Frame, 2010.

KRAMER Sibylle, *Exhibition design*, Karlsruhe, Braun, 2014.

NICOLIN Paola, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, éd. Macerata, QuotLibet, 2011.

L'Objet du design : 99 objets pour un siècle, Paris, Paris design, 1999.

PEREC Georges, *Penser-classer*, Paris, Seuil, 2003 [première édition : Paris, Hachette, 1985].

Qu'est-ce que le design ?, Paris, Centre de création industrielle, 1969.

ROLLAND-VILLEMOT Bénédicte, « Unités écologiques, « period rooms » : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique », *In Situ* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 13 juillet 2016, consulté le 14 juin 2017.

SOMPAIRAC Arnaud, *Scénographies d'exposition : six perspectives critiques*, Genève, Métis Presses, VuesDensembleEssais, 2016.

Design graphique

BALGIU Alexandru, BROGOWSKI Leszek, COTTENCIN Jocelyn... [et al.], *Collectionner, conserver, exposer le graphisme : entretiens autour du travail de Dieter Roth conservé au FRAC Bretagne*, Rennes, EESAB site de Rennes, FRAC Bretagne, 2015.

IMBERT Clémence, « Un dispositif dans le dispositif. Les expositions de design graphique contemporain », *Marges*, 20 | 2015, 86-99.

Mode et textile

EVANS Caroline, *The Mechanical Smiles, Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900 – 1929*, Londres / New Haven, Yale University Press, 2013.

MARCHETTI Lucas (dir.), *Penser la mode par l'exposition*, Genève, HEAD, 2016.

SAILLARD Olivier, *Histoire idéale de la mode contemporaine : les plus beaux défilés de 1971 à nos jours*, Paris, Textuel, 2009.

ZAZZO Anne (dir.), *Showtime. Le défilé de mode*, Paris, Paris Musées, 2006.

Arts plastiques

ALTSHULER Bruce, *From Salon to Biennial – Exhibitions that Made Arts History – Volume I : 1863-1959*, New York, Phaidon, 2008.

L' Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle, trad. de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, éd. du Regard, 1998.

CAILLET Elisabeth et PERRET Catherine (dir.), *L'art Contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DAVALLO Jean, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1986.

GLICENSTEIN Jérôme. *L'art une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

GROYS Boris. « On the Curatorship », in *Art Power*, Cambridge, The MIT Press, 2008.

HEINRICH Nathalie, *Harald Szeemann : un cas singulier : entretien*, Paris, L'Echoppe, 1995.

JEUDY Henri-Pierre (dir.). *Exposer, exhiber*, Paris, éd. La Villette, 1995.

KOSSMANN Herman, MULDER Suzanne, OUDSTEN Frank den, *Narrative spaces : on the art of exhibiting*, Rotterdam, 010 Publishers, 2012.

O'DOHERTY Brian, *White cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, JRP Ringier, Maison rouge, 2008.

OBRIST Hans Ulrich, *A brief history of curating*, Zurich/Dijon, Jrp Ringier/presses du réel, 2008.

SZEEMANN Harald, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996.

Informations en ligne

<http://www.vam.ac.uk/page/a/archive-of-art-and-design/>

http://cnum.cnam.fr/expo_virtuelle/expositions_universelles/1798_1900/

<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/dossiers-thematiques/les-arts-decoratifs-depuis-1864-1171/>

<https://arachne.hypotheses.org/tag/decor-3d>