

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

Direction Générale des Ressources Humaines

AGRÉGATION ARTS

OPTION B : ARTS APPLIQUÉS

Concours externe

Rapport présenté par Monsieur M. Michel SAINT - VENANT
Inspecteur général de l'éducation nationale
Président du jury

2007

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

	Page
Nature des épreuves du concours & Programmes des concours 2007	3
Composition du jury 2007	4
Résultats de la session 2007 du concours	6
Présentation générale	7

A Épreuves d'admissibilité 2007

Épreuve écrite d'esthétique :

Définition de l'épreuve & rapport du jury	14
---	----

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

Définition de l'épreuve & rapport du jury	18
---	----

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée :

Définition de l'épreuve & rapport du jury	22
---	----

B Épreuves d'admission 2007

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

Définition de l'épreuve & rapport du jury	27
---	----

Leçon :

Définition de l'épreuve & rapport du jury	32
---	----

Entretien sans préparation avec le jury :

Définition de l'épreuve & rapport du jury	44
---	----

Annexe 1 : bibliographie, session 2008

Annexe 2 : sujets de la session 2007

- épreuve pratique d'investigation & de recherche appliquée	58
- épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués	63

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

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

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

**Programmes de ces 2 épreuves pour la session 2007 (BO n° 21 du 25 mai 2006, pages III à X) :

Épreuve écrite d'esthétique :

Le corps

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

Programme 1. : Le designer depuis 1970 : rôle, statut, figure.

Programme 2. : Techniques et théories de la couleur en Europe, de la fin du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle (architecture, arts plastiques, arts appliqués)

A titre d'information, programmes pour la session 2008 :

(BO spécial n° 3 du 17 mai 2007, pages 11 à 17)

Épreuve écrite d'esthétique : Le corps

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

Programme 1. : Techniques et théories de la couleur en Europe, de la fin du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle (architecture, arts plastiques, arts appliqués)

Programme 2. : Identité et design depuis 1945 : la griffe.

COMPOSITION DU JURY

(arrêté du 12 janvier 2007)

M. Michel SAINT - VENANT Président	Inspecteur général de l'éducation nationale
Mme Françoise CŒUR Vice Présidente	Inspectrice générale de l'éducation nationale.
M. Gérard ALT	Professeur agrégé, Académie de Montpellier
Mme Evelyne CALZETTONI	Professeur agrégé, Académie de Lyon
M. Eric COMBET	Professeur agrégé, Académie de Lyon
Mme Arlette DESPOND BARRE	Historienne du Design, Académie de Paris
Mme Elisabeth DOMERGUE	Professeur agrégé, Académie de Rouen
Mme Odile DUPONT	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Olivier DUVAL	Inspecteur d'Académie – inspecteur pédagogique régional, Académie de Versailles
M. Antoine FERMEY	Professeur agrégé, Académie de Versailles
Mme Odile FILLION	Journaliste, Académie de Paris
Mme Annie GIRAUD	Inspectrice d'Académie - inspectrice pédagogique régionale Académie de Nantes
Mme Jacqueline GUÉHENNEUX	Inspectrice d'Académie - inspectrice pédagogique régionale Académie de Paris
Mme Valérie GUILLAUME	Conservateur en chef du Patrimoine, MNAM/CCI, Académie de Paris
M. Pierre HARDY	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Etienne HERVY	Designer graphiste, Académie de Paris
M. Pierre Damien HUYGHE	Professeur des Universités, Académie de Paris
Mme Muriel JANVIER	Professeur agrégé, Académie de Clermont Ferrand
Mme Eva KUBINYI	Designer graphiste, Académie de Paris

M. Jean L'HUILLIER	Professeur agrégé, Académie de Nancy Metz
M. Philippe LEMEUR	Scénographe, Académie de Paris
M. Philippe LOUGUET	Architecte, professeur à l'École d'architecture, Académie de Lille
M. Thierry MACHURON	Professeur agrégé, Académie de Dijon
M. Guillaume MARTIN	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Alexandra MIDAL	Historienne d'Art, Académie de Paris
Mme Nadine OOSTERHOF	Professeur agrégé, Académie de Paris
Mme Françoise PETROVITCH	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Pierre PONANT	Designer graphiste, Académie de Paris
Mme Françoise RAFFIN	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. René RAGUEB	Professeur agrégé, Académie de Aix Marseille
M. Jean RAULT	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Emmanuel RIVIÈRE	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Germain ROESZ	Professeur des Universités, Directeur de l'UFR Arts, Académie de Strasbourg
Mme Corinne ROZENTAL	Chef de projet design, MNAM Centre Pompidou, Académie de Paris
M. Frédéric RUYANT	Designer, Académie de Paris
Mme Sarah SEKALI	Professeur agrégé, Académie de Paris
M. Pierre SESMAT	Maître de conférences des Universités, Académie de Nancy Metz
M. Olivier SIDET	Designer, Académie de Paris
Mme Valérie THOMAS	Professeur agrégé, Académie de Créteil
M. Michel VERSHELST	Professeur agrégé, Académie de Paris

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

RÉSULTATS DE LA SESSION 2007 DU CONCOURS

Nombre de postes offerts au concours externe de l'agrégation	10
Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation	169

- **Admissibilité**

Nombre de candidats au concours de l'agrégation externe non éliminés	72
Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe	24

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés est de 6,14.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de 10,7.

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

Le dernier admissible obtient une moyenne générale 6,9 sur 20.

- **Admission**

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe non éliminés	24
Nombre de candidats admis au concours de l'agrégation externe	10

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de 4,53 à 14,47.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés est de 9,73.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de 11,96.

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur 20 de 9,77.

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

L'ensemble des informations, remarques et recommandations relatives à la session 2007 est présenté dans ce rapport : données statistiques, sujets et rapports des épreuves d'admissibilité et d'admission.

Le concours externe a pour finalité de recruter au plus haut niveau des enseignants qui interviendront dans des voies de formations technologiques allant du niveau IV (baccalauréat technologique sciences et techniques industrielles, spécialité arts appliqués), au niveau II (diplômes supérieurs d'arts appliqués).

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

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

- **LES CANDIDATS**

LES INSCRITS ET LES PRÉSENTS :

Depuis 1998, pour un nombre de postes compris entre 10 et 16, le nombre des inscrits variait entre 137 et 211; il atteint cette année 169 pour 10 postes et reste donc dans la fourchette jusqu'ici constatée. Le rapport du nombre des présents aux épreuves d'admissibilité au nombre des inscrits de cette session est de 43%, inférieur au taux le plus bas jusqu'ici constaté (fourchette relevée pour la période indiquée : entre 45% et 65%). On ne note pas de défection pour le passage des épreuves d'admission.

L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :

Comme les années précédentes on note la forte participation des candidats originaires des académies d'Île-de-France.

LE TAUX DE FÉMINISATION :

Comme chaque année, les candidates forment environ 2/3 des inscrits et des présents aux épreuves d'admissibilité, mais 3/4 des admissibles et 4/5 des lauréats !

LES ÂGES :

Les candidats inscrits sont nés entre 1948 et 1984, les présents entre 1953 et 1984, les admissibles entre 1960 et 1984, les admis entre 1971 et 1984. L'année de naissance médiane est 1972 pour les inscrits et les présents, 1981 pour les admissibles et les admis.

LES DIPLÔMES :

Les inscrits et les candidats présents aux épreuves d'admissibilité sont majoritairement certifiés, ou titulaires d'une maîtrise ou d'un titre de niveau bac + 5 . Les admissibles et les admis sont majoritairement élèves de l'ENS puis certifiés et élèves d'IUFM.

L'ACTIVITÉ :

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

- **LES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ**

Si pour les candidats ayant une très faible moyenne générale on peut noter et déplorer, sauf trop rares exceptions, une polyvalence dans la faiblesse, on relève parfois avec plaisir quelques performances équilibrées ou une maîtrise affirmée dans au moins une des épreuves.

Les résultats, la répartition des notes

Epreuve écrite d'esthétique : les notes vont de 1 à 18 sur 20.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	12	31	18	11	4	76*	7,54

* 2 absents à cette épreuve & 1 copie blanche.

Moyenne des candidats admissibles : 11,13.

Les résultats pour cette épreuve sont très légèrement supérieurs à ceux de l'an dernier.

Épreuve écrite d'histoire de l'art et des techniques : les notes vont de 0,25 à 18,5 sur 20.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	29	24	13	5	4	75*	5,97

* 3 absents à cette épreuve & 1 copie blanche.

Moyenne des candidats admissibles : 9,63.

Les résultats pour cette épreuve sont globalement nettement moins satisfaisants que ceux de l'an passé (la moyenne est inférieure de plus de 1 point). La moyenne des admissibles n'a de moyenne que l'acception statistique du mot.

Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquées :

les notes vont de 0,5 à 18 sur 20.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	34	20	11	6	3	74*	5,51

* 4 absents à cette épreuve & 1 copie blanche.

Moyenne des candidats admissibles : 10,92.

Les résultats pour cette épreuve sont globalement aussi peu satisfaisants que l'an dernier ; la moyenne est aussi faible. La médiocrité règne sur un empire étendu avec de trop rares îlots de résistance à la tendance globale.

Notes globales pour l'admissibilité en général : elles vont de 0,9 à 15,2 sur 20.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	28	26	10	8	0	72	6,24

Nombre de candidats admissibles : 24.

Moyenne sur 20 des candidats admissibles : 10,7.

La zone des notes inférieures à 8 est comme l'an passé densément peuplée. Celle des notes supérieures à 16 est un désert.

4 candidats seulement obtiennent une note égale ou supérieure à 10 sur 20 à chacune des 3 épreuves.

- **LES ÉPREUVES D'ADMISSION**

Les résultats, la répartition des notes

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

les notes vont de 4 à 15,5 sur 20

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	12	8	4	0	24	8,65

Moyenne des admis : 11,05.

Les résultats de cette épreuve montrent par rapport à 2007 une moyenne en diminution de 1 point, la disparition des notes extrêmes et un regrettable décalage vers le bas des effectifs majoritaires.

Leçon : les notes vont de 2 à 18 sur 20

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	1	5	10	5	3	24	10,08

Moyenne des admis : 12,8.

Les résultats de cette épreuve avec une moyenne méritant pleinement son nom sont sensiblement meilleurs que ceux de la session précédente avec une raréfaction des notes faibles et très faibles.

Entretien sans préparation avec le jury : les notes vont de 3 à 18 sur 20.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
Effectifs T	3	3	6	10	2	24	10,38

Moyenne des admis : 12,6.

(Les faibles effectifs impliqués dans chacun des domaines et la spécificité de ceux-ci ne permettent pas une appréciation globale. On trouvera donc le détail pour chaque spécialité dans le rapport des commissions)

Notes globales pour les épreuves d'admission : les notes vont de 3,3 à 15,8 sur 20.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	1	7	10	6	0	24	9,25

Moyenne des admis : 11,73.

La moyenne générale est inférieure de 0,5 points à celle de la session précédente.

Seuls 3 candidats obtiennent une note supérieure à 10 sur 20 pour chacune des épreuves d'admission.

Notes globales pour l'admission en général (admissibilité + admission) :
les notes vont de 4,53 à 14,47 sur 20.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	4	15	5	0		

Nombre de candidats admis : 10.

Moyenne sur 20 des candidats admis : 11,96.

Les résultats sont du même ordre que ceux observés pour de la session précédente.

• **LES PRESTATIONS**

Dans les observations des commissions du jury compétentes pour chacune des épreuves plusieurs remarques essentielles par delà les spécificités disciplinaires apparaissent de façon récurrente au fil des sessions.

Insistons sur les indices les plus évidents de ces dérives transversales. Le jury de philosophes, dans son éclairante défense et illustration du "penser clair", nous dit :

"Si les arts appliqués sont un art de faire, ils sont bien sûr aussi, et éminemment, un art de penser".

Voyons ce qu'il en est.

PRÉPARATION, INVESTISSEMENT OU ENGAGEMENT ?

On peut imaginer que l'enjeu consiste à parvenir aux épreuves d'admission afin de figurer parmi les lauréats. On s'étonne donc de trouver chaque année, parmi les candidats qui ont fait l'effort de remettre une copie, l'existence d'une triste cohorte capable du pire dans la totalité des épreuves. Ceci ne peut à ce niveau s'expliquer que par une approche méthodologique défailante. Ignorons, bien sûr, les candidats qui n'ont visiblement aucune idée des contenus de ce concours.

Répetons que le candidat inscrit, soucieux de se présenter et d'offrir une prestation globalement décente ne devrait pas compter exclusivement sur la bienveillance du hasard. Après avoir pris soigneusement connaissance de la définition des épreuves qui situe clairement pour chacune de celles-ci les objectifs et les attentes (et le cas échéant fixe un programme), une lecture attentive des rapports des dernières sessions du concours peut apporter une aide précieuse car, pour chaque discipline, le candidat trouvera tout autre chose qu'un quelconque corrigé type : à propos d'une épreuve une analyse transférable de l'approche possible d'un sujet.

Notons rapidement qu'un minimum culturel n'est jamais inutile au candidat et contribue à réduire ses chances d'apporter une trop forte contribution aux aspects les plus navrants de la pathologie du concours : incapacité à développer la moindre idée personnelle sur un sujet assez riche, attribution erronée d'œuvres emblématiques, noms célèbres transcrits d'une manière étrange qui fait penser à des sobriquets, voyage vertigineux dans les époques historiques et même dans les périodes géologiques bousculées avec intrépidité, etc. Il est important de prendre conscience de ses inévitables lacunes et de s'efforcer de combler modestement les plus évidentes. Pour les deux premières épreuves existent des programmes limitatifs dont trop de candidats ont pris connaissance avec une mesure et une discrétion excessives.

Un minimum de méthode dans l'exposé ne nuit pas non plus. Une erreur d'appréciation fait confondre à certains expression écrite et expression orale. Les efforts consentis pour s'approprier de solides connaissances sont rendus vains par la maladresse de la transcription écrite. Une difficulté à rédiger n'est pas une fatalité. Il ne suffit pas de penser, il faut rendre cette pensée intelligible.

L'orthographe et la syntaxe plus ou moins aventureuses, l'absence à l'écrit comme à l'oral de plan structuré, de scansions, de rythme, l'ignorance d'une stratégie argumentaire rendent illisible ou inaudible le propos et donc incompréhensible la démonstration. La dissertation est un exercice de style au service d'une pensée et comme tout exercice de style, cela s'apprend. Et une communication orale n'est pas une conversation de salon.

EST-IL BIEN UTILE DE LIRE LE SUJET ?

Question que se posent de nombreux candidats, quelle que soit l'épreuve.

Cette année encore les membres du jury rappellent des notions qui paraissent évidentes : de même qu'en arithmétique élémentaire avant de proposer une solution à un problème, il est bon d'en lire l'énoncé, la lecture d'un sujet s'impose avant de le traiter ; peser les mots permet d'éviter confusions et contresens. Montrer que l'on a acquis une information sérieuse est indispensable mais ne consiste pas à la déverser en une masse indigeste et exige une organisation de l'illustration qu'elle peut apporter à l'argumentation. Celle-ci doit être claire et conduire à une position personnelle.

Le jury de l'*Épreuve de Conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués* met en garde contre deux tentations : ouvrir ou réduire. Dans le premier cas le candidat, généreux mais manquant de rigueur, se rue vers le hors sujet ; dans le second cas, timoré et manquant d'ambition, il s'enferme dans une voie étriquée. Dans tous les cas, les candidats ne "jouent pas le jeu". Enjamber le sujet pour investir un autre terrain n'est pas répondre à la demande. Le fait a déjà été signalé pour l'*Épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée*. Les notions d' "identité" et de "corps" ont été paresseusement questionnées, un comble : désincarnées. L'appel aux questions qu'agitait le programme d'esthétique n'a pas semblé évident et le traitement du sujet, ainsi vidé de toute substance, n'a produit que stéréotypes et idées reçues. L'*Épreuve d'Histoire de l'Art & des Techniques* n'exigeait pas que soit identifiée la citation de Baudelaire sur laquelle s'appuyait le sujet, ni l'œuvre dont elle était extraite, par contre, "l'époque, la mode, la morale et la passion" pouvaient susciter quelques réflexions dépassant l'évocation inculte du protestantisme, abusivement pris à témoin d'une supposée réduction des couleurs au noir et blanc !

Rappelons que le sujet ne peut être confondu avec le problème ; le sujet est le matériau à partir duquel le candidat doit construire le problème. Et que lire n'est pas jeter un regard rapide, c'est enquêter sans artifice, confronter les termes ou les images, dépasser la surface ou traverser le miroir.

TOUTE CHOSE EST-ELLE BONNE À DIRE, OU À TAIRE ?

Mondialisation, exclusion, religion, communautarisme... Les candidats s'impliquent dans les sujets de société les plus graves. Démarche légitime et responsable qu'ont su déployer nombre d'entre eux, cadre de référence indispensable au designer pour autant qu'il soit informé, objectif et maîtrisé. Plusieurs candidats ont hélas fait une démonstration navrante d'un coupable manque de culture, de clairvoyance et d'humilité, qualités indispensables pour aborder des sujets de cette importance lors de l'épreuve de projet. Une opinion campant médiocrement sur des clichés est toujours irritante ; quand elle s'attaque à des faits de société sensibles et qui font débat, sans la rigueur intellectuelle qui convient, elle frise l'incongruité. Et ne rassure pas sur l'engagement du futur enseignant.

Il s'agit ici du niveau du discours qui n'est pas maîtrisé. Voyons une autre version. D'autres candidats ont accumulé un impressionnant bagage sur les sujets les plus divers, y compris les plus pertinents, pour aborder les épreuves. Et les livrent de la façon la plus exhaustive possible. Les candidats confondent réponse au sujet et performance de mémoire. Ainsi nous trouvons en *Histoire de l'Art & des Techniques* un précis d'histoire politique et sociale du XIX^e siècle, presque érudit mais hors sujet. En *Esthétique*, les candidats s'obstinent à accumuler les références, sans qu'il y ait analyse de ces références, comme si ces faits valaient par eux-mêmes explication et démonstration. Le candidat laisse généreusement au correcteur le soin de déduire seul toute la richesse d'un panoramique consacré à l'évolution de l'image du corps, astucieusement organisé

chronologiquement. Le jury rappelle encore que les références doivent être considérées non comme des fins, mais comme des moyens.

Il s'agit ici et là d'une agitation désordonnée, d'une avancée irréfléchie sur des terrains glissants ou d'une absence de prise de risque, d'un effacement de la personne, d'une tendance à l'inertie, au monologue, d'une livraison profuse de savoirs inorganisés. En somme, ici ou là, une incapacité à faire des choix et à les conduire à maturité.

ET LE DESIGN ?

Les correcteurs de l'épreuve de projet relèvent avec intérêt l'implication volontaire de la plupart des candidats dans les formes les plus actuelles de la conception en design. Ils s'engagent dans l'ouverture de frontières souvent artificiellement créées par des idées reçues ou simplement par des habitudes. Il est admis que l'activité du designer est au confluent de places dédiées et dialogue avec elles en écho à l'irruption de l'utilisateur. Mais ce qui est admis mérite tout de même d'être précisé. Les contours du rôle du designer restent assez flous dans la représentation qu'en ont certains candidats. Ceux-ci se voient en rôle titre réunissant à la fois les qualités de l'artiste, de l'ingénieur, du commercial, du sociologue... Or la complémentarité des compétences nécessite une large ouverture aux autres domaines mais exige aussi une identité forte, une expertise affirmée, le recours à d'autres expertises et non le dilettantisme, l'approximation et la confusion des genres. Une simple immersion dans les pratiques contemporaines permettrait aux candidats d'affiner leur point de vue.

Il s'agit là de l'idée que se font les candidats du design. Qu'en est-il du monde auquel il participe ? certains candidats semblent l'ignorer et passent froidement à côté des préoccupations qui engagent aujourd'hui la création de demain. Les correcteurs rencontrent alors le vide. Il ne s'agit pas seulement de l'absence de connaissances ou de l'imprécision des repères mais de l'impasse totale sur des problèmes essentiels aujourd'hui. Par exemple, le silence qui entoure l'éco-conception est-il, finalement, une réaction au bruitage ambiant ? réponse un peu courte, à une question qui méritait pourtant d'être développée.

Le rapports d'épreuve détaillent avec vigueur les points remarquables de la session pour aider les futurs candidats à "se préparer, à "s'investir" ou à "s'engager". Quelle que soit leur démarche, ils pourront lire au détour des lignes qui suivent :

"Le gain de la recherche, c'est la recherche elle-même".

Françoise CŒUR,
Inspectrice générale de l'éducation nationale
Vice-présidente du jury

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

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

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

(Durée : quatre heures ; coefficient 1)

Rapporteur : M. Michel VERHELST

Membres de la Commission :

M. Eric COMBET, Mme Odile DUPONT, Mme Françoise RAFFIN, M. Michel VERHELST

Sujet : *L'image du corps*

Si les arts appliqués sont un art de faire, ils sont bien sûr aussi, et éminemment, un art de penser, ce dont témoignent nombre de réflexions d'architectes ou de designers, ou le fait que C. de Portzamparc ait été cette année invité au Collège de France. Le jury de l'épreuve d'esthétique s'est ainsi plu à remarquer que les exigences d'analyse, de précision conceptuelle, d'argumentation, sont bel et bien communes aux différentes disciplines convoquées par l'écrit de cette agrégation, et que ce sont les mêmes défauts qui sont déplorés par les unes et les autres. Ceux-ci concernent la qualité de l'analyse, de l'argumentation, des références. La dissertation, ici d'esthétique, n'est pas seulement un exercice académique. Elle est aussi un exercice de pensée rigoureuse et de culture qui a donc un sens pour les arts appliqués.

La moyenne de l'épreuve est de 7,54 et marque un léger progrès par rapport aux années précédentes (7,28 en 2006, 7,29 en 2005). Peut-être les candidats ont-ils été attentifs à ce que les rapports des années précédentes indiquaient des exigences de l'exercice. En tout état de cause, et puisque tout ne peut ici être repris dans le détail, nous invitons les candidats à consulter ces rapports pour bien comprendre ces exigences et la manière dont elles sont à l'œuvre d'un sujet à l'autre.

Les notes, pour cette session, allaient de 1 à 18. Le jury n'hésite pas à valoriser les copies qui manifestent des qualités d'analyse conceptuelle, de culture et de réflexion personnelle. Notons d'emblée que ces quelques travaux de qualité avaient en commun le souci de construire une thèse à partir de distinctions conceptuelles précises. Indiquons en vrac : corps objet et corps sujet ; corps idéalisé et corps sentant, corps et aléas de la conscience de soi ; corps qui est irrévocablement nous-même et en quoi pourtant on peut ne pas se reconnaître. Image comme apparence et image comme puissance de présentation qui fait apparaître ; image entre idéalisation et marque de ce qui s'absente ; image comme extériorité aliénante ou moyen d'advenir à soi, voire de se faire ; image entre immédiateté, physique et de notre être-au-monde, et médiation ; image mentale et image matérielle. Image comme médiation du corps et corps comme médiation de l'image, qui toujours implique une visibilité. Distinctions qui peuvent aider à penser, pour certaines copies, le problème de l'être et du paraître, de l'irréductibilité du corps à l'image, ou de la réunion impossible du « sôma » (du

corps) et du « sèma » (du signe qui révèle un sens). Ces distinctions contribuèrent à donner leur intensité à ces devoirs. Mais il faut rappeler que sont ici mentionnées, de manière certes rhapsodique, différentes entrées possibles dans le sujet, mais qu'il importe dans un devoir de veiller à son unité, à l'unité de sa progression, et de construire un problème, non de vouloir les évoquer tous, et d'y répondre. Il faut enfin remarquer qu'il fallait non seulement problématiser les notions du sujet, mais problématiser le sujet lui-même en croisant les approches problématiques de ces notions : traiter d'abord de l'image, puis du corps, c'était fragmenter le sujet et lui faire perdre tout sens.

Toujours le sujet est un libellé à problématiser ; le sujet, fût-il sous forme de question – ce qui n'était pas ici le cas - n'est jamais en lui-même un problème : le problème est à construire. Peut-être même sera-t-il à reprendre et à reconstruire dans le développement, si les premières hypothèses d'analyse s'avèrent infructueuses. Mais rien ne peut advenir sans cette mise en intrigue première, sans cette dramatisation, qui ne sont pas un simple artifice rhétorique mais le fait de prendre le sujet et la pensée au sérieux. Et cette problématisation a pour condition un questionnement de la polysémie et de l'ambiguïté des notions qu'il comporte. Il faut faire varier et multiplier les définitions à partir de la pluralité de sens de la langue commune, de la diversité des registres d'application ou des disciplines concernées. Ainsi l'image peut être tour à tour la copie d'un original, le simulacre qui cherche à s'y substituer, le schéma qui aide à comprendre, la carte qui sert à s'orienter. Ses domaines d'application vont de la figure géométrique, qui présente de façon sensible et univoque la définition abstraite, au mythe, discours symbolique dont la richesse de sens donne à penser, à interpréter ; du miroir, où l'on se cherche sans nécessairement se reconnaître, à l'œuvre d'art qui ouvre la dimension de l'imaginaire, et à l'imagerie scientifique ou médicale dont la vertu majeure est l'exactitude. De même, le corps peut être tour à tour une chose opaque fermée sur elle-même, un objet construit par la science, un signe par lequel le sujet affiche son appartenance culturelle ou son originalité subjective, une chair qui jouit et souffre, en deçà de toute distinction du sujet et de l'objet. Sans ce moment premier indispensable de lecture et d'analyse, le candidat en est réduit à commencer son devoir avec pour tout bagage une unique définition, dogmatique et non critique, nécessairement maigre et discutable, qui l'enferme dans une seule perspective, ou le condamne à la contradiction s'il se donne ensuite licence d'en sortir. Notons que nombre de copies se sont lancées dans une suite de réponses au sujet sans que jamais ces notions d'image et de corps ne soient interrogées et précisées.

Il y eut aussi des copies exécrables, « hors-niveau », sans exigence de pensée ni même d'expression : copies désertiques, d'une page ou deux, sans pertinence ni cohérence qui plus est ; copies sans soin ni dans la forme ni dans le fond. Etonnons-nous de la langue, parfois spectaculairement défaillante, et rappelons que sa correction n'est pas sans importance pour de futurs professeurs, même s'ils courent l'aventure d'autres formes de langage. La dissertation est aussi un travail d'écriture. Quant au « fond » de ces copies navrantes, il étonne de la part de candidats se destinant à un métier où le souci du partage rationnel est premier et où il s'agit d'enseigner et d'éduquer en donnant l'exemple d'une démarche certes créatrice, mais d'abord méthodique.

Mais le niveau de l'épreuve n'est pas réductible à ces copies. La plupart de celles-ci furent simplement maladroitement et aux prises avec un défaut majeur : l'énumération et l'accumulation de références tenant lieu de raisonnement, d'analyse, de progression. Certaines copies étaient très informées. Mais abondance de biens peut nuire. Et parfois ces références n'éclairaient ni le sujet, ni le propos, propos qui lui-même n'apparaissait pas toujours clairement : elles semblaient étouffer la réflexion. Certes, les bonnes copies furent capables de commenter finement leurs références. Mais trop d'autres copies ne furent que recueils de « faits » et successions de vignettes illustratives sans analyse ni commentaire, ce qui est cruel quand il s'agit du Caravage ou de Vélasquez. Étaient évoqués les arts premiers, les « corps immatériels », le corps de l'ergonomie, le corps comme « objet artistique et publicitaire », comme « enveloppe », la mode, le téléphone portable... sans qu'il y ait analyse de ces références, comme si ces faits valaient par eux-mêmes explication et démonstration ! Et sans que cela ne s'inscrive ni dans une argumentation suivie, dans une progression analytique, ni d'ailleurs dans une réflexion précise sur le sujet. D'autres devoirs tinrent d'un panoramique consacré à

l'évolution de l'image du corps à travers les âges, la seule logique étant alors la chronologie. Parfois les références étaient non seulement, et fatalement, allusives mais encore inexactes : la peinture rupestre fut ainsi repoussée à plusieurs millions d'années, la Leçon d'anatomie de Rembrandt (du professeur Tulp ? du docteur Deyman ?) attribuée à Rubens, et Van Eyck fut confondu avec Bosch. Trop souvent aussi la pensée des philosophes fut réduite à des clichés. Platon et Descartes furent ainsi transformés en irréductibles contempteurs du corps, en oubliant pour le premier l'importance de la beauté et, pour le second, l'union substantielle de l'âme et du corps, et l'importance de la médecine (tant « l'esprit dépend si fort du tempérament et de la disposition des organes du corps » Discours de la méthode, VI). Quant à la référence à la Genèse et à l'homme « fait à l'image de Dieu », elle fut toujours interprétée de manière anthropomorphique, sans attention véritable aux termes de l'expression et sans comprendre que l'homme est ainsi fait à l'image de ce dont il n'y a pas image.

Il n'est pas inutile, pour terminer, de faire mention de quelques exigences concernant la dissertation.

La première exigence est celle de la lisibilité : maîtrise de l'écriture, présentation aérée et surtout organisation pensée : pas de paragraphe pour chaque phrase (effet désastreux de décousu), mais pas non plus de paragraphe compact de deux pages... Chaque paragraphe doit présenter une unité interne de pensée et être relié à ce qui précède et suit par des transitions claires. Certaines copies abusent de la patience des correcteurs et les contraignent à un déchiffrement fatigant et ennuyeux qui nuit considérablement à la saisie du sens de la copie. La dissertation n'est pas un monologue : elle a une dimension dialogique que les candidats seraient bien inspirés de prendre en considération.

L'introduction n'est ni un sommaire, ni un inventaire de questions proposées dans le désordre, catalogue illimité d'interrogations dont le nombre même interdit qu'on puisse jamais y répondre dans le cadre du devoir. Elle doit clairement élaborer un questionnement sur le sujet précis qui est proposé. Il ne s'agit pas d'en retracer l'historique, mais de le penser maintenant, en première personne. Par l'analyse du sujet, le candidat s'approprie la question du sujet. Le travail de l'introduction est d'interroger le sujet et de considérer ce qui peut faire difficulté et, peut-être, en quoi il y a urgence à se poser ce problème et à y répondre.

Le développement doit présenter une démarche qui ordonne des analyses en une progression continue dont la visée est l'examen réglé du sujet. Il ne peut consister en une succession de propositions accumulées selon l'association des idées. Les analyses s'appuient nécessairement sur des données précises : texte, citation, exemple, et ces données ne sont pas restituées à l'état brut, mais élaborées dans le rapport au sujet et utilisées dans la stricte mesure où elles en permettent le traitement. Sont donc à proscrire tant le défilé de doctrines réduites à quelques bribes caricaturales que les généralités qui sont sans doute inattaquables, mais parce qu'elles sont vagues. La connaissance seulement historique donne des matériaux qui, s'ils sont récités le jour du concours, apparaissent comme un savoir étranger qui ne saurait masquer le défaut de pensée du candidat. La copie peut être informée, elle est dépourvue de cette activité de questionnement qui manifeste la vie de la pensée. Car « l'inquiétude est la vie de l'esprit », Hegel.

La conclusion n'est pas un simple résumé de la copie : elle répond au problème qui a été construit et approfondi tout au long du développement. Il faut donc juger, et sans céder à un relativisme qui empêche toute analyse et tout jugement, comme ce candidat qui disait en conclusion, et sans s'interroger sur le statut de ce qu'il avançait, qu'il est « impossible d'avoir une idée juste et vraie ». Une question s'impose ici, celle du gain conceptuel : finalement, que comprenons-nous mieux du sujet et de ses termes ? Ici, que comprenons-nous mieux de la notion d'image, de celle du corps, et de l'image du corps ?

La dissertation philosophique est donc à envisager comme une recherche méthodique d'une réponse à une question d'abord comprise dans sa dimension problématique.

Les candidats sont ainsi jugés

1/ sur la netteté analytique et argumentative de leur travail :

- Il faut savoir questionner et se préoccuper précisément de la thèse que l'on veut établir. Dès la construction du brouillon, il faut se demander ce que l'on veut faire comprendre au lecteur, envisager des objections possibles, y répondre, tirer des conséquences de ce qui est avancé.
- Les parties de la dissertation ne doivent pas simplement être juxtaposées mais s'entre-répondre..

2/ sur leur culture et la qualité des références :

Celles-ci doivent être précises et commentées. Mais surtout, elles doivent toujours être considérées non comme des fins, mais comme des moyens. Ainsi doivent-elles être précédées de l'idée que le candidat se propose de défendre.

3/ sur leur engagement personnel :

Le travail de dissertation, même s'il suppose des connaissances, n'est pas d'abord un travail de mémoire, de reprise d'énoncés, mais un effort d'énonciation, une expérience de pensée, ce qui ne signifie d'ailleurs pas donner libre cours à la subjectivité. Ainsi ce sujet, « l'image du corps », ne pouvait-il laisser personne véritablement indifférent.

Les résultats : notes pour l'épreuve écrite d'esthétique : Elles vont de 1 à 18 sur 20

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	12	31	18	11	4	76*	7,54

* 2 absents à cette épreuve & 1 copie blanche.

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

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

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

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

(durée : quatre heures ; coefficient 1)

Rapport rédigé par les membres du jury :
Mme Valérie GUILLAUME, Mme Nadine OOSTERHOF, M. Pierre SESMAT,
Mme Valérie THOMAS.

Sujet : *En considérant « l'époque, la mode, la morale et la passion », vous étudierez les enjeux de la couleur dans les arts appliqués au xix^e siècle.*

Cette année, nous avons constaté que les résultats étaient en baisse significative par rapport à l'an dernier (en 2006, la note moyenne était de 7,02 et de 5,97 en 2007). Deux causes principales peuvent être avancées :

- le manque notoire de préparation, fondée sur des lectures et sur une réflexion personnelle autour du programme.
- la non-prise en considération de l'énoncé du sujet par une bonne majorité de candidats, qui ont négligé l'analyse de ses termes-clés et la demande proprement dite.

En conséquence les connaissances n'étaient pas au rendez-vous. Seules quelques copies ont mené une réflexion soutenue et argumentée sur la question de la couleur dans les arts appliqués. De trop nombreux devoirs n'ont traité que d'exemples relevant des arts plastiques. Or l'étude des arts appliqués est l'objet même de cette option de l'Agrégation. Ce champ est doublement précisé : dans l'intitulé du programme comme dans celui du sujet. La culture des arts appliqués et des arts décoratifs, la connaissance des matériaux et des techniques sont indispensables, et doivent bien évidemment être nourries par une connaissance d'autres champs (arts plastiques, recherches et théories scientifiques, voire philosophiques...), ce que l'intitulé du programme indique également.

La préparation à ce concours suppose l'étude des deux programmes proposés, sans restriction. Certains candidats semblent malheureusement avoir négligé ce nouveau programme.

Les attentes du jury pour cette épreuve ne diffèrent pas de celles des autres années, c'est pourquoi la lecture des rapports de jurys des sessions antérieures reste un bon outil de préparation pour les candidats.

L'enjeu principal de cette épreuve est de démontrer un certain nombre de qualités :

- une culture solide, ouverte et transversale.
- une réflexion fine et également personnelle.
- une méthode.

LES PROGRAMMES :

Ils ont pour but d'évaluer les connaissances des candidats, mais surtout leur capacité à "agréger" leurs connaissances personnelles, acquises au fil de leur expérience, avec celles spécifiques acquises lors de la préparation.

D'autre part il s'agit d'un concours d'enseignement, le choix des programmes est donc orienté de manière à permettre aux candidats de se constituer une culture et de réfléchir à des problématiques fondamentales pour leur futur métier.

AVANT L'ÉPREUVE :

Les candidats doivent avant tout étudier avec sérieux les programmes en s'aidant des bibliographies proposées. Le travail préalable consiste à s'interroger sur l'intitulé du programme et ses enjeux en s'appuyant sur la logique de construction de la bibliographie. Il est judicieux également de regarder des exemples d'objets, de meubles, de vêtements, d'architectures.... et de les analyser de manière personnelle sous l'angle de vue du programme proposé.

La peinture peut être citée à titre d'exemple, mais pour le sujet de cette année il était indispensable de ramener ces références au domaine des arts appliqués, à l'exemple des portraits mondains d'Ingres qui apportent des témoignages visuels très précis sur la mode et le textile (Portrait de Mme Moitessier, 1856, Portrait de la Baronne de Rothschild, 1857...).

Sur le programme de la couleur, il était bon de réfléchir à ce que l'on appelle communément couleur : le blanc et le noir en font-ils partie ? Les matières laissées naturelles (bois, verre, métal....) peuvent-elles être considérées comme "colorées" ? Il s'agit aussi de penser à distinguer une couleur mate d'une autre, brillante, en réfléchissant aux différentes symboliques, en considérant l'étude des goûts et des sens visuels et tactiles qui en découlent dans chaque cas.

En résumé, tout candidat doit amorcer son travail de préparation en interrogeant le programme avant de se plonger dans des apprentissages de connaissances. Faute de quoi il court le risque de passer à côté de l'un des enjeux du concours, et de cette épreuve en particulier, à savoir : valoriser sa personnalité à travers sa culture et sa maturité de réflexion.

Enfin, un entraînement régulier à l'exercice difficile de la dissertation est indispensable. L'évaluation porte également sur la capacité de chacun à organiser sa réflexion de façon claire et synthétique en la faisant évoluer selon un plan lisible par le lecteur. Dans le cadre d'un concours d'enseignement, nous pensons utile de rappeler qu'il est indispensable d'être le plus limpide et organisé possible face à des élèves.

LE SUJET :

Il est choisi pour évaluer les connaissances, une capacité de réflexion et d'organisation, mais nous attendons essentiellement qu'il soit saisi par le candidat par un questionnement précis et personnel, pour en tirer une ou plusieurs problématiques.

Le sujet de cette année exigeait un effort de réflexion sur le sens des mots, préalable indispensable à l'élaboration d'une problématique. Celle-ci suppose une/des idée(s), qui va (vont) être testée(s) ou démontrée(s) dans le développement.

Il ne s'agissait en aucun cas, de se limiter à exposer l'histoire politique et sociale du XIX^e siècle : ces références événementielles n'ont pas leur place ici en tant que telles et de doivent pas encombrer des introductions interminables ou des premières parties hors sujet.

Les exemples cités ne sont pas analysés : leur examen semble avoir été superficiel. On ne saurait trop recommander comme nous l'avons déjà signalé de connaître et d'apprécier de visu les œuvres d'art appliqué conservées dans les différentes collections patrimoniales, de visiter les expositions thématiques en rapport avec le thème de recherche proposé. Une culture visuelle

personnelle enrichirait grandement le propos développé par une compréhension personnelle des questions techniques et artistiques au programme.

Le jury tient à attirer l'attention sur les questions de style et d'orthographe. Une copie aérée ménageant des transitions logiques et séparant clairement les parties, influence favorablement la lecture. Le jury a noté avec stupéfaction des références à « Chevreuil » ou « Choiseul » ou encore « New Ton » (sic !) qui ne sauraient être admises de la part de candidats supposés connaître le thème du programme de l'année en cours.

Le jury est prêt à étudier toutes les interprétations, tous les développements, pourvu qu'ils soient étayés avec pertinence.

Certaines copies font état de connaissances technologiques justes, mais on attend que celles-ci soient davantage porteuses de sens, en étant argumentées, articulées au propos, à la démonstration, à un questionnement, donc finalement problématisées.

L'épreuve est sélective ; la moyenne est donc lestée par un grand nombre de copies très faibles dont nous signalerons les défauts.

LE JURY A NOTÉ QUELQUES ERREURS MAJEURES :

Une bonne majorité des candidats n'a pas pris en compte ce sujet : "En considérant "l'époque, la mode, la morale et la passion", vous étudierez les enjeux de la couleur dans les arts appliqués au XIX^e siècle".

Sans aller jusqu'à retrouver l'auteur de la citation (Baudelaire, Ecrits esthétiques, « Le peintre de la vie moderne », publié en 1863), les candidats auraient dû commencer par s'interroger sur ces quatre termes, leur implication et le parti qu'ils pouvaient en tirer pour trouver une problématique.

"L'époque" : permettait de traiter l'aspect historique du développement de la couleur au XIX^e siècle, tant sur le plan technique, qu'historique. Il était possible alors de réfléchir et débattre sur une possible dimension politique (au sens large) de la couleur. Pour exemples, l'utilisation du rouge sous Napoléon III, du bleu, le développement de la polychromie en architecture et dans les affiches de Chéret...

"La mode" : ce terme pouvait être entendu dans ce contexte précis dans ses deux acceptions : le phénomène de mode et la mode vestimentaire, ce qui permettait de limiter les exemples au textile et au vêtement, mais n'excluait pas d'aborder l'ensemble des disciplines des arts appliqués, par exemple : les châles cachemire aux couleurs vives et chatoyantes, l'engouement pour les robes mauves après que la reine d'Angleterre en ait portée une en public...

"La morale" est peut-être le seul aspect qui a été quelque peu traité par les candidats, mais souvent de manière réductrice et caricaturale en évoquant la réduction des couleurs au noir, blanc, gris, insufflé par la morale protestante. Or la morale supposée de la couleur permettait d'aborder la symbolique des couleurs, les valeurs qui leur sont attribuées et qui varient au fil du temps.

"La passion" permettait d'ouvrir sur les sentiments qui sont liés ou provoqués par les couleurs, il était alors possible de citer des extraits littéraires (Zola : "Au bonheur des dames" , la description du blanc par exemple). Mais également de faire référence à des expressions de la langue qui apparaissent à cette époque, ou évoquer des attitudes très radicales comme le dandysme.

Ces quatre éléments ouvraient sur des possibilités de questionnement multiples ; chacun pouvait les orienter en fonction de sa spécialité, de ses préoccupations, ou de sa sensibilité.

D'autres défauts sont constatés, et sont souvent préjudiciables à la qualité et à la pertinence de la prestation du candidat :

Le hors sujet : en général ces copies traitent des arts, et plus précisément de l'histoire de la peinture impressionniste et ne rendent pas compte de connaissances relatives à l'histoire des matériaux et des techniques de la couleur.

L'histoire de la peinture au XIX^e siècle est reprise en complément d'autres connaissances parallèles qui ne posent cependant pas de problématiques économiques, sociales, esthétiques...en rapport avec la question posée.

Les copies mal construites, selon des schémas simplificateurs, et qui intègrent des connaissances livresques et conventionnelles.

Les meilleures copies ont astucieusement mis en valeur les développements industriels et commerciaux. Par exemple, ceux des colorants de synthèse, à base d'aniline, après 1856 et la découverte de la mauvéine par William Henry Perkin. En 10 ans, la palette de colorants de synthèse s'est enrichie de seize couleurs, des rouges, des bleus, des verts, des jaunes, des violets, un brun et un noir, qui rencontrent tous, malgré leur prix élevé, un accueil enthousiaste dans l'industrie du textile et de la mode. Ces différents produits ont donné aux tissus des couleurs beaucoup plus soutenues, vives et brillantes, que les teintures d'origine végétale. La suite de l'histoire est particulièrement édifiante. Les fabricants de colorants suisses et allemands, qui distancent leurs concurrents britanniques et français dès les années 1860, ont développé une activité prospère fondée sur la recherche et le développement d'une part, et des stratégies commerciales efficaces d'autre part. Au tournant du XX^e siècle, les teinturiers du monde entier avaient abandonné ainsi les décoctions naturelles pour se convertir aux poudres chimiques prêtes à l'usage.

Signalons enfin que les meilleures copies ont pris des orientations très différentes.

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

Elles vont de 0,25 à 18,5 sur 20

note / 20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	total	moyenne
effectifs	29	24	13	5	4	75*	5,97

* 3 absents à cette épreuve & 1 copie blanche.

ÉPREUVE PRATIQUE D'INVESTIGATION ET DE RECHERCHE APPLIQUÉE

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

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

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

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

(durée : douze heures ; coefficient 3)

Rapport coordonné par M. Antoine FERMEY

Membres de la Commission :

**Mme Evelyne CALZETTONI , M. Olivier DUVAL, M. Antoine FERMEY,
Mme Françoise PETROVITCH, M. Jean RAULT, Mme Sarah SEKALY.**

(Sujet en annexe page 58)

La session 2007 présente une moyenne de 5,51 soit un ensemble comparable à la session précédente dont la moyenne était de 5,56. En dépit d'un respect des consignes méthodologiques de l'épreuve qui démontre une certaine connaissance du rapport du jury 2006, les candidats sont souvent passés, comme l'an dernier, à côté des enjeux voire de l'esprit de cette épreuve, seule épreuve pratique de l'admissibilité.

Derrière l'exercice de style respectueux d'une méthode (quand elle existe), quid de l'investigation et de son état d'esprit ?

Le présent rapport se veut constructif et éclairant. Aussi, à ce niveau de concours, une fois le cadre et la structure de l'épreuve respectés, il s'agit d'aider les futurs candidats à saisir, à comprendre, l'esprit et les attentes qu'engagent une telle épreuve.

Cet exercice requiert, du début à la fin, un esprit de recherche, de curiosité, d'éveil, d'audace, de mobilité intellectuelle ; aptitudes indispensables à tous les domaines de recherche.

INVESTIR LE SUJET :

L'épreuve d'investigation et de recherche appliquée doit permettre le déroulement du fil de la pensée. Issu de l'examen des documents proposés et susceptible de définir un problème, un « nœud », à partir duquel le candidat pourra investir les champs du design. Cette démarche s'appuie d'une part sur un mode théorique et respectueux du protocole imposé de l'épreuve bien sûr (analyse – construction d'une problématique - recherches), mais d'autre part et surtout, sur un mode personnel,

où le cheminement de chacun s'appuiera sur une argumentation construite ainsi que sur une distance critique raisonnée.

Les principaux enjeux de l'épreuve relèvent donc in fine de la capacité pour le candidat à investir réellement le sujet proposé en s'engageant dans une démarche d'investigation.

Ces remarques liminaires étant posées, le sujet soumis cette année aux candidats donnait à réfléchir sur trois documents iconographiques légendés sans apport textuel. Leur première caractéristique commune était de ne pas appartenir directement aux champs des arts appliqués mais plus largement aux champs des arts visuels. Ils invitaient par conséquent à une réflexion large et ouverte, mais toujours circonscrite, susceptible de (ré)interroger les territoires du design.

Dans l'ensemble, les candidats ont été capables de repérer les principales thématiques inhérentes aux documents proposés.

Cependant, ces thématiques, induisant principalement les notions d'« identité » et de « corps », n'ont en tout état de cause été que partiellement investies. Beaucoup de candidats n'interrogent que superficiellement le sujet et problématisent en fin de compte de façon très artificielle, voire arbitraire.

Le repérage de ces grandes notions a donc eu pour effet direct de vider le sujet de toute substance pour se cantonner à une approche souvent évasive, se réduisant et s'appuyant sur un savoir plaqué et stéréotypé. Le jury est d'autant plus perplexé que l'adéquation au programme d'esthétique pour cette session (« Le corps ») s'imposait comme une évidence. La richesse de thèmes aussi universels dans les domaines croisés de l'esthétique, des arts visuels et du design (au sens large) pouvait permettre de nourrir bien des problématiques, ce que n'ont pas manqué de traduire les meilleurs dossiers. Ainsi, la mise en tension des documents permettait de mettre en évidence des approches variées et spécifiques à chacun de ces thèmes et ainsi d'en révéler toute la complexité et les multiples dimensions.

Comment exprimer l'intelligence d'un corps (Delwoye), d'un être humain (Bertillon), au delà de ses sentiments ou de son parcours (l'amour, le faussaire) ? Intelligibilité du corps créateur chez Mili où la photographie de Picasso (le corps en action) dessinant un taureau permet d'en saisir l'acte dans son entièreté. Dévoilement d'un processus dans tous les cas, créatif (Picasso), intime et corporel (Delwoye), identitaire (Bertillon) dont le corollaire magique (Delwoye), voire mystique (Picasso) nous renvoie directement au statut du demiurge créateur.

Dans un autre registre, Delwoye et Mili interrogent, chacun à leur façon, le réel en s'appuyant sur la présence du corps. Radiographie ou épiphanie, corps pourtant révélé, celui-ci nous trompe constamment sur le niveau de lecture qu'il nous propose. La fiche d'identité d'un faussaire n'en est-elle pas le meilleur paradigme ? L'identité du « sujet » en tant que tel et sa représentation au sein de ces documents ne laisse pas d'interroger.

À partir de ces quelques considérations, de nombreux candidats oublient prématurément les documents, en les évacuant dès la première planche, pour s'engager de manière précipitée dans une voie qui met en évidence une réflexion systématisée. Par ailleurs, l'approche purement synoptique est également dommageable, stigmatisant une réflexion peu dynamique, arbitraire, et laissant le candidat dans un embarras flagrant. Le jury s'interroge par conséquent sur l'efficacité de certaines méthodes d'analyse qui desservent souvent la qualité du propos et se bornent à asseoir des réponses prématurées là où certaines questions sont encore nécessaires à ce niveau du concours. Les thématiques mises à jour doivent donner l'impulsion à une série de questionnements, reflet de l'implication du candidat.

INVESTIGATION : RECHERCHE SUIVIE, SYSTÉMATIQUE, SUR QUELQUE OBJET (définition Petit Robert).

Mis à part ces quelques cas de figure récurrents, la mise en évidence des thématiques semble constituer dans beaucoup de dossiers la finalité et non le commencement d'un réel examen

engagé. Pourtant l'un des principaux enjeux de l'épreuve n'est-il pas de révéler une véritable démarche d'investigation ?

Analyser les documents ne peut pas simplement se réduire à en trouver les clés de lecture ; encore faut-il ensuite choisir et ouvrir les portes permettant d'accéder à des questionnements plus profonds et plus sensés. Au delà de la simple rhétorique d'image, le candidat doit être susceptible de dépasser le constat de surface pour s'efforcer d'avancer dans une réflexion qui l'engage, dans un questionnement où le risque n'est pas exclu et l'esprit de la recherche respecté.

Le sens de cette dernière remarque n'a pas vocation à induire des réflexions discursives comme c'est encore trop souvent le cas. La radiographie de Wim Delwoye ou la fiche d'identité judiciaire de Bertillon ont occasionné des interprétations parfois simplettes, voire erronées. En effet, concernant la radiographie d'un couple s'embrassant (Delwoye), on peut difficilement se limiter à une simple allusion à la dimension purement érotique (Eros). La présence des squelettes invite également la mort (Thanatos) dans cet instant ; partant, la question des vanités pouvait-elle aussi être envisagée (vie et mort d'une œuvre : Picasso, vie et mort d'une production... en design). On voit bien à quel point une analyse structurée et efficiente permettait d'emblée d'éviter à ce stade les écueils d'un certain lyrisme. À travers l'analyse d'un sujet, engager une recherche est d'abord une aptitude à en dégager un problème, à en faire la démonstration. Investiguer c'est avant tout avancer avec ce problème, l'explorer plus à cœur et tenter d'y convoquer les références (parlons plutôt « d'arguments ») les plus pertinentes de manière à le faire rebondir.

Quelques très bons dossiers ont pour leur part réussi à mettre en évidence une culture étoffée et non stéréotypée, un champs de références singulier, enrichi, développé et soumis à un recul critique certain. Attitude qui permet de dépasser le simple transfert de connaissances encore trop souvent issu d'un constat simpliste en design, véhiculé par les grands médias. Encore une fois, et en écho avec le rapport d'esthétique de la session précédente, l'exemple n'a pas force d'argument. Beaucoup s'arrêtent encore au simple fait qui expurge rapidement la remarque de tout rebondissement, alors que ténacité, sens critique et mobilité intellectuelle ont permis des stratégies plus personnelles, plus piquantes, en un mot : plus audacieuses.

Cette volonté de dépasser certaines évidences, d'opérer un travail d'analyse moins horizontal que vertical, doit ici permettre de dégager, outre un thème problématique, un territoire d'exploration susceptible d'accueillir des recherches et des dispositifs adaptés. Le jury reste ici très attentif à la qualité d'articulation que constitue cette phase, à la fois synthèse de l'analyse parcourue et futur terrain d'enjeu pour le design.

Le jury tient par ailleurs à faire remarquer qu'il observe, du début de l'épreuve jusqu'à la problématisation, une présence accrue chaque année du rédactionnel au détriment du dessin. Rédactionnel qui confine, pour sa part, malheureusement, souvent au verbiage extensif tandis que le dessin est vécu comme simple ornement. Le jury doit-il y voir le signe d'une perte de confiance dans la valeur communicante de celui-ci ? Signe paradoxal aux yeux d'une discipline où la place de ce dessin, du trait qualifiant jusqu'à l'esquisse en passant par le schéma, reste centrale.

LE DESIGN COMME DOMAINE DE RECHERCHE ?

De la même manière, le jury a également été confronté, dans la lignée de la phase d'analyse, à une certaine sécheresse des stratégies d'intervention. Les dispositifs proposés se sont trouvés être souvent lapidaires et uniquement illustratifs des problématiques établies et des enjeux induits. Ces derniers, pour les plus riches d'entre eux, n'ont pas véritablement été prétextes à l'instauration de réelles stratégies de projets. Sans être forcément totalement innovantes (plutôt spéculatives) celles-ci se doivent néanmoins de révéler une intention qui fasse sens au delà de la simple anecdote.

Certaines applications sont ainsi apparues plutôt désarmantes au vu de la richesse des questions et du domaine d'application envisagé. Le design de mode en reste cette année la principale victime. La notion de démarche en thème de création tend ici à perdre de sa substance pour se

cantonner à des dispositifs quelque peu réducteurs, parfois calqués sur certaines productions médiatiques, et qui par conséquent sont peu propices à révéler des univers personnels.

Le jury désire ici rappeler que la recherche appliquée ne peut se résoudre à une illustration simpliste des enjeux soulevés à l'issue de l'analyse. Son principal corollaire, pour cette session, est une dimension exploratoire qui est à nouveau négligée au profit d'une mise en œuvre rigide et statique. Les enjeux à ce stade de l'épreuve ne doivent pas se réduire à un quelconque projet abouti.

Ainsi, le processus d'élaboration et de création lui-même en design reste rarement (re)questionné et tend à s'épuiser précipitamment par la proposition de réponses étiques, de solutions réductrices, de « petits systèmes », là où la valeur d'hypothèses appelait à davantage de développement, de spéculation et d'approfondissement. Recul, sens critique et remise en cause d'évidences ordinairement admises, restent encore ici des guides qui vont pouvoir consolider le positionnement et enrichir la réflexion de chaque candidat.

Enfin, est-il également nécessaire de rappeler aux candidats que la création en design, tous domaines confondus, se nourrit de l'actualité et des nouveaux enjeux qu'elle convoque. Cet ancrage dans la réalité, à la fois riche et complexe, fonde aujourd'hui plus que jamais une grande part des hypothèses de création pour demain. Pour ne prendre qu'un exemple, la prise de conscience liée au développement durable, engage aujourd'hui de nouvelles priorités incontournables dans tout système de création – production. Ainsi, à l'aune du design et dans un souci d'impact sur l'environnement, comment faut-il penser la durée de vie d'un objet ? objet à la durée de vie limitée, biodégradable et non dommageable pour l'environnement ? ou au contraire objet plus pérenne dont la durabilité laisserait imaginer le retour de l'objet transgénérationnel ? Autant d'éléments qui peuvent nourrir un débat dont chacun a conscience mais qu'aucun candidat n'a véritablement soulevé ni même simplement pris en considération. Une culture de la prospective est aujourd'hui en marche à laquelle répond un esprit d'innovation.

Un vaste territoire de recherche qui reste encore à arpenter et dont les applications (éco-design, éco-conception...) dans différents départements d'arts appliqués, sont encore partielles voire virtuelles mais la posture est bien réelle.

Pour conclure, le présent rapport espère avoir mis en évidence cet état d'esprit propre à l'épreuve d'investigation. Le jury aimerait rappeler ici que l'exercice de style normalisé doit être dépassé à ce niveau de concours par l'« investigation », et à ce qu'elle engage d'enquête, de progression, de cohérence, de risque et de profondeur. La part personnelle est quelque peu heuristique des remarques et hypothèses posées par chaque candidat est ainsi susceptible de révéler des travaux riches, pertinents et engagés. « Le gain de la recherche, c'est la recherche elle-même » (Grégoire de Nysse, *Homélie sur l'Ecclésiaste*).

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

Elles vont de 0,5 à 18 sur 20

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	34	20	11	6	3	74*	5,51

* 4 absents à cette épreuve & 1 copie blanche.

B - ÉPREUVES D'ADMISSION

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

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

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

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

Déroulement de l'épreuve :

A. recherche d'une série d'esquisses.

(Durée : six heures)

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

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

(Durée totale : trente minutes)

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

Rapport coordonné par M. Guillaume MARTIN

Membres de la Commission :

**Mme Arlette DESPOND-BARRÉ, M. Olivier DUVAL, Mme Muriel GONZALES-JANVIER,
M. Jean L'HUILLIER, M. Guillaume MARTIN, M. René RAGUEB, Mme Corinne ROZENTAL,
M. Frédéric RUYANT, M. Olivier SIDET.**

(Sujet en annexe page 63)

L'épreuve de conception et d'élaboration d'un projet en arts appliqués a pour objectif d'évaluer la capacité du candidat à élaborer une démarche de conception aboutissant à un projet de design.

Dans un premier temps, par l'analyse des propositions et des termes du sujet, le candidat doit montrer qu'il est capable de faire émerger des enjeux contemporains, c'est à dire des problèmes à résoudre et des opportunités à saisir.

Dans un deuxième temps, à partir de ces enjeux, il s'agit de construire une problématique qui s'inscrive dans le champ des arts appliqués, c'est à dire un ou plusieurs problèmes formulés sous la forme d'une question qui puisse trouver sa réponse dans un projet de design.

Dans un troisième temps, il convient de définir un contexte qui propose un cadre au projet et d'élaborer un programme qui fixe des objectifs clairs.

Cette démarche peut alors s'incarner dans une série d'esquisses de scénarios et de propositions formelles parmi lesquelles le candidat choisit un projet à développer.

Pour cette session, et dans la continuité des précédentes, l'épreuve de projet proposait deux sujets tous deux construits sur la même trame. Chacun de ces sujets structurait le travail des candidats en deux phases correspondant aux deux étapes du déroulement de l'épreuve : les esquisses et le développement.

Parmi les différents projets engagés par les candidats, 10 relevaient du design de produits, 9 du design d'espaces et 5 du design graphique.

S'il n'y a pas eu de véritable hors sujet ou de projet qui ne s'inscrivait pas dans le champ des arts appliqués, les réponses des candidats ont très souvent pris une certaine latitude vis à vis de la demande. C'est pourquoi il paraît essentiel de revenir sur les exigences de ces sujets et de chacune de leurs deux parties.

Conformément à la définition de l'épreuve, la première partie a pour titre "recherche d'une série d'esquisses". La production d'esquisses est donc la finalité de cette phase. Si, avant de pouvoir proposer des esquisses, il est nécessaire d'analyser l'intitulé du sujet ou la citation proposée, d'en extraire des enjeux puis des problématiques, la première partie ne peut se limiter à ce travail de réflexion. Celui-ci doit ouvrir sur un ensemble de propositions plus ou moins précisément formalisées mais que les examinateurs doivent pouvoir appréhender sans équivoque.

La deuxième partie a pour titre "développement du projet". Il s'agit donc d'opérer un choix argumenté parmi les différentes esquisses élaborées et de développer une hypothèse. La démarche de projet pouvant prendre de multiples formes, le développement peut engager et associer des recherches d'ordres différents : affinement de l'exploration formelle, précision des scénarios, contextualisation, réflexion sur des éléments techniques du projet, confrontation des propositions à l'existant, ouverture du projet vers d'autres champs des arts appliqués, déclinaisons... Est donc attendue l'élaboration d'un projet qui ne peut être abouti, compte tenu des modalités de l'épreuve, mais qui doit être clairement engagé.

Or, le jury a regretté que ces "règles du jeu" ne soient pas respectées avec plus de rigueur. Dans ce sens, les écarts les plus fréquents ont été les suivants :

- un désinvestissement du projet et des esquisses au profit de l'analyse. Celle-ci occupe quasi systématiquement toute la première partie de l'épreuve et se poursuit parfois dans la phase normalement réservée au développement.
- une disparition des esquisses : l'analyse et l'étude préalable donnent lieu à une unique hypothèse de projet, éventuellement déclinée au cours du développement.

Comme bien souvent, les intitulés des sujets ou les citations proposées ne s'inscrivaient pas spécifiquement dans le champ des arts appliqués. L'économie de moyens et la dialectique entre le présent et la tradition peuvent se trouver au cœur de bien des pratiques sociales, culturelles... parfois fort éloignées du design.

Quel que soit le sujet, le travail d'analyse oblige à un exercice délicat : une ouverture de la réflexion qui évalue l'étendue de la question et un recentrage dans le champ des arts appliqués qui permette l'élaboration d'un projet de design.

Une ouverture trop généreuse peut conduire à une dilution du propos et à la mise en place d'un projet hors sujet ou d'une ambition démesurée. Inversement, un recentrage trop précoce risque de circonscrire le projet à des enjeux trop limités. Un juste équilibre entre ces deux pôles est donc à trouver. Cet équilibre devant également correspondre aux conditions et aux ambitions de l'épreuve.

Questionner des sujets contemporains, complexes, sérieux, faisant l'objet de débats ou de polémiques... est une démarche tout à fait légitime et même attendue à ce niveau d'étude. Mais il importe d'une part d'avoir une culture, une clairvoyance et un recul critique à la hauteur de ces questions et d'autre part, de bien mesurer les conditions pratiques de l'épreuve (temps court, travail en loge...) pour ne pas engager un projet impossible à développer si ce n'est à esquisser.

Trop souvent, les candidats ont fait preuve d'une témérité naïve en évoquant des questions sociétales qu'ils ne connaissaient que très peu et sur lesquelles ils avaient une opinion qui ne dépassait pas le niveau du consensus ou du lieu-commun. Or, des sujets comme l'exclusion, l'écologie, la mondialisation, la religion, le communautarisme... qui ont été évoqués au cours de cette session, impliquent une grande rigueur intellectuelle. Il convient donc de rappeler que connaître et

reconnaître les limites de ses connaissances, appréhender les limites imposées par l'épreuve servent à la construction d'une posture juste qui ne peut qu'être appréciée par le jury.

Dans ce cadre, les démarches les plus pertinentes ont généralement conduit à des projets parfois modestes mais qui répondaient à des questionnements fondamentaux d'ordre social, culturel, esthétique, politique...

De même, si la démarche de projet doit s'inscrire dans une réflexion contemporaine, sa formalisation doit également être actuelle.

Ainsi, la nécessité de concevoir le projet dans le contexte présent implique la mise en œuvre d'un langage plastique contemporain, qui ne puise pas directement et sans prise de recul dans le formalisme des dernières décennies. Il ne s'agit pas de se revendiquer de la dernière mode, mais surtout d'éviter d'inscrire le projet dans une mode passée sans en avoir conscience.

Pour finir sur le problème de la formalisation du projet, le jury a souvent regretté le manque d'expressivité des recherches formelles engagées par les candidats. Bien souvent, cette carence d'expressivité était liée à une absence de prise en compte de l'ensemble des outils dont dispose le concepteur pour formaliser le projet : si la volumétrie n'a jamais été oubliée, les textures et les matières, les jeux de lumières, les couleurs et les tonalités... furent bien souvent ignorées.

Inversement, les candidats qui ont exploité au mieux l'ensemble de ces outils ont su aboutir à des propositions sensibles et particulièrement prégnantes. La richesse et la subtilité de leur formalisation leur conférant une réalité que le jury a appréciée.

L'étendue des pratiques contemporaines des arts appliqués et l'ouverture des sujets proposés peuvent poser une difficulté au candidat concernant le statut du concepteur au sein du projet élaboré. Si certains projets s'inscrivent dans des situations assez conventionnelles où les différents intervenants ont un rôle clairement défini par les habitudes, d'autres envisagent des situations moins courantes où les limites des prérogatives des uns et des autres sont à définir. Tel est le cas bien souvent des projets relevant du design de service où la place du concepteur se situe généralement au confluent du design, du marketing voire de la gestion des ressources humaines... L'engagement dans ce type de projets implique une certaine maturité de la part du candidat qui saura clairement se situer dans le montage et la mise en forme du projet. Il peut être très pertinent de construire le projet à la manière d'un jeu de rôles, au cours duquel le candidat joue alternativement différents protagonistes (le designer, l'utilisateur, le commercial, l'ingénieur, le politique, l'administratif...) mais il importe alors de montrer au jury que l'on sait qui fait quoi et à quel moment. Devant l'incertitude de nombreux candidats sur ces questions, le jury a fréquemment dû leur demander, en tant que concepteur, quel était leur rôle et leur statut au sein du projet. Sur ce point, les réponses n'ont que rarement été satisfaisantes. Enfin, précisons qu'un travail revient systématiquement au concepteur : la formalisation du projet. Il est donc particulièrement regrettable que des candidats élaborent des scénarios de projet complexes, qui conjuguent les interventions de nombreux protagonistes mais qui aboutissent à des propositions dont la mise en forme est à peine esquissée et se réduit à des schémas d'intention. Si les métiers de la conception impliquent une grande culture pour pouvoir dialoguer avec de nombreux partenaires et être à chaque instant force de propositions, ils n'en demeurent pas moins des métiers précis, impliquant des compétences spécifiques. Des compétences que les concepteurs sont les seuls à posséder. La plus singulière étant la capacité de mettre en forme un projet.

Pour conclure sur ces deux derniers points, l'inscription de la démarche de projet dans des problématiques contemporaines et la conscience de son statut de concepteur sont d'incontestables atouts pour faire la preuve d'un engagement auquel le jury est toujours sensible. A ce niveau d'étude et de compétence, l'implication dans le réel et la revendication d'une posture cohérente et engagée sont clairement attendues.

Concernant les références évoquées par les candidats, celles qui éclairaient l'analyse étaient généralement pertinentes. L'erreur qui consiste à se servir d'une référence pour légitimer une option, sans prendre de recul vis à vis de celle-ci a été moins fréquente que lors de sessions précédentes. Le jury tient néanmoins à rappeler l'attente d'une maîtrise des références et d'une réflexion critique de la part des candidats sur celles-ci. Ce n'est pas parce qu'une œuvre est plébiscitée par les médias ou a une valeur historique incontestable qu'elle ne peut engager le débat et la distance critique. Pour engager ce recul critique, il importe de contextualiser ces références, de les analyser au regard du contexte culturel, artistique, social, historique... dans lequel elles ont été produites.

La communication textuelle et visuelle de la démarche de projet doit mettre en place un juste équilibre entre le texte et l'image. Éviter l'envahissement de l'écrit au détriment du visuel, ne pas paraphraser le texte par le dessin, établir une correspondance éclairante entre l'écrit et le croquis, légèrer les images ... restent des procédés simples que chaque candidats à ce niveau de concours doit maîtriser.

En ce qui concerne la communication de la démarche de projet au cours de cette session, les maladresses les plus fréquemment rencontrées ont été les suivantes :

- un manque de démarcation claire entre les différentes phases de la démarche (analyse / esquisses / développement).
- une certaine difficulté à permettre au lecteur de se projeter dans les projets. Si textes, schémas et croquis rendaient la proposition intelligible, perspectives, informations sur l'échelle, la lumière, les textures... restaient nécessaires pour que l'observateur puisse faire "l'expérience" du projet.
- au cours de l'analyse, une illustration systématique du propos par un petit croquis ou un pictogramme. Cette transposition naïve du texte en image n'a strictement aucun intérêt. Au regard de sa fréquence, ce phénomène semble être une dérive inquiétante et le jury tient à mettre en garde les futurs candidats contre une illustration systématique et littérale de la pensée par le dessin. Lors d'une épreuve aussi courte, le souci d'efficacité impose d'éviter toute redondance ou dilution du propos. Ainsi, en phase d'analyse particulièrement, l'écrit peut parfois être suffisamment éclairant pour être seul. De même, toujours au cours de la première partie, le dessin peut être réservé à l'illustration d'exemples qui pourraient être inconnus du jury ou, par un traitement graphique spécifique, par un choix du point de vue, une stylisation appropriée... il peut transmettre efficacement des informations qui nécessiteraient de longues explications.

Ce souci d'efficacité peut aussi conduire à l'utilisation de principes simples d'organisation du propos dans l'espace de la page. Tableaux, listes, organigrammes... peuvent s'avérer particulièrement performants s'ils sont bien maîtrisés.

Enfin, dans la représentation et la formalisation des hypothèses de projet, il est apparu très souvent un flottement dans le statut des dessins. La limite entre schéma proposant un principe et dessin illustrant le projet n'était pas toujours évidente et le jury a fréquemment dû demander aux candidats de préciser le statut de certains de leurs dessins. Cela a été particulièrement nécessaire lorsque l'ensemble des dessins ne dépassait pas le stade du croquis stylisé.

Conformément à la définition de l'épreuve, la soutenance du projet a une durée de 30 minutes. En règle générale, le candidat présente son travail pendant 15 minutes et les 15 minutes restantes sont consacrées à l'échange avec le jury.

L'objectif de la soutenance est d'expliquer et d'argumenter le projet, d'en éclairer les aspects que la présentation graphique et textuelle n'aurait pas évoqués et, par une prise de recul critique, d'envisager son évolution, sa transformation ou son prolongement...

La majorité des candidats ont su atteindre cet objectif et l'appréciation du projet par le jury lors de la soutenance a généralement été meilleure que lors de la lecture du dossier. Le propos était souvent clair, bien construit et assez bien documenté.

Les candidats les plus convaincants ont su mettre en évidence la profondeur et la subtilité de leur projet et, surtout, ont fait la preuve d'une posture engagée dans le domaine des arts appliqués et d'une indéniable culture du thème choisi pour leur projet. A ce moment, la soutenance peut transcender le cadre de l'examen pour être le lieu d'un débat enrichissant aussi bien pour le candidat que pour les membres du jury. Assez rare, cette expérience n'arrive que si le candidat a développé un véritable regard critique sur les arts appliqués aujourd'hui, a su intelligemment choisir un thème qu'il connaît bien et a profité du temps entre le travail en loge et la soutenance pour approfondir sa maîtrise du sujet.

Les résultats :
répartition des notes pour l'épreuve de conception et d'élaboration
d'un projet en arts appliqués

Elles vont de 4 à 15,5 sur 20

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	12	8	4	0	24	8,65

Résultats des candidats ayant choisi le sujet n° 1 : les notes vont de 4,5 à 13

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	2	1	0	11	7,32

Résultats des candidats ayant choisi le sujet n° 2 : les notes vont de 4 à 15,5

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	4	6	3	0	13	9,77

LEÇON

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

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

Conçue à l'intention des élèves et étudiants des classes terminales et post baccalauréat, elle inclut une réflexion sur les relations avec le monde professionnel et le partenariat, avec les institutions et acteurs des domaines artistiques, culturels et industriels.

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

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

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

Rapport coordonné par M. Thierry MACHURON et M. Gérard ALT.

Membres de la commission :

M. Gérard ALT, M. Olivier Duval, Mme Annie GIRAUD, M. Pierre Damien HUYGHE,
M. Thierry MACHURON, M. Germain ROESZ.

Sujets retenus par les candidats :

Sujets textuels de type A :

« *Construire le vide* » : je sentais cela comme l'effet de la présence de l'architecture. »

Christian DE PORTZAMPARC, article : *Château d'eau à Marne-la-Vallée*, in : *Christian de Portzamparc / PORTZAMPARC (Christian de)*, ELECTA MONITEUR, 1984.

« *La ville est un endroit où se réalise le monde, c'est un lieu concret pour les changements culturels et sociaux.* »

Gérard PARIS-CLAVEL, graphiste, in *La ville en signes*, 1^{er} éd. Ne pas plier coproduit avec la ville de Bobigny, 2004.

« *Le mobilier va disparaître ... l'habitat sera partout* ».

Joe COLOMBO, designer, cité par Charlotte et Peter FIELL, *1000 lights, 1960 to present*, éditions TASCHEN, Cologne 2005.

« *Je n'aime pas ma main droite, celle qui écrit - en vieille contrariée qu'elle est - à la plume et tant moins bien que toujours mal. Je préfère " l'autre main ", celle que les professeurs ont laissée intacte, qui de dextre à senestre dessine, peint et grave. Des deux mains en même temps, je peux sans effort d'attention particulier faire diverger une phrase à partir d'un point central.* »

Pierre ALECHINSKY, *Des deux mains, Traits et portraits*, collection dirigée par Colette FELLOUS, 2004.

« Un jardin d'autoroute comme un post-it paysager reliant deux mondes et deux vitesses ».
LEHANNEUR Mathieu, *En mouvement*, « *Macadam cowboys* », Azimuts N° 27, éditions IRDD, Saint-Étienne, 2006.

Documents iconiques de type B :

Émile LOREAUX, *Je suis une tomate*, Photographie, mars 2007. CHAMBRE A PART, association pour la photographie contemporaine à Strasbourg.
Mitigeur Elio, marque Dorn Bracht.

Joachim MOGARRA, photographie, *Corbières*.

Anne-Sophie EMARD, photographie.

Designer IBRIDE, *Plateaux cadres Biche, Huppe, Hibou, Ecureuil*, collection 2006-2007.

Designer STUDIO JOB, JOB SMEETS AND NYNKE TYNAGEL, Collection de meubles en papier (armoire, buffet, vaisselier, chandelier, miroir, lampadaire), 2006.

MAN RAY, *Élevage de poussières* ou "vue prise en aéroplane par Man Ray" 1920. Photographie noir et blanc du Grand Verre de Marcel Duchamp, 21 X 37,5 cm.

Richard LONG, *Stones in Nepal*, 1975.

5.5 DESIGNERS, *Chaise à jardiner*, 5.5 Éditions, 2006.

Shigeru BAN et Jean de GASTINES, Projet Centre Pompidou-Metz, architectes, images de synthèse.

Voices. Carton d'invitation pour une exposition sur la céramique suédoise contemporaine.

Carton d'invitation au défilé de Jean-Paul Gaultier, mis en scène par Régine CHOPINOT, 21 mars 2007.

La transhumance (carte postale).

Alessandro MENDINI, Tire-bouchon "Anna G.", 2003.

Les Auvergnats (carte postale).

Comme chaque matin (éditions du Rouergue).

PENONE, *Cèdre de Versailles*, 2000-2003.

Yves JEANMOUGIN, photographie sans titre, Marseille, 1989.

Norman FOSTER, *Carré d'Art*, Nîmes 1984-1993.

Rachel WHITEREAD, *House*, sculpture urbaine, 1993.

Xavier VEILHAN, *Deborá*, 2006.

Godefroy de VIRIEU, *panier à bûches*, 2004.

Henri MASSONET, *Tabouret Tam tam*, 1968.

Franck O. GEHRY, *sièges Easy Edge*, 1972.

Andrea BRANZI, *Animali domestici*, 1985.

Ruiz de Azua, *Casa basica*, 1999.

Tomoyuki Utsumi, *Nestled-Box*, Tokyo, 2006.

Carton d'invitation Ruscha, 2007.

Carton d'invitation : Parcours mythologique, opéra, musée des Beaux-Arts Angers-Nantes, 2007.

Pièce dans la maison de Diego SANTOS, artiste, Malaga.
James MOLLISON, *Armes contre nourriture*, Sierra Leone, 2004.

Maison Feuerer, Autriche, 1986-1990.
Philippe STARCK, Fauteuil *Louis Ghost*, éditeur Kartell, 2002.

Janine NIEPCE, photographie, années 50.
Entrée de la bibliothèque de la Part-Dieu, Lyon, 2007.

Philippe RAMETTE, *Contemplation irrationnelle*, 2003.
Antoni GAUDI, *maquette de l'église de la colonie Güell*, 1916.

Éventail peint sur parchemin, Hollande, vers 1760.
Collectif DROOG DESIGN, *Carreau de céramique*, 1997.
Martin SZEKELY, *Perfo*, 2003.

Florence BOST, designer textile, *Cart'Com Lumière active* (linge de maison).
Collectif PLEASE LET ME DESIGN, *Scotch Malibu Stacy*, 2006.

Robert FILLIOU, *La Joconde est dans les escaliers*, 1969.
Michele SAEI, Bâtiment mis en lumière par Jacques ROUYEROLLIS, 2004.

INTRODUCTION :

Selon le dictionnaire Larousse, une leçon est "ce que le maître donne à apprendre". Cette définition met clairement en exergue les postulats de l'épreuve. Ici, la relation entre l'enseignant et l'élève est fondamentale. Donner à apprendre, c'est "mettre en la possession de quelqu'un", en l'occurrence de l'élève ou de l'étudiant, lui permettre d'acquérir des connaissances et des pratiques.

Cette épreuve est le lieu où se cristallisent toutes les compétences du candidat requises par son actuel ou futur métier d'enseignant, compétences préalablement observées lors des autres épreuves du concours mais appréhendées ici sous l'angle de la pédagogie.

L'élève, physiquement absent lors de cet oral, devra s'inviter tout au long de l'échange avec le jury pour donner toute sa légitimité à cette épreuve de leçon. Le candidat fait face à un jury d'enseignants et d'inspecteurs, mais c'est bien l'élève dont il est question ici au travers des propositions pédagogiques du candidat. Ainsi, une grande attention portée à l'élève tout au long de l'épreuve comme "récepteur" de la leçon fera de ce moment une réflexion sur la méthode d'enseignement du design et des arts appliqués.

Les leçons les plus passionnantes sont celles qui prennent des risques et qui autorisent dans le même temps des possibilités de modification. L'enseignant est aussi enseigné par l'expérience qu'il mène. Il donne un terrain d'exploration mais il envisage dans le même temps d'y rencontrer (croiser) des données non prévues. Il doit donc pouvoir les intégrer.

Les leçons les plus passionnantes sont aussi celles qui prennent la forme d'une discussion avec le candidat qui déborde la leçon : le jury peut ainsi évaluer ses compétences critiques, voir sa capacité réactive, comprendre ses refus et ses acceptations.

POUR UNE BONNE LECTURE DES RAPPORTS DE JURY :

Dans les précédents rapports, les membres du jury mettent l'accent sur l'importance d'une lecture attentive et croisée des recommandations développées lors des sessions successives. Toutefois, le candidat doit garder à l'esprit qu'un rapport sur une épreuve de leçon n'est pas une leçon. Aussi, afin d'éviter tout "formatage" des prestations par une lecture trop littérale de ses conseils, le jury rappelle au candidat que ces textes n'ont pas valeur de modèle. Le recul critique, l'approche créative et personnelle de l'épreuve, et l'affirmation de choix intimement liés à sa propre culture, à ses centres d'intérêt et à ses convictions philosophiques ou éthiques doivent être les premiers guides d'une appropriation efficace et féconde de ces consignes.

1. GÉNÉRALITÉS

Temporalité de l'épreuve :

En ce qui concerne la gestion du temps dans l'épreuve, le jury tient à préciser qu'il est important pour le candidat de construire des repères temporels pour organiser son travail. Cette remarque vaut autant pour le temps de préparation, que pour la prise de parole devant le jury.

Rappelons aux candidats que la forme de cette épreuve de leçon repose sur 3 grands temps forts : le travail en loge, période de 4 heures durant laquelle le candidat doit construire sa prise de parole, la présentation de cette recherche devant le jury, moment de monologue qui ne doit pas dépasser 30 minutes et enfin un échange avec le jury de 45 minutes maximum. Ce découpage impose un cadre auquel il est bon de se tenir car de la bonne gestion de ce temps dépend la capacité qu'aura le jury d'évaluer pleinement les qualités de la leçon.

Lors de cette session, nous avons pu observer deux comportements extrêmes : soit une soutenance et un échange manquant de fluidité dans la prise de parole et ne permettant pas aux examinateurs de percevoir toutes les qualités présentes dans les propositions du candidat, soit un exposé trop rapide, manquant de ponctuation, de respiration, qu'il est difficile de capter dans tous les détails de son contenu et empêchant de mesurer les qualités d'ensemble de la prestation. Cette prise de parole et cet échange, s'ils sont posés et riches d'informations, doivent rester les plus naturels possible dans leurs rythme et structure.

Valeur incitative des sujets :

Les sujets sont élaborés et choisis pour leur qualité de "déclencheurs" et d'"incitations". Qu'il s'agisse de sujets textuels ou iconiques, ce qui est en jeu dans la présence de ces documents sources est qu'ils font problème et cela grâce à leur nature, leur rencontre, leur écart historique, leur ironie... Les champs d'exploration proposés ainsi ne correspondent pas toujours aux sensibilités du candidat. Pour autant, ceux-ci ne sont pas les clés d'un jeu de devinettes. Les documents sont des points de départ, ils peuvent être analysés, abordés d'une manière propre à chaque candidat, et donner lieu à des réflexions diverses. Les sujets proposés recèlent tous des thématiques et des problématiques vers lesquelles le candidat doit être en mesure de cheminer à son gré. Mais il peut également à loisir, pour peu qu'il en ait une perception construite et étayée par des arguments, donner à lire "autrement" ce support documentaire et livrer au jury une entrée personnelle et singulière des pistes offertes par les sujets. Ceux-ci servent de tremplin à la démonstration et, si elle est cohérente dans son ensemble, le jury accepte une lecture différente de la sienne comme préalable à l'élaboration de la leçon.

Fondements conceptuels :

Il a été constaté fréquemment une grande aisance rhétorique lors de l'exposé de l'analyse des documents, pourtant insuffisante pour justifier des fondements historiques et conceptuels au moment de la phase de questionnement et de problématisation.

Le jury souligne aussi le sentiment général d'une énergie démesurée dévolue à la conception d'un dispositif pédagogique très complexe, mais qui, reposant sur des fondations analytiques des documents peu rigoureuses, donne alors une approche parfois hasardeuse des spécificités du sujet choisi.

Ce qui est attendu dans la leçon c'est une capacité à distinguer (et donc à discuter) l'analogie des formes, le contexte des matérialités, les soubassements philosophiques, c'est d'apercevoir la vivacité du futur enseignant quant aux potentialités d'une image, d'un projet, de vérifier ses compétences historiques et théoriques.

Le statut des documents :

Pour cette session, une forte majorité de candidats a choisi de traiter les sujets B. Sur les vingt-quatre sujets qui ont eu la préférence des candidats, dix-neuf sont constitués de visuels. Plus marquée que les années précédentes, cette tendance soulève quelques interrogations. Ainsi, lors de son oral, un candidat regrettait-il ouvertement d'avoir bénéficié au cours de ses études d'un enseignement du design essentiellement iconographique au détriment d'une approche plus pratique. Or, le jury constate que dans leur grande majorité, les candidats prévoient dans leurs dispositifs pédagogiques l'apport et l'exploitation de documents presque exclusivement iconiques, ceux-ci servant plutôt à "illustrer" leur propos, ou à lui conférer une assise culturelle, esthétique, plus rarement technique. Rares sont les candidats ayant prévu la mise en scène d'objets réels susceptibles d'être observés, étudiés (ou démontés ?), de matériaux à manipuler et à découvrir, de mécanismes à décortiquer... La culture du design et la transmission de celle-ci ne semblent trouver aux yeux de certains candidats une réelle légitimité que dans la représentation de ses productions sur papier glacé. L'absence d'"épaisseur" du champ historique des références déjà évoquée dans le précédent rapport semble ici se fondre dans celle de la virtualité de l'espace et de la technique.

Rares enfin sont les candidats proposant à leurs élèves une citation ou un extrait de texte comme indice déclencheur à leur futur travail.

La seconde remarque est liée au statut même des documents visuels. Certes, l'image d'une pipe n'est pas une pipe...Et le jury apprécie l'effort des candidats à prendre en compte le statut des documents qui lui sont confiés, à s'interroger sur la nature des supports et les fonctions de ces images. Il est d'ailleurs précisé sur des recommandations remises au candidat au début de l'épreuve que les cartes postales peuvent (et doivent) être décollées de leur support afin d'offrir toutes les informations nécessaires à une analyse complète. Pour autant, cette opération ne doit pas tourner à l'obsession, (voire à la suspicion ?) et la prise en compte du statut de l'image ne doit pas faire oublier au candidat l'objet même de la représentation. Ainsi, une candidate, après avoir vainement tenté de décoller les documents de leurs supports afin d'en repérer les sources, s'engagea avec détermination dans une analyse approfondie des dispositifs scénographiques mis en œuvre par le photographe pour valoriser le produit (un robinet dans une cuisine). Négligeant la légende pourtant sans équivoque sur la fonction du document (le produit et non la mise en scène), elle omit finalement, jusqu'à ce que le jury s'en étonne, d'évoquer l'objet lui-même. Là encore, le jury remarque la propension de certains candidats à occulter la dimension technique, pratique ou fonctionnelle des produits du design au profit de leur image et des codes iconiques qu'elle véhicule.

Mise en relation des documents iconiques :

Dans une même logique, certains membres du jury ont décelé dans les prestations de quelques candidats, une prise en compte de l'ordre de présentation des sujets dans l'enveloppe, appuyant leur discours sur cette improbable stratégie. Précisons qu'aucun lien particulier n'est planifié à l'avance et qu'il appartient au candidat et non au jury d'induire des pistes sémantiques par le rapprochement des documents. Ainsi, une candidate aura su exploiter avec habileté et pertinence les relations entre trois documents offerts à sa sagacité, privilégiant tantôt certains rapprochements ou

excluant momentanément de sa démonstration l'une des images. Elle génère ainsi, par le jeu de cette manipulation ludique et déjà pédagogique, une déclinaison d'une grande richesse de liens sémantiques et autant de problématiques potentielles. De telles initiatives démontrent que l'élaboration de la séquence n'est pas le seul moment offert au candidat pour faire ses preuves de futur pédagogue.

Voici quelques notions développées par les candidats.

- la rupture
- la peau
- le seuil
- le classement, la classification
- l'archétype
- la matière (l'invention par...)
- le rebut
- la subversion et la transgression

Le jury note avec satisfaction que la plupart des candidats abordent l'analyse des documents avec méthode et rigueur. Le niveau d'expression est souvent excellent et le vocabulaire riche et adapté. Mais, ces qualités ne doivent pas faire oublier que l'excès de rigueur peut être synonyme de rigidité. Ainsi, l'approche longue et linéaire de certaines démonstrations, une exhaustivité inutile occultant les priorités peuvent conduire à perdre de vue l'essentiel : l'analyse sert la pédagogie, elle n'est pas une fin en soi, n'est pas un exercice de style gratuit hors de tout contexte. Faute de quoi, la part réservée à l'élaboration du dispositif pédagogique se trouve réduite à un alibi formel constitué d'un ensemble de processus conventionnels vides de sens ou sans grande envergure. Fatalement, les objectifs manquent alors de précision.

De plus, certaines analyses souffrent d'une carence de fondements culturels alors que d'autres convoquent d'innombrables références, souvent redondantes et sans perspective d'exploitation possible. Ces citations, empruntées pour la plupart à un champ culturel "tendance" ne font alors qu'accroître le sentiment de superficialité propre aux effets de mode.

À ces analyses manque le temps de l'approfondissement des notions perçues. Le candidat ne s'y attarde pas et n'en définit pas pleinement le potentiel qui lui permettrait un transfert pédagogique pertinent. La notion arrachée à son contexte perd de son éclat...

2. LA PHASE D'ANALYSE

Le sujet, qu'il soit textuel ou iconique, est composé de plusieurs constituants : mot, signe, forme, support, cadrage... Aussi il convient de rappeler aux candidats qu'il est nécessaire de les considérer tous. Toutes ces spécificités sont autant de démarrages possibles pour construire une analyse. Il est judicieux de prendre un document pour ce qu'il est dans sa forme, et de mettre celle-ci en perspective par rapport à sa tonalité, son histoire, sa symbolique... Cependant certains candidats ont su dépasser la surface des documents, et s'emparer de leur signification au-delà d'une lecture exclusivement formelle.

Cette approche permet de repérer des degrés de compréhension conceptuels et philosophiques des documents comme autant de programmes préalables à une démarche de création et de design. Des allers-retours alertes entre dénotation et connotation sont souvent le gage d'une lecture non parcellaire du sens d'un document. Lorsque le sens ainsi révélé est confronté à une lecture tout aussi précise des autres documents, l'analyse comparative fait naître des thématiques fertiles pour l'investigation qui va suivre.

Cette phase d'analyse opérée par rapprochements, séparations, comparaisons, conduit à la définition de thématiques dans des champs très variés (philosophiques, sociologiques, artistiques, plastiques, techniques, industrielles...).

Les sujets sont constitués d'une citation ou de documents iconographiques réunis en corpus, et il est surprenant que les dimensions formelles de ces sujets soient parfois perçues comme les seuls matériaux exploitables. Certaines leçons situent l'analyse des documents dans des problématiques "visuelles" aux enjeux plus formels que conceptuels.

Analyser beaucoup, réserver une large place au visible, au détriment de la fonction des images, de l'idéologie et des principes qu'elles véhiculent, ne saurait être suffisant.

Prenons appui sur un sujet traité pour illustrer cette remarque :

Que peut-on voir dans un sujet iconique réunissant 3 objets ?

- un bloc de béton moulé dans une maison détruite, la contre forme de cette maison, par Rachel Whiteread. C'est une sculpture urbaine intitulée "house", datant de 1993. Cet objet montre le résultat d'un coulage de béton à l'intérieur d'une maison servant de moule.

- une sculpture de Xavier VEILHAN, "*Debora*", datant de 2006 et représentant le corps d'une femme réalisé en médium, sculpté à l'aide d'outillages numériques, réalisé par strates. Cet objet était à considérer comme un exemplaire d'une série de personnages tous réalisés à l'aide d'outils que l'on peut deviner en regardant le résultat (procédés techniques issus de l'industrie, prototypages rapides, sculptures à la commande numérique, objets nés de fichiers numériques).

- un panier à bûches et son outil de mise en forme du châtaignier, par le designer Godefroy De Virieu, en 2004. Le document présentait les différentes phases de fabrication du produit.

Cet exemple démontre qu'il est possible d'observer précisément les objets présentés et de témoigner d'une compréhension des processus de conception et fabrication de ces derniers grâce à une lecture attentive des indices formels. Mais au-delà de cette lecture de la surface des objets, de leur peau, c'est tout le processus de conception, et de fabrication qui était en question. Comment l'artiste ou le designer peut-il jouer avec l'outil qui précède la forme et qui rend lisible le procédé de mise en œuvre ?

Cet écart de lecture a parfois été dommageable à certaines leçons. La peau des choses comme seule approche formelle, sans élever l'idée au rang de principe et en omettant la dimension conceptuelle du corpus de documents proposés ne constitue pas une lecture suffisante des documents. Pour rappel, un concept est "la définition des caractères spécifiques d'un projet, d'un produit, par rapport à l'objectif ciblé".

Ce concours, et notamment cette épreuve, sont les lieux de réflexion, et plus encore, de recherche pour le candidat quant à sa pratique pédagogique. Certains documents des sujets invitent précisément à ce recul analytique et critique, à un va-et-vient entre ce que j'en vois et ce que je peux en faire dire. Un document textuel ou visuel peut être un ressort pour inventer, créer, critiquer, dénoncer.

Quelques prestations ont montré qu'il était possible d'investir la dimension critique contenue par les documents, comme, par exemple, lors d'une lecture attentive du visuel de Ruiz de AZUA, "*Casa basica*".

La dimension critique de cette micro-architecture n'a pas échappé au candidat. De la part du designer, Ruiz de AZUA, concevoir un cube en toile de survie, dont la structure naît de la présence d'air chaud à l'intérieur, et nommer cet objet "*Casa basica*" n'est pas une démarche anodine. Ce sont autant de signes définissant un territoire de création à la croisée de nombreuses démarches. Est-ce une création industrielle, un objet de survie de série ? Est-ce un objet d'art, une œuvre réalisée à un seul exemplaire pour un musée ? Est-ce un prototype pensé comme un objet-image pour poser une question sur l'habitat fondamental ? Est-ce encore un produit, ou bien déjà un objet critique ? En ce sens, citons Jean-Charles GATE, qui dans un article du magazine (*dizajn*), n°36, dit : "Il y a d'abord eu le produit, puis le produit image. Il y a maintenant l'image produit, autrement dit l'image tout court".

Nous constatons aujourd'hui une prolifération de créations dont la limite entre produit et image est de plus en plus ténue ; enseigner le design peut consister aussi à souligner cette actualité pour ce

qu'elle contient de dimension critique. Les terrains d'action pour le designer sont nombreux, et dans certains champs du design, comme le design d'espace, nous pouvons lire de nombreux écrits critiques. C'est peut-être moins le cas dans les champs du design de produit contemporain : l'enseignant peut alors embrasser cette mission.

Lors de la leçon déclenchée par ce sujet, le candidat s'est saisi d'une direction possible et présente dans les documents : y a-t-il un design d'auteur ? Ouvrir des problématiques plus incisives peut être, lors de cette épreuve, une stratégie payante. La séquence en sera d'autant plus inédite qu'elle repose sur un constat qui interroge, sur un paradoxe, un contresens...

3. L'ARTICULATION ENTRE ANALYSE & SÉQUENCE

Le passage de l'analyse à la leçon est plutôt bien compris, voire fluide. Il reste, bien entendu, quelques contresens et parfois une fermeture liée à la posture idéologique du candidat. Son refus de certaines formes ou technologies (par exemple) le conduit à crypter la leçon, et peut-être, au plus loin, à empêcher que les élèves puissent s'épanouir en des domaines différents voire contradictoires. Rappelons-nous qu'enseigner c'est se saisir de tous les champs de la connaissance et dans le même temps enseigner une capacité critique.

Le jury a pu relever parfois un manque de pertinence dans l'articulation entre l'analyse et sa mise en perspective pédagogique. Malgré des transitions souvent brillantes au plan rhétorique mais peu fondées au plan historique, conceptuel ou technique, les notions abordées dans la leçon paraissent réductrices et décevantes. Les séquences imaginées par les candidats ne s'appuient plus que sur une acception générale des notions hors de toute connexion avec une réalité palpable. Ces dispositifs, bien qu'ingénieux, révèlent trop rarement la nature des objectifs et ne permettent pas toujours d'évaluer le degré d'apprentissage. Faute d'un maillage solide permettant de garder en mémoire les points clé de l'analyse et des objectifs précisément repérables, les critères d'évaluation restent généraux et imprécis. L'usage de « mots-valises » est alors courant...

Le moment de définition de la problématique est crucial. Il est important pour le candidat de bien cerner la question qu'il a définie après analyse du sujet. Cette problématique guidera toute sa progression pédagogique.

Certains candidats ont opéré des transferts habiles des notions relevées lors de l'analyse, définissant ainsi plusieurs axes de pensée investis tout au long de leur leçon, et dévoilant plusieurs itinéraires à faire découvrir aux élèves.

Le passage du thème au problème :

Rappelons quelques évidences.

Une thématique permet de cerner un contexte, un environnement, mais c'est le passage à la problématisation qui assurera une dynamique pédagogique pour la suite de la séquence.

Problématiser, poser une question, c'est éviter une réflexion sans objet, sans but. La (ou les) problématique(s) de design délimitée(s) par une analyse comparative des documents, sera d'autant plus porteuse pour la future séquence pédagogique qu'elle est spécifique au(x) document(s) analysé(s). Qu'il soit textuel ou iconique, le sujet peut être lu de manière parcellaire et donner lieu à un questionnement "alibi". Le candidat doit éviter de livrer une réflexion toute faite, "collée" à une analyse orientée dans ce sens mais non spécifique aux documents.

4. LA SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE

Lors des soutenances de leçon, certains candidats livrent une analyse si fouillée que le temps accordé à la présentation de leur séquence pédagogique est trop réduit. Cette épreuve permet d'aborder la dimension pédagogique, celle d'une pratique de l'enseignement de nos matières, et il est capital pour le candidat d'exposer posément son idée de cours à travers ses multiples facettes. En effet, livrer en hâte le sujet, énoncer le public visé et quelques critères d'évaluation ne saurait suffire à décrire une séquence pédagogique.

Il est nécessaire à ce niveau de concours de maîtriser dans le détail les données officielles des différents contextes d'enseignement (sections, cours, nombres d'heures, effectifs d'élèves, coefficients...). Cela prouve une bonne connaissance des référentiels des formations, et permet une précision utile dans la construction de la séquence. Il est cependant inapproprié de jouer avec ces données en guise d'ossature unique et artificielle pour légitimer la séquence. Certains candidats se réfugient dans des détails de minutage de cours, d'effectifs d'élèves très précis, de critères d'évaluation très (trop) nombreux. Ces considérations ne doivent pas tendre à une proposition de séquence dont la visée globale est négligée.

La leçon n'est pas seulement un sujet.

Le jury considère cette épreuve comme un lieu de perception globale de tous les enjeux d'un cours ou d'une séquence en arts appliqués. Cette épreuve de l'agrégation oblige à un engagement plus global sur le métier d'enseignant en proposant un regard panoramique sur sa pratique pédagogique en cours ou à venir.

Rappelons l'intitulé de l'épreuve : *"Leçon : conçue à l'intention des élèves et étudiants des classes terminales et post baccalauréat, elle inclut une réflexion sur les relations avec le monde professionnel et le partenariat, avec des institutions et acteurs des domaines artistiques, culturels et industriels."*

L'intitulé met l'accent sur le rôle de l'enseignant en tant que maître d'œuvre de la séquence qu'il organise (gestion du temps, rythme, déroulement). Il devient le pivot entre tous les acteurs du projet (lien entre les élèves et des personnes extérieures, conseils, commanditaires, professionnels, spécialistes...). Enfin il encadre la production des élèves (protection éventuelle du travail des étudiants).

Pour reprendre ces derniers points, faisons référence à certaines prestations qui inscrivaient la séquence dans un tissu de compétences extérieures en lien avec la classe et l'école. Ces rencontres sont légitimes pour accompagner le cours d'arts appliqués d'exemples et de rapports concrets avec les professions et les acteurs du design. Ces partenariats apportent un réalisme indispensable à l'ancrage dans l'actualité des séquences pédagogiques et un accompagnement professionnel nécessaire à notre matière. Certains candidats ont bien compris la richesse de ces apports extérieurs.

Il faut néanmoins rappeler que l'enseignant a aussi un rôle d'encadrement de sa classe et de protection intellectuelle du travail de ses élèves. De nombreux projets réalisés dans le cadre de l'école pourraient légitimer un pillage d'idées et une utilisation peu scrupuleuse de cette créativité. Le cadre scolaire en arts appliqués, s'il se nourrit de contacts extérieurs, ne doit pas se substituer à l'entreprise sous la forme d'agences de design ou de bureaux d'étude, comme une activité professionnelle parallèle. Certains grands groupes industriels ont bien perçu les qualités créatives, les compétences, et les savoir-faire de nos étudiants. Peu de candidats pensent, dans le cadre de la séquence, à des moyens simples pour protéger le travail des étudiants : rédiger des documents contractuels entre partenaires, encadrer une séquence en relation avec son administration (conseils d'administration des écoles), impliquer le professeur de gestion et législation (recherches d'antériorités, protection intellectuelle et industrielle des idées). Si l'étudiant et son travail doivent être protégés, il est également important de lui montrer qu'il a des devoirs par rapport aux professionnels (nombre d'anciens élèves sont des professionnels en activité) La gestion de la concurrence est une notion dont l'enseignant doit être conscient. Cette manière de parler très concrètement du rôle de l'enseignant n'a pas pour objectif de faire la "leçon" au futur professeur, mais de l'alerter sur l'ampleur de sa mission comme premier "conseiller" auprès de jeunes designers en "construction" au sein de la classe. Le lieu de la leçon d'agrégation est idéal pour mesurer la conscience du candidat des devoirs liés à son rôle d'enseignant.

5. UN SCHÉMA SYNOPTIQUE, VERS UN BALISAGE DE L'ÉPREUVE

(Schéma en page)

Ce schéma doit être appréhendé comme une simple proposition, une vision globale des composantes de l'épreuve et non comme une recette ou un dogme. Il a pour but de permettre au candidat de comprendre les balises essentielles de la construction de cette épreuve afin de tirer pleinement parti du sujet sélectionné pour inventer une séquence pédagogique. Toutes ses composantes sont perméables entre elles et doivent être comprises comme des jalons à partir desquels on peut parcourir l'épreuve. Il convient de considérer ce schéma comme un apport méthodologique permettant de mieux appréhender la leçon et ainsi peut-être quelque peu la démystifier et mettre à mal sa réputation d'épreuve périlleuse et complexe.

Construire une leçon doit s'aborder à l'aide d'outils, de méthodes, et non par la crainte ou la peur du seul moment de la confrontation avec le jury.

CONCLUSION

Pour apporter d'ultimes conseils et clore ce rapport de jury, adoptons un recul critique selon trois angles de vue sur l'épreuve : celui du candidat, celui du jury et enfin celui de l'élève.

Le point de vue du candidat :

C'est un moment difficile que cette épreuve de leçon d'agrégation, moment pendant lequel le candidat expose et s'expose. Cet exercice demande une réelle synthèse de multiples compétences analytiques, méthodologiques, rhétoriques. Il met au jour les connaissances personnelles et la capacité à faire appel à divers champs culturels, historiques, philosophiques, techniques. C'est un moment délicat pendant lequel il s'agit de révéler une large culture sans pour autant « l'exhiber » de manière formelle. L'ampleur de l'enjeu explique également une propension chez certains candidats à se figer et à camper sur des positions peu défendables, surtout lorsque l'échange met à mal la démonstration. Ces réactions sont naturelles mais peuvent être maîtrisées. Y faire allusion dans ce rapport vise à rendre les candidats conscients de ces dérives, et à redire l'importance d'un recul critique sur sa propre prestation. Cette distance critique peut, à tout moment de l'épreuve, faire de cette dernière un temps de construction. Cette année, quelques leçons auraient pu être évaluées de manière très moyenne jusqu'à ces instants où une réflexion engagée avec plus de flexibilité de la part des candidats, a révélé de réelles aptitudes à revenir sur les questions posées par le jury. Cette mobilité et cette réactivité ont donné lieu à des échanges ouverts, de l'ordre de la discussion, conduisant parfois même les membres du jury à reconsidérer leurs avis et donc leur évaluation dans des perspectives plus positives.

Le point de vue du jury :

Tout a été dit et imaginé en ce qui concerne le déroulement de la leçon d'agrégation : une épreuve décisive, un exercice de style périlleux, un moment de jugement du candidat plutôt qu'une évaluation objective de sa prestation. Il serait indécent ici de dire que cette épreuve ne revêt pas une réelle importance au sein de ce concours. Dotée d'un coefficient 3, un demi-point peut créer effectivement une différence à l'issue de l'admission. Mais, le jury tient à dire aux futurs candidats qu'un point d'honneur a été mis lors de cette session à mener le dialogue selon l'unique souhait de faire des leçons des moments d'échange, de réflexion, de construction et dans l'unique but de lui permettre d'interroger sa pratique de futur enseignant.

Les membres du jury s'échangent la parole tous azimuts et à des niveaux très variés (philosophie, sociologie, sémiologie, histoire, pédagogie, évaluation, technologie, techniques, connaissances industrielles, gestion de partenariats...) et cela parfois très vite, mais les futurs admissibles au concours doivent garder à l'esprit que la densité et l'intensité qu'ils pourront mesurer lors de cette épreuve ont pour but de percevoir toute l'épaisseur de la réflexion et toutes les dimensions de la proposition du candidat. Ainsi, les jurys ont formulé à plusieurs reprises avoir

beaucoup appris des candidats, et ne sauraient que remercier la sincérité, le sérieux et l'implication de nombre d'entre eux au moment de l'épreuve. Certains, et il faut les féliciter, ont bien compris l'intérêt de placer l'élève au centre de leur dispositif, et ce malgré leur manque d'expérience.

Le point de vue de l'élève :

Comment ne pas considérer l'élève, l'étudiant, voire le groupe classe au sein de cette épreuve, afin d'en atténuer ainsi la dimension factice et d'échapper à une leçon « entre enseignants ». Rares sont les candidats à avoir invité les élèves au fil de leur discours. Il faut pourtant les considérer comme autant de personnalités capables de capter ce qui est donné, mais aptes aussi à le refuser. L'enseignant doit envisager cette possibilité. Cette conscience des limites peut engendrer des dispositifs pédagogiques tenant compte de possibles écueils, et faisant l'économie de recettes toutes faites, à l'issue desquels des savoirs, des compétences auront été transmis et d'autres non. Penser à ces limites, c'est penser une séquence avec modestie, avec justesse.

Par exemple, lors d'une leçon, l'élève peut être considéré comme un acteur au sein d'une cité scolaire, entouré de personnes de différents statuts (personnels administratifs, autres enseignants, personnels des services techniques, infirmière...). Certaines séquences débordent de l'espace de la classe et ont des liens directs avec les autres acteurs d'un établissement. Lors d'une installation pendant les portes ouvertes de l'école, lors d'un projet visant l'aménagement d'un espace de celle-ci, lors d'une sortie pédagogique, lors d'atelier, les élèves se situent au centre d'un dispositif complexe. Certains candidats ont songé à ces rencontres, à ces cadres possibles pour l'installation de leur dispositif pédagogique et c'est bien en donnant un rôle d'acteur à leurs élèves qu'ils ont garanti le bon déroulement de leur séquence.

Quelques questions fondamentales restent posées : à côté de quoi mes élèves peuvent-ils passer pendant le cours, et cela mettra-t-il en péril ma séquence ? Mes élèves perçoivent-ils l'intérêt de ma progression, en comprennent-ils les objectifs ? Comment leur permettre de dessiner leur pratique professionnelle future, tout en les "élevant" culturellement ?

Autant de questions qui doivent être posées par le candidat lui-même à l'instant de cette leçon.

En somme : qu'apprend-on et qu'en restera-t-il ?

Les résultats : répartition des notes de Leçon : Les notes globales vont de 2 à 18 sur 20

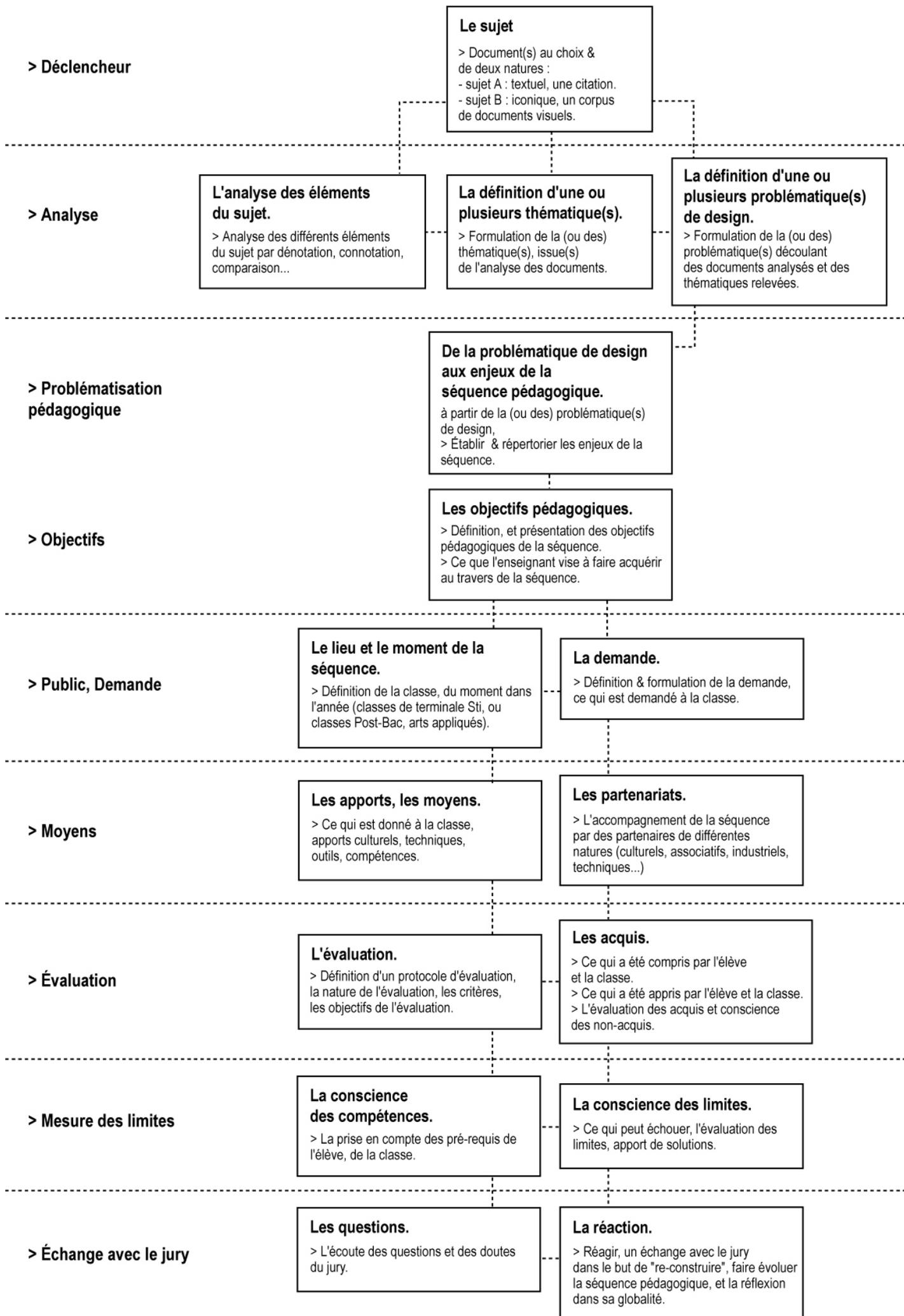
note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	1	5	10	5	3	24	10,08

résultats des candidats ayant choisi le sujet « A » : les notes vont de 8 à 18 sur 20

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	0	0	2	1	2	5	13,8

résultats des candidats ayant choisi le sujet « B » : les notes vont de 2 à 16 sur 20

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
effectifs	1	5	8	4	1	19	9,21



ENTRETIEN SANS PRÉPARATION AVEC LE JURY

DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

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

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

(durée : trente minutes maximum ; coefficient 1)

**Rapport établi par M. Emmanuel RIVIÈRE et pour les domaines spécifiques :
M. Germain ROESZ, M. Etienne HERVY, M. Philippe LOUGUET, Mme Françoise CŒUR.**

Membres de la Commission :

**Mme Françoise CŒUR, M. Olivier DUVAL, Mme Jacqueline GUÉHENNEUX, M. Etienne HERVY,
M. Philippe LOUGUET, M. Emmanuel RIVIÈRE, M. Pierre PONANT, M. Germain ROESZ.**

L'épreuve consiste en un entretien sans préparation à partir de documents proposés par le jury, portant sur l'un des domaines suivants (domaine choisi par le candidat lors de son inscription au concours) :

- Arts plastiques ;
- Image et communication ;
- Nouvelles technologies et création ;
- Architecture et paysage ;
- Théâtre et scénographie.

LE DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE ORALE

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

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

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

Cette année, le jury a pu rencontrer et interroger des candidats connaissant mieux le format et les attendus de l'épreuve. Les prestations des candidats auront en général été plus convaincantes que les années passées, sauf pour le domaine « Théâtre et scénographie », où nous avons déploré un manque patent de culture spécifique.

Investir un domaine spécifique

Le candidat a ici l'opportunité de travailler sur son terrain de prédilection, qui doit être un territoire connu de lui, dont il connaît les œuvres clefs, les auteurs, les courants et les enjeux théoriques, les fondements et l'histoire

du domaine jusque dans ses développements contemporains. Évoluer dans un domaine particulier implique donc une technicité, un cadrage particulier, une familiarité avec le vocabulaire d'usage, une connaissance réelle du domaine choisi. Il apparaît bien sûr totalement inopportun de choisir un domaine spécifique par défaut, au risque de tomber dans des digressions oiseuses, qui n'ont pas leur place ici, et qui ont été encore le fait de certains candidats cette année.

L'exposé du candidat doit mettre en évidence les questions soulevées par le rapprochement des documents, et plus largement, il devra témoigner de sa sensibilité aux débats plus généraux qui animent le champ parcouru. Nous attendons d'ailleurs que le candidat soit concerné et engagé en tant que personne, en tant que plasticien, en tant que spécialiste et concepteur d'images, en tant qu'habitant et usager de l'espace architectural. Le candidat doit avoir un point de vue sur les créations : à lui de le justifier, de le défendre, de le moduler en fonction de l'échange et des remarques en deuxième partie de l'entretien, à lui de nous faire partager la force de sa réflexion et de son engagement.

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

Regarder - Analyser

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

Nous le redisons : il importe de questionner la nature matérielle des documents, le processus de construction et de fabrication de l'image, le contexte d'édition et de diffusion de telle ou telle image. Par exemple, une photographie peut être une image documentaire, la mémoire d'un événement ou d'une performance, un objet éditorial, une œuvre en-soi, etc, et il s'agira pour le candidat justement d'identifier précisément le/les registres auxquels appartient cette image.

La plupart des documents proposés au candidat ne sont d'ailleurs pas au format des œuvres elles-mêmes, mais ceux-ci doivent être simplement considérés comme des témoignages ou des cadrages particuliers de pièces originales, dont les dimensions dépassent le cadre réservé de l'entretien. Le candidat doit bien comprendre et évoquer la spatialité et/ou la temporalité première de l'œuvre, qui sont en fait fondatrices. Notons que la taille d'une représentation est toujours déterminante et induit un mode particulier d'appréhension. La place du spectateur dans le dispositif visuel, architectural et scénique, et les conditions initiales de réception de l'œuvre doivent de toute façon être questionnés par le candidat.

Avant tout, il s'agit de faire une analyse de documents visuels, que le candidat doit appréhender et investir pleinement. Dans les précédents rapports sur l'entretien à l'agrégation, nous nous étions départis d'analyses rébarbatives et limitatives, axées uniquement sur la dénotation, et qui ne parvenaient jamais à ouvrir des perspectives sur le sens des œuvres.

Pour autant, la richesse et la qualité de ce qui est observable dans les œuvres, ne doivent pas être occultées. Nous avons vu des candidats trop pressés ignorer l'évidence de ce qui était à voir, ou passer outre tel ou tel élément clef de l'œuvre, pour solliciter d'emblée des concepts flottants et généraux, qui ne sont jamais ancrés sur le visible. Ce sont alors plutôt les préjugés, le prêt à penser, les limitations culturelles et conceptuelles, qui auront prévalu au cours de ces malheureux entretiens.

Une analyse plurielle et croisée

L'analyse est fondamentalement une analyse croisée et plurielle entre plusieurs documents, et l'entretien a pour vocation de donner du sens à cette confrontation des documents / des images / des œuvres (généralement trois). Chaque œuvre a bien sûr sa complexité interne, mais elle n'existe jamais isolément ; elle doit être forcément intégrée, et faire sens dans le réseau des œuvres proposées par le jury. C'est cette confrontation, ce montage des documents entre eux, qui composent les problématiques (forcément plurielles ; le candidat ne devra pas se limiter à un questionnement unique et limitatif...). Le jury pourra juger des capacités du candidat à se déplacer d'une œuvre à l'autre, et à les éclairer les unes les autres. Le candidat doit de toute façon avoir à l'esprit que la nature même de l'exercice est problématique, et qu'il ne va pas de soi que l'on juxtapose des œuvres élaborées en des temps ou des contextes forts différents, réalisées par des auteurs dont les intentions peuvent être absolument contraires...

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

Ouvrir le champ

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

Ajoutons que l'analyse des œuvres n'est pas un champ clos, et qu'elle s'enrichit toujours de l'ambition critique et interprétative développée par les sciences humaines, la philosophie, la psychanalyse, etc.

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

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

REMARQUES SPÉCIFIQUES CONCERNANT LE DOMAINE « ARTS PLASTIQUES »

Sujets :

1. 1 Kader ATTIA, « sans titre », 2006, dessins et menottes de polices.
1. 2 Édouard LEVE, Fictions (série), « Sans titre », 2006, photo noir et blanc, dimensions variables.
1. 3 WANG DU, « Luxe populaire », 2001, installation, abattoirs de Toulouse, en 2004.

2. 1 BEHERT, « La gauchère », huile s/toile, 55 x 46 cm, Opera Gallery Singapour.
2. 2 Santiago SIERRA, ligne de 160 cm tatouée sur le dos de quatre prostituées dépendantes de l'héroïne, payée 67 dollars (pris d'une dose), in catalogue SIERRA Santiago, « 300 tons and previous works ».
2. 3 Christelle FAMILIARI, « Entre », 2000.

3. 1 VAN BRUGGEN & OLDENBURG, « Big Sweep », 2006, acier, aluminium, fibres plastiques peintes, 960 x 770 x 460 cm.
3. 2 Santiago SIERRA, 600 x 57 x 52 cm, objet en bois et asphalte porté par deux ouvriers payés environ 12 dollars de l'heure, galerie Peter Kilchmann, Zurich, avril 2001, in catalogue SIERRA Santiago, « 300 tons and previous works ».
3. 3 GILBERT ET GEORGE, 2006, photo de David Weightman, in Beaux-arts magazine n° 272.
4. 1 Françoise PETROVITCH, dessin, carton d'invitation à La Seyne-sur-Mer, 2007.
4. 2 Jean-François MORICEAU et Petra MRZYK, 2004, exposition au Turner Contemporary, Londres.
4. 3 Clément OUBRERIE, dessinateur accueilli sur le plateau de France 2 en 2005, in Beaux arts magazine n° 260.

5. 1 Frank NITSCHKE, RKL 09 – 2002, huile sur toile, 270 x 200 cm.
5. 2 Jean-Pierre FORMICA, « sans titre », 2006, acrylique sur toile, 150 x 200 cm.
5. 3 Martin KIPPENBERGER, « Rasse und Klasse », 1982-82, huile sur toile, 9 éléments, 60 x 50 chacun.

Le jury a la nette sensation que cette épreuve est peu préparée, et que cette discipline est prise pour mineure.

Plusieurs candidats font une lecture superficielle des documents et, bien souvent, la légende est peu considérée (alors qu'elle permet la plupart du temps de comprendre bien des éléments face à une œuvre peu connue, voire inconnue). La plupart des candidats classent les documents en fonction de leur sortie de l'enveloppe choisie comme si le jury avait décidé d'un ordre. Il faut rappeler ici que le type de rapports noués dans les documents (et volontairement mis en œuvre) cherche la complexité. Il ne peut donc y avoir de lecture linéaire.

Dans l'ensemble peu de références sont convoquées, et surtout elles sont très peu actualisées. Cette épreuve demande une connaissance liée à une curiosité dans le champ contemporain et devrait permettre aux candidats de prendre position tant dans le champ esthétique que politique (en effet, bien des documents renvoient à certaines situations sociales contemporaines, aux statuts particuliers des objets contemporains, aux engagements des artistes, aux limites et frontières et donc aux débordements).

Il faut ajouter que la non connaissance d'une œuvre et d'un artiste proposés n'oblitére en rien la réponse. Ce qui est attendu est la capacité de tisser des liens, des relations, de rebondir vers d'autres formes artistiques ou politiques, voir de relier à une histoire ancienne et d'opposer (ou d'allier) les constituants théoriques qui se jouent entre les documents.

On peut constater que dans chaque sujet est pointée une problématique qui permettrait de réfléchir à la diversité des champs contemporains, de discuter des *process*, de prendre position : problème d'installation(s), de dispositif(s), de corps, de sculpture(s), d'échelle(s), de dessin(s), de narration(s), de peinture(s) d'image(s).

Cinq candidats se sont présentés à cette épreuve. Notons qu'une candidate fut bloquée par les documents proposés. Le jury, par la relance de multiples questions, n'a pas pu saisir les véritables compétences de la candidate.

L'ensemble des notes montre plutôt une réponse moyenne, une lecture superficielle et surtout une incapacité à situer correctement les mouvements artistiques majeurs et les artistes émergents. Cette épreuve nécessite de la part des candidats une observation réelle des œuvres, une confrontation en vraie grandeur aux expositions importantes, une connaissance des catalogues et une lecture des revues contemporaines dans leur ensemble (donc dans leurs diversités) aux fins de percevoir que l'art contemporain est tissé de pratiques multiples tant dans ses matérialités, dans ses formes que dans ses visées. D'autre part, une porosité existe entre des champs formels et scientifiques très différents qu'il faut savoir repérer et situer. Notons encore que l'art actuel ne se résume pas seulement aux stars visibles et popularisées. Il faut donc s'intéresser aux formes marginales, aux œuvres en devenir, aux expériences liées à des situations géographiques et culturelles moyennement reconnues. Au fond, dans cette épreuve, nous attendons aussi à voir du candidat une capacité à saisir des formes émergentes, significatives pour demain, et à les discuter.

REMARQUES SPÉCIFIQUES CONCERNANT LE DOMAINE « IMAGE ET COMMUNICATION »

Sujets :

1. 1 CASSANDRE, affiche publicitaire pour Dubonnet : « Dubo, Dubon, Dubonnet », 1932, 50 X 115 cm, lithographie en couleur.
1. 2 Milton GLASER, affiche publicitaire pour les biscuits LU, 1989.
1. 3 Sylvie BESSARD, « Zohra contre les hommes en gris », annonce presse pour Apple Center, parue dans SVM Mac, mai 2007.

2. 1 LE CORBUSIER, couverture du livre « Le Modulor », 14,5 X 14,5 cm, édition originale « L'Architecture d'aujourd'hui », 1950, Paris.
2. 2 Archigram, couverture de la revue « Archigram » n° 4, 1964, Londres.
2. 3. Katsumi KOMAGATA, couverture du catalogue d'exposition « Design japonais 1950-1995 », 30 X 30,5 cm ; Édition du Centre Georges Pompidou, 1996, Paris.

3. 1 Karel TAIGE, « Alphabet » (extrait) paru dans « Abeceda », 1926, Tchécoslovaquie.
3. 2 Otl AICHER, pictogrammes pour les Jeux Olympiques de Munich, 1972.
3. 3 Bob VAN DIJK / Studio Dumber, affiche pour le « Holland Dance Festival », 168 X 117 cm, Pays-Bas, 1995.

Dans l'ensemble, les candidats (es) mobilisent davantage leurs connaissances théoriques que leurs capacités d'observation. Ce faisant, les pièces proposées se trouvent regardées comme des archétypes plutôt que

pour leurs spécificités propres. Outre les contresens possibles, cette attitude limite l'amplitude de l'analyse des documents et du sujet qui les relie. Il semble également difficile d'obtenir des candidats des outils théoriques réellement connectés aux arts appliqués et aux spécificités graphiques. Le jury aura regretté aussi un certain flou ou une tendance caricaturale dans l'utilisation de certaines notions : quid du « fonctionnalisme » ou du « postmodernisme » à travers les œuvres graphiques présentées ? Et plus généralement, quelles sont les origines de ces concepts et quels sont leurs effets dans la production visuelle contemporaine ? Par ailleurs, au-delà des critères esthétiques, les dimensions techniques et/ou fonctionnelles sont très peu perçues et abordées par les candidats.

REMARQUES SPÉCIFIQUES CONCERNANT LE DOMAINE « CRÉATION ET NOUVELLES TECHNOLOGIES »

Sujets :

1. 1 SARKIS, « I love my Lulu », 1984, bandes magnétiques (correspondant à un enregistrement de 3h20 de l'opéra Lulu d'Alban Berg dirigé par Pierre Boulez), armature en métal et bois.
1. 2 Christian MARCLAY, « Guitar Drag », 2000, vidéo – performance de 14 minutes.
1. 3 Wayne LITTLE, « Acoustic Curves », 2001, animation en 3D sonore, reliée à une interface interactive MIDI.

2. 1 Michael REES, « Putto 8 x 2 x 2 x 2 x 2 », 2003, fibre de verre peinte, d'après un modèle de synthèse en 3D.
2. 2 Eduardo KAC, « Alba, lapin fluorescent », 2000, lapin vivant génétiquement modifié, aboutissement du « GFP bunny project ».
2. 3 William LATHAM, « Mutation », 1991, image extraite du film de synthèse « Mutation », réalisée à partir d'un programme s'inspirant du développement des formes biologiques.

3. 1 Wolf VOSTELL, « 4 cm² Fluxus TV », 1974, télévision, volume en béton.
3. 2 Françoise QUARDON, « Silent crime », 1991, 160 X 120 cm, film en boucle, diapositive projetée, lettres métalliques.
3. 3 Sugimoto HIROSHI, « Union City Drive-in, Union City », 1993, photographie argentique en noir et blanc.

4. 1 Eulalia VALDOSERA, « Apparences », 1994, photographie en couleur, 80 X 60 cm.
4. 2 Tony OURSLER, « Fear », 1998, 114 x 101 x 71 cm, installation : poupée, chaise en bois, projecteur et projection vidéo, son.
4. 3 Pierrick SORIN, « Réveils », 1988 ; « Un homme se filme tous les matins au moment où il se réveille. Il est fatigué et promet de se coucher tôt... » ; images extraites d'un film super-8 transféré sur vidéo.

5. 1 Marcel DUCHAMP, « Rotative plaque verre », 1920, socle en métal, moteur électrique, disque de verre peint mis en mouvement.
5. 2 Nam June PAIK, « Demagnetizer (Life Ring) », 1965, vidéo performance : anneau magnétique de 46 cm de diamètre appliqué contre une télévision ; performance photographiée par Peter Moore.
5. 3 GOLDBERG, PACKER, KUHN, et MATUZIK, « Mori », 1999 ; installation multimédia : un sismographe détecte les vibrations du sol ; le flux des données est affiché en direct sur un moniteur posé à l'horizontale, et il est aussi converti en sons à basse fréquence à l'intérieur d'un anneau diffusant le son.

6. 1 Claude NURIDSANY, poil d'ortie libérant son liquide urticant, 1978, microphotographie scientifique (image grossie 600 fois).
6. 2 J. Abott MILLER, couverture du livre « Dimensional Typography », 1996.
6. 3 François ROCHE et Stéphanie LAVAUX, « UN-Plug Building », 2001, projet de building recouvert de capteurs photovoltaïques, commandé par EDF pour La Défense.

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

qui ne sont que des cadrages particuliers sur des œuvres complexes, parfois spatiales, immersives, sonorisées, arborescentes, etc.

Si l'on comprend que certains candidats soient un moment déconcertés par la singularité ou la confidentialité de certaines productions, il nous apparaît anormal que ces candidats ne soient pas au fait de créations incontournables, et qu'ils ignorent des artistes-phares dans la création contemporaine (Sorin, Oursler, Latham, etc).

Le vocable « nouvelles technologies » a parfois abusé d'autres candidats, qui ne voient ici qu'un acquiescement devant l'actualité des images ou devant les recherches technoscientifiques. Nous le redisons : il faudrait retrouver en amont des productions l'origine des images, des concepts et des modèles de création. Ainsi, « l'interactivité » ne naît pas avec le logiciel « director », mais elle est peut-être préfigurée par des pièces de Kaprow et de Cage, ou dans des objets visuels de Duchamp ou d'Agam , qui anticipent ce qui sera développé dans le champ des nouvelles technologies (permutabilité, aléatoire, réversibilité, œuvre participative, réseau, etc)...Nous avons déjà dit l'année précédente : le candidat devra avoir à l'esprit qu'il existe bien une histoire des formes et des idées en général, mais aussi une histoire de l'art vidéo, une histoire de l'art numérique, une histoire des médias et des techniques, qu'il lui appartiendra de sillonner pour mettre au jour ce que disent les images et les formes contemporaines.

Nous regretterons surtout que certains candidats ne s'étonnent pas, ne s'émeuvent pas, et prennent peu parti devant la radicalité de certaines créations, quand celles-ci sont saillantes, dérangementes, parfois provocatrices. Ces candidats semblent peu concernés par leur environnement visuel et par les créations problématiques des nouvelles technologies ; ils semblent pouvoir plaquer en toutes circonstances un discours atone et scolaire, quand on aurait aimé un débat puissamment polémique (particulièrement devant une œuvre « transgénique » d'Eduardo Kac...). Nous attendons du candidat une capacité à mobiliser des références, mais aussi un discours critique vif et mobile, et de vrais questionnements au plan artistique, scientifique, politique, éthique.

REMARQUES SPÉCIFIQUES CONCERNANT LE DOMAINE « ARCHITECTURE ET PAYSAGE »

Sujets :

1. 2. El LISSITZKY, « Le gratte nuage » sur la place Nikitzky à Moscou (photomontage), 1924.
- 1.2 OMA, projet de tour pour la Défense, 2006.

2. 1 Frank Lloyd WRIGHT, Musée Guggenheim, New York, 1946-1959.
2. 2 Frank GEHRY, Musée Guggenheim, Bilbao, 1997.

3. 1 Antonio SANT'ELIA, disegno per la « Citta Nuova »: casamento con asensori esterni, galleria, passaggio coperto, su tre piani stradali, 1914.
- 3.2 Elia ZENGHELIS et Rem KOOLHAAS, l'hôtel Sphinx face à Times Square (New York), 1975.

4. 1 Andrea PALLADIO, Villa Cornaro, XVI^e siècle.
4. 2 Andrea PALLADIO, Villa Chiericati, XVI^e siècle.

5. 1 Mies VAN DER ROHE, projet d'un gratte-ciel en verre, 1910-1921.
5. 2 Eric MENDELSON, Tour Einstein, Neubabelsberg (Allemagne), 1921.

6. 1 Frank Lloyd WRIGHT, Maison Ward Willits, Highland Park (Illinois), 1900-1902.
6. 2 Mies VAN DER ROHE, projet d'une maison de campagne en brique, 1923.

7. 1 BARSHCH et SINYAVSKY, Planétarium de Moscou, 1929.
7. 2 OMA, Serpentine Gallery, Londres, 2006.

Tous les sujets de cette année portaient sur l'architecture. Les architectures présentées couvraient essentiellement les périodes modernes et contemporaines, avec toutefois des incursions dans la période classique. Les sujets demandaient donc des connaissances certaines dans toutes les périodes historiques.

A une exception près, tous les candidats ont montré d'assez bonnes connaissances leur permettant de circuler assez librement d'un document à l'autre, tout en enrichissant leur analyse par des acquis culturels étayés. Il est clair que cette année l'effort des candidats a porté sur la période contemporaine, mais nous regrettons néanmoins que les périodes classiques et pré-modernes soient pour eux *terra incognita*, et que les candidats valident trop systématiquement un discours moderniste trop compassé.

REMARQUES SPÉCIFIQUES CONCERNANT LE DOMAINE « THÉÂTRE ET SCÉNOGRAPHIE »

Sujets :

1. 1. *L'Élixir d'Amour* de Gaetano DONIZETTI, mise en scène et chorégraphie Omar PORRAS, Opéra de Nancy, février 2006.
1. 2. *Iphigénie en Tauride*, livret de Nicolas François VUILLARD d'après EURIPIDE, musique de Christoph Willibald GLUCK, mise en scène, décors et costumes Yannis KOKKOS, Opéra de Nancy et théâtre de Caen, novembre et décembre 2005.
1. 3. *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus MOZART, mise en scène, décors et costumes Achim FREYER, Opéra de Nancy, octobre 2005.

2. 1. Exposition *Design en stock*, 2000 objets du Fonds national d'art contemporain, scénographie Constantin GRCIC, Palais de la Porte Dorée, Paris, du 19 octobre 2004 au 17 janvier 2005.
2. 2. *Collections permanentes*, scénographie Carlos SCARPA, Musée Canova de Possagno, Trévise 1955 – 1957.
2. 3. *Exposition annuelle d'art publicitaire*, scénographie Louis DANZIGER, Musée des sciences et de l'industrie, Los Angeles 1956.

3. 1. *Paso Doble*, performance et scénographie Josef NADJ – Miquel BARCELÓ, création Avignon 2006, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, juin 2007.
3. 2. *Parade*, chorégraphie Angelin PRELJOCAJ, décor Ali KURODA, Opéra Garnier, Paris, 1993.
3. 3. *Saint-François d'Assise*, Olivier MESSIAEN, mise en scène Peter SELLARS, Festival de Salzbourg, 1992.

Ce domaine, qui semble peu attractif, avait pourtant donné lieu à des prestations plus qu'honorables lors de la précédente session. Ce n'est pas le cas cette année. À des degrés malgré tout différents, les candidats n'ont pas fait la preuve de leurs compétences. Trois points peuvent être soulignés :

Une méthode défailante : les lacunes de l'observation.

Les documents sont légendés et les références ainsi livrées donnent les indications nécessaires à la saisie immédiate des support d'analyse : le genre, les concepteurs, le lieu, la date. Les visuels eux-mêmes se prêtent à différents niveaux de lecture. Le plus immédiat, l'observation de l'image, doit évidemment s'affranchir de la « lecture d'image » élémentaire, incongrue dans le contexte de l'épreuve, sans pour autant évacuer les informations que donnerait une observation attentive, conduite avec humilité. D'autre part, la rencontre de trois documents n'est pas fortuite et elle peut - doit - conduire le candidat à une mise en perspective, prolongée si possible par une réflexion critique à propos du parti pris de conception et de ses effets. Par manque de méthode peut-être, les candidats ne s'appuient pas, ou s'appuient peu, sur ces informations et se lancent, après un rapide coup d'œil au sujet, dans des interprétations au mieux vagues, au pire erronées.

Une culture du domaine, voire une culture générale insuffisante : la fragilité du socle.

L'un des candidats ne manquait pourtant pas de références mais il a manqué de rigueur dans leur organisation et surtout, il a peiné à les inscrire dans la question posée par le sujet. Par ailleurs, on comprend difficilement le choix de candidats qui ignorent tout ou presque de l'ancrage historique du spectacle vivant et ne maîtrisent pas davantage son actualité. Ceux qui se contentent de citer, laborieusement, quelques exemples banals de spectacles ou d'expositions, consommés récemment, risquent en effet de voir leur discours s'épuiser rapidement. Ou, autre cas, se laissent tenter par le hors sujet, ramenant ingénument toute question à leurs quelques savoirs. L'épreuve requiert une approche autre que de vulgarisation et, au delà des connaissances, exige que soient

instrumentalisées ces connaissances pour étayer une prise de position. Par manque de préparation sans doute, ou, hélas, pensant que le domaine sera aisé à traiter sans trop d'efforts, certains candidats donnent une prestation affligeante, indigne de futurs enseignants.

Un engagement chancelant : l'apparente absence de motivation, d'enthousiasme.

On pourrait s'attendre, puisque les candidats ont choisi ce domaine, à ce qu'ils manifestent un certain intérêt pour le spectacle en général, pour les œuvres, les auteurs, le théâtre, l'Opéra, la scénographie de plateau ou muséale... et on reste confondu devant une absence de conviction qui confine à l'indifférence. Rappelons que ne pas connaître un spectacle en particulier ne doit en rien inhiber le candidat. Le but de l'épreuve n'est pas de vérifier un savoir académique (même si le jury aurait préféré que Mozart ou Euripide ne plongent personne dans la perplexité), le niveau attendu n'est pas ici celui de l'érudition exhaustive. Par manque d'intérêt profond pour le domaine peut-être, la réactivité, la capacité à s'approprier la problématique soulevée par la proximité des documents, puis à dépasser le simple constat en organisant sa pensée ont semblé, cette année, faire défaut aux candidats.

Le minimum pour aborder cette épreuve serait d'asseoir convenablement sa culture du domaine et de faire interagir, modestement mais précisément, une culture élargie. Par exemple, le programme d'esthétique parlait, semble-t-il, du corps, statique ou en mouvement, exhibé ou masqué, en relation, traduit ou trahi par les apparences. À divers titres, le spectacle, la performance ou l'exposition, semble-t-il, aussi. Nous n'en n'avons rien su.

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

Elles vont de 3 à 18 sur 20

Détail de l'épreuve : (1 : Arts plastiques ; 2 : Image & communication ; 3 : Nouvelles technologies & création ; 4 : Architecture & paysage ; 5 : Théâtre & scénographie ; T : ensemble des candidats)

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	moyenne
Effectifs 1	1	1	2	1	0	5	8,4
Effectifs 2	0	0	1	2	0	3	11,67
Effectifs 3	0	1	2	3	0	6	10,67
Effectifs 4	1	0	0	4	2	7	12,86
Effectifs 5	1	1	1	0	0	3	6
Effectifs T	3	3	6	10	2	24	10,38

BIBLIOGRAPHIE SESSION 2008

(Programme de la session 2008 publié au B.O. spécial n° 3 du 17 mai 2007)

ÉPREUVE D'ESTHÉTIQUE

Le corps

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE DU PROGRAMME D'ESTHÉTIQUE

- Platon : *le Phédon, le Gorgias, le Banquet, le Timée, Alcibiade majeur*, in *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, éd. Gallimard, coll. la Pléiade, Paris, 1950.
- Aristote : *De l'âme*, trad. J. Tricot, éd. Vrin, Paris, 1977 ; *Des parties des animaux*, Livre I trad. J.M. Leblond, éd. Flammarion, coll. GF, 1995.
- Tertullien : *La chair du Christ*, éd. du Cerf, coll. Sources chrétiennes, Paris, 1995.
- Jean Damascène : *Le visage de l'Invisible*, trad. A-L Darras-Worms, Migne, Les Pères dans la foi, 1994.
- Montaigne : *Essais*, L. II, ch. VI, « De l'exercitation » ; ch. XII, « Apologie de Raymond Sebond » ; L. III, ch. V, « Sur des vers de Virgile ». éd. PUF, coll. Quadrige, 1992.
- Descartes : *Méditations métaphysiques*, « Méditation seconde » et « Méditation sixième », in *Œuvres philosophiques tome II, 1638-1642*, éd. Classiques Garnier, Paris, 1967 ; *Les principes de la philosophie*, II, et IV, § 203-204, *Œuvres philosophiques, tome III, 1643-1650*, éd. Classiques Garnier, Paris, 1973 ; *Les passions de l'âme*, in *Œuvres philosophiques tome III, 1643-1650*, éd. Classiques Garnier, Paris, 1973 ; *Correspondance avec Elisabeth et autres lettres*, éd. Flammarion, coll. GF, 1989.
- Spinoza : *L'Éthique*, deuxième partie, troisième partie, quatrième partie propositions 38 et 39, cinquième partie propositions 21, 22, 23, trad. R. Caillois, coll. La Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1954.
- Locke : *Deuxième traité du gouvernement civil*, (en particulier le chap. V), trad. D. Mazel, éd. Flammarion, coll. GF, 1999.
- Diderot : *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient. Lettre sur les sourds et muets*, ed. Flammarion, coll. gf, 2000 ; *entretien avec la maréchale de****, in *le neveu de rameau et autres textes*, ed. le livre de poche, 2000 ; *pensées sur l'interprétation de la nature*, ed. Flammarion, coll. GF, 2005.
- Rousseau : *Rêveries du promeneur solitaire*, Deuxième promenade, éd. Flammarion, coll. GF, 1964 ; *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, I^{er} partie, éd. Flammarion, coll. « GF », 1971.
- Sade : *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, éd. Mille et une nuits, 1998.
- Kant : *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, éd. Vrin, Paris, 1988 ; *Critique de la faculté de juger*, première partie « Critique de la faculté de juger esthétique » §17, deuxième partie « Critique de la faculté de juger téléologique », en particulier §§ 64 et 65, trad. A. Philonenko, éd. Vrin, Paris, 1984 ; *Leçons d'Éthique*, trad. L. Langlois, éd. Le livre de poche, 1997.
- Hegel : *Esthétique*, tomes I à IV, trad. S. Jankélévitch, coll. Champs, éd. Flammarion, Paris, 1979.
- Schopenhauer : *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre premier §6, livre deuxième §18 à 21, livre troisième §36 à 38, §44 à 49, livre quatrième §54, §56 à 58, §60, §68, §71, trad. A. Burdeau, éd. P.U.F, 1966.
- Nietzsche : *La volonté de puissance*, livre troisième, chap. IV « Pour une physiologie de l'art », trad. H. Albert, éd. Le livre de poche, Paris, 1991 ; *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, « Des contempteurs du corps », trad. H. Albert révisée par J.Lacoste, Œuvres T. II, Bouquins Laffont, 1993.
- Nietzsche, *vie et vérité*, textes choisis, « Le corps » p. 104 sq., textes choisis par Jean Granier, éd. P.U.F., Paris, 1971.
- Bergson : *Matière et mémoire*, chap.1, chap. 2, éd. P.U.F, Paris, 1968.
- Merleau- Ponty : *Phénoménologie de la perception*, première partie « Le corps », éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1976 ; *L'œil et l'esprit*, éd. Gallimard, coll. Folio-Essais, Paris, 1987 ; *Le visible et l'invisible*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 2003.
- Sur Merleau-Ponty : *Le psychique et le corporel*, éd. Aubier, coll. Présence et pensée, Paris, 1988.
- Merleau-Ponty, *existence et dialectique*, textes choisis par M. Dayan, première partie « Le comportement et la vie corporelle », troisième partie « La perception », quatrième partie « La chair », éd. P.U.F, coll. Sup, Paris, 1971.

- Sartre : *L'être et le néant*, troisième partie, chap. II « Le corps », éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1976 ; *Esquisse d'une théorie des émotions*, Ed. Hermann, 1995.
- Alain : *Système des beaux-arts*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1983.
- Paul Ardenne : *L'image corps*, éd. du Regard, Paris, 2001.
- Charles Baudelaire, *Éloge du maquillage*, in *Curiosités esthétiques*, Hermann, 1968.
- Jean Baudrillard : *De la séduction*, éd. Denoël, coll. Bibliothèque Médiation, Paris, 1979.
- Michel Bernard : *Le corps*, éd. du Seuil, coll. Points, Paris, 1996.
- Claude Bruaire : *Philosophie du corps*, éd. du Seuil, Paris, 1968.
- Jean Brun : *La main et l'esprit*, éd. Sator, 1986.
- Georges Canguilhem : *Le normal et le pathologique*, éd. P.U.F, coll. Quadrige, Paris, 1988.
- François Chirpaz : *Le corps*, éd. Klincksieck, Paris, 1998.
- Jean-Louis Chrétien : *Corps à corps. À l'écoute de l'œuvre d'art*, éd. de Minuit, Paris, 1997 ; *La voix nue, phénoménologie de la promesse*, éd. de Minuit, Paris, 1996, (chap. I, 1 : *La gloire du corps*) ; *Promesses furtives*, éd. de Minuit, Paris, 2004 (chap. V : *Penser la chair avec Péguy*. Appendice : *note pour l'histoire du terme d'incorporation*).
- Alain Corbin et Georges Vigarello : *Histoire du corps*, trois tomes actuellement parus, éd. du Seuil, 2005 et 2006.
- C. Crigon et M. Gaille : *À qui appartient le corps humain ?* éd. Les Belles Lettres, 2004.
- François Dagognet : *Le corps multiple et un*, coll. Les empêcheurs de penser en rond, éd. Synthélabo, Le Plessis Robinson, 1992 ; *Cheminelements*, éd. Paroles d'Aube, Vénissieux, 1996 (chap. III *La passion des corps*) ; *Questions interdites*, éd. Les empêcheurs de penser en rond/ Le Seuil, Paris, 2002. (problèmes de l'avortement, du clonage, de l'assistance médicale à la procréation).
- Gilles Deleuze : *L'image-temps*, chap. VIII « Cinéma, corps et cerveau, pensée », éd. de Minuit, Paris, 1985 ; (avec Félix Guattari) *Mille plateaux*, chap. 6 « Comment se faire un corps sans organes ? », chap. 7 « Année zéro – Visagéité », éd. de Minuit, Paris, 1980.
- Georges Didi-Huberman : *La peinture incarnée*, éd. de Minuit, Paris, 1985.
- Michel Foucault : *Naissance de la clinique*, éd. P.U.F, coll. Quadrige, Paris, 1988 ; *L'usage des plaisirs*, éd. Gallimard, Paris, 1984 ; *Le souci de soi*, éd. Gallimard, Paris, 1984.
- Sigmund Freud : *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Reverchon-Jouve, éd. Gallimard, Paris, 1962.
- Nicolas Grimaldi : *L'art ou la feinte passion*, en particulier, le chap. 1, éd. PUF, Paris, 1983.
- Michel Henry : *Philosophie et phénoménologie du corps*, éd. P.U.F, coll. Epiméthée, Paris, 2003 ; *Incarnation*, éd. du Seuil, Paris, 2000 ; *De la phénoménologie*, T.I, éd. PUF, coll. Épiméthée, 2003, chap. VII, « Souffrance et vie », chap. VIII, « Le problème du toucher », chap. IX, « Incarnation ».
- François Jacob : *Le jeu des possibles*, éd. Fayard, Paris, 1981.
- Ernst Kantorowicz : *Les deux corps du roi*, éd. Gallimard, Paris, 1989.
- Gilbert Lascault : *Le monstre dans l'art occidental*, éd. Klincksieck, coll. d'esthétique, Paris, 1973.
- David Le Breton : *Anthropologie du corps et modernité*, éd. P.U.F, Paris, 1990 ; *L'adieu au corps*, éd. Métailié, Paris, 1999.
- Serge Le Diraïson et Éric Zernik : *Le corps des philosophes*, éd. P.U.F, Paris, 1993.
- Maurice Leenhardt : *Do Kamo*, en particulier le chap. XI, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1985.
- André Leroi-Gourhan : *Le geste et la parole*, éd. Albin Michel, Paris, 1989.
- Lévinas : *Totalité et infini*, section III « Le visage et l'extériorité », section IV « Au-delà du visage », éd. Martinus Nijhoff, La Haye, 1968.
- Jean-Luc Marion : *Le phénomène érotique*, éd. Grasset, Paris, 2003.
- Michela Marzano : *Penser le corps*, éd. PUF, Paris, 2002.
- Marianne Massin : *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, éd. Grasset, Paris, 2001.
- Marcel Mauss : « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, éd. PUF, coll. Quadrige, Paris, 1950.
- Jean-Luc Nancy : *Corpus*, éd. Métailié, 2000 ; *L'intrus*, éd. Galilée, 2002.
- Isabelle Quéval, : *S'accomplir ou se dépasser, essai sur le sport contemporain*, éd. Gallimard, Paris, 2004.
- Marc Richir : *Le corps. Essai sur l'intériorité*, éd. Hatier, Paris, 1993.
- Paul Ricœur : *Philosophie de la volonté*, T. I, chap. II, « L'involontaire corporel et la motivation », éd. Aubier, Paris, 1988.
- Jean-Claude Schmitt : *La raison des gestes*, éd. Gallimard, Paris, 2003 ; *Le corps des images*, éd. Gallimard, Paris, 2002.

- Jean-Pierre Sérís : *La technique*, chap. III, « *Figures de l'homo faber* », éd. PUF, 1994.
- Jacques Ulmann : *De la gymnastique aux sports modernes*, éd. Vrin, Paris, 1996.
- Jean-Pierre Vernant : *L'individu, la mort, l'amour*, éd. Gallimard, coll. Folio Histoire, Paris, 1989.
- (sous la dir. de) J.C. Goddard et M. Labrune : *Le corps*, éd. Vrin, Paris, 1992.
- Collectif : *Quel corps ?*, éd. F. Maspéro, Petite collection Maspéro, Paris, 1978, articles de ~ V. Jankélévitch, « Corps, violence et mort ».~ M. Foucault, « Pouvoir et corps ».~ M. Perelman, « Critique de Le Corbusier ».

ÉPREUVE D'HISTOIRE DE L'ART ET DES TECHNIQUES

Programme 1. : Techniques et théories de la couleur en Europe, de la fin du xvii^e siècle à la fin du xix^e siècle (architecture, arts plastiques, arts appliqués)

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- Mémoires et traités, textes de référence :

- Blanc, Charles (1813-1882), *Grammaire des arts et du dessin*, (1867), Paris, ENSBA, 2000.
- Chevreul, Michel Eugène (1786-1889), *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault, 1839, (repr.fac-similé, Paris, Léonce Laget, 1969).
- Diderot, Denis (1713-1784), *Traité du beau. Essai sur la peinture*, (1766), Paris, Diffusion Inter-forum, coll. Marabout Université, 1973.
- Diderot, Denis, D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers* (1751-1780), Paris, Documenta, 1984.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832), *Traité des couleurs*, préf. Rudolf Steiner, trad. Henriette Bideau, Paris, Triades, 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832), *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*, trad. Maurice Elie, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Piles, Roger de (1635-1709), *Cours de peinture par principes*, (1709), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- Schopenhauer, Arthur (1788-1860), *Textes sur la vue et sur les couleurs*, trad. Maurice Elie, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1986.
- Signac, Paul (1863-1935), *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, 1987.
- Wittgenstein, Ludwig (1889-1951), *Remarques sur les couleurs*, trad. Gérard Granel, Mauvezin, trans-Europ-Repress, 1983.
- Rood, Ogden N. (1831-1902), *Théorie scientifique des couleurs et leur application à l'art et à l'industrie*, Paris, Germer Baillière, 1881.

Etudes générales et spécialisées :

- Ball, Philipp, *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris, Hazan, 2005.
- Bellanger, Sylvain, Hamon, Françoise (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, Paris/Milan, Gallimard/Electa, 1996.
- Billot, Marie-François, « Recherches aux xvii^e et xix^e siècles sur la polychromie de l'architecture grecque », *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux xix^e et xx^e siècles*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1982.
- Blay, Michel, *La Conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, Vrin, 1983.
- Blay Michel, *Lumières sur les couleurs : le regard du physicien*, Paris, Ellipses, 2001.
- Blay, Michel, Wunenburger, Jean-Jacques, et al., *La couleur*, Bruxelles, Ousia, 1993.
- Bouveresse, Jacques, *Physique, phénoménologie et grammaire*, Nîmes, J. Chambon, 2004.
- Brunel, Georges, *Laves émaillées. Un décor oublié du xix^e siècle*, Paris, Paris-Musées, 1998.
- Brusatin, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs Flammarion, 1986.
- Cardon, Dominique, *Le monde des teintures naturelles*. Paris, Belin, 2003.
- Chauvel, Annick, *Petit dictionnaire des couleurs et des matières colorantes*, Puteaux, EREC (Etude et Réalisation de la Couleur), 2001.
- Collectif, *La Couleur*, dossier hors série de la revue *Pour la science*, avril 2000.
- Delcroix, Gilbert, *Phénomènes physiques et peinture artistique*, Puteaux, EREC, 1988.
- Delamare, François, Guineau, Bernard, *Les matériaux de la couleur*, Paris, Découvertes Gallimard, Sciences et Techniques, 1999.

- Elie, Maurice, *Lumière, couleurs et nature, l'optique et la physique de Goethe et de la « Naturphilosophie »*, Paris, J. Vrin, 1993.
- Garnier, Charles, *A travers les arts*, (1869), rééd. Paris, Picard, coll. « Les classiques français de l'histoire de l'Art », 1985.
- Garfield, Simon, *Mauve: How One Man Invented A Colour That Changed The World*, New York, W.W Norton & co, 2001.
- Gruber, Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe, Classique et Baroque*, Paris, Citadelles Mazenod, 1992.
- Gruber, Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe. Du Néo-classicisme à l'art déco*, Paris, Citadelles Mazenod, 1994.
- Imdahl, Marc, *Couleur : les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. Préface de Michel Pastoureau. Paris, éditions Maison de l'Homme, 1996.
- Indergand, Michel, *Bibliographie de la couleur*, Paris, Société des amis de la Bibliothèque Forney, 1984.
- Lefebvre, Armelle, Martelaere, Jean de, « La querelle Goethe – Newton », in *La Lumière*, revue *Autrement*, Paris, 1986.
- Lichtenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- Lichtenstein, Jacqueline (dir.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, voir le chapitre IX : « Le dessin et la couleur » p 519-590.
- Loyer, François, *Le Siècle de l'industrie*, Paris, Skira, coll. « De Architectura », 1983.
- Mignot, Claude, *L'Architecture au XIXe siècle*, Paris/Fribourg, Editions du Moniteur/Office du Livre, 1983.
- Mollard-Desfour Annie, *Dictionnaire des mots et expressions de couleurs au xx^e siècle*, Paris, CNRS, 1998 (le bleu), 2000 (le rouge), 2002 (le rose), 2005 (le noir).
- Pastoureau, Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Cahiers Le léopard d'or, 1989.
- Pastoureau, Michel et Junod, Philippe, *Couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen Age au xx^e siècle*, Actes du Colloque, Université de Lausanne, 25-27 juin 1992, Paris Cahiers Le Léopard d'Or, 1994.
- Pastoureau Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2002.
- Pastoureau Michel, *L'étoffe du diable : une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, le Seuil, 2003.
- Roche, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, xvii^e - xviii^e siècles*, Paris, Fayard, 1989.
- Roque, Georges, Bodo, Bernard, Viénot, Françoise, *Michel-Eugène Chevreul : un savant, des couleurs !*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 1997.
- Roque, Georges, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, J. Chambon, 1997.
- Rufino, Patrice-Georges, *Le Pastel, or bleu du pays de Cocagne. L'épopée de la couleur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, éd. Daniel Briand, 1990.
- Starobinski, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1991.
- Storey, Joyce, *Tissus et colorants*, Montréal, Québec, éd. Saint Martin, 1994.
- Velut, Christine, *Décors de papier : production, commercialisation et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, Paris, Monum, Ed. du Patrimoine, 2006.
- Zilczer Judith, « Color music : Synesthesia and 19th century Sources for Abstract Art », *Artibus et Historiae*, vol.16, 1987, p.101-126.
- Zuppiroli, Libero, Bussac, Marie-Noëlle, *Traité des couleurs*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003.
- Catalogues d'exposition :
 - *Sublime indigo*, Marseille. Musée de la Vieille Charité. Vilo, Paris, 1987.
 - *Des teintes et des couleurs*, Jaoul, Martine (dir.) Dossiers du Musée National des Arts et traditions Populaires/2. Paris, RMN, 1988.
 - *Les soyeux à l'exposition universelle de Paris*, Lyon, Musée Historique des tissus, 1990.
 - *Design, miroir du siècle*, Paris, Grand Palais, 1993 : « Couleur, design et consommation de masse, histoire d'une rencontre difficile (1880-1960) », p.337-342.
 - *Histoires du jeans de 1780 à 1994*, Gorguet-Ballesteros, Pascale et Carron de la Carrière, Marie-Sophie (dir), Paris, Musée Galliéra, 1994.
 - *Andrinople, le rouge magnifique, de la teinture à l'impression, une cotonnade à la conquête du monde*, éditions de La Martinière, Patrimoine, collection ARTÉMUSE., Musée d'Impression Sur Etoffes, Mulhouse, 1995.
 - *Cachemires parisiens, 1810-1880*, Lévi-Strauss, Monique (dir), Paris, Musée Galliéra, 1998.

- *Aux Origines de l'abstraction, 1800-1914*, Rousseau, Pascal (dir.), Paris, Musée d'Orsay, 2003.
- *Rubens contre Poussin : la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Arras, Musée des beaux-Arts, Gand, Ludion, 2004.
- *Le bon motif, papiers peints et tissus des collections (1760-1960)*, Paris, Bibliothèque Forney, 2004.
- *Couleur, travail et société : du Moyen Age à nos jours*, Roubaix, Centre des Archives du Monde du travail, 2004, Paris Somogy.
- *La Lumière au siècle des Lumières & aujourd'hui. Art et Science*, Changeux, Jean-Pierre (dir), Paris, Odile Jacob, 2005.
- Ressources Internet :
- <http://www.okhra.com>
- <http://www.pourpre.com>
- <http://www.colorsystem.com>
- <http://www.ch.ic.ac.uk/motm/perkin.html>
- <http://jc.sekinger.free.fr/dessin-peinture/couleur-goethe/contribution.php>

Programme 2. : Identité et design depuis 1945 : la marque, la griffe.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- Allèrès Danielle : *Marques de luxe, Significations et contenu*, Économica, 2005.
- Assouly Olivier, (sous la direction de) : *Le luxe Essais sur la fabrique de l'ostentation*, IFM, 2005.
- Bargiel Régine, Zagrodski Christian, *Le livre de l'affiche*, Alternatives, 1985.
- Barthes Roland, *L'empire des signes*, Skira, Genève, 1970.
- Cauzard Daniel, Perret Jean, Ronin Yves : *Images de marques, marques d'images, 100 ans de marques du patrimoine français*, Ramsay / Styles marque, 1988.
- Cavassilas Marina : *Clés et codes du packaging, sémiotique appliquée*, Hermès science application, 2006.
- Challe Odile, Logie Bernard : *Marques françaises et langage*, Économica, 2006.
- Courbet Didier, préface de Jean-Noël Kapferer : *Puissance de la télévision, Stratégies de communication et influence des marques*, L'Harmattan, 1999.
- Delorme Christian : *Le logo*, Paris, éd. d'Organisation, 1991.
- Devismes Philippe : *Packaging, mode d'emploi*, Dunod Entreprise, 1991.
- Dru Jean-Marie : *La publicité autrement*, Gallimard, 2007.
- Evrard Jean-Jacques, Auckenthaler Brice : *What if ?*, Passion Brands éditions, 2002.
- Floch Jean-Marie : *L'indémontable total look de Chanel*, IFM, octobre 2004.
- Gaston-Breton Tristan, Defever-Kapferer Patricia : *La magie Moulinex*, Le Cherche Midi, 1999.
- Gerschel Stéphane : *Louis Vuitton, Icônes*, Assouline, Mémoire des marques, 2006.
- Gervereau Laurent (sous la direction de) : *Dictionnaire mondial de l'Image*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.
- Guidé Gwenola, Hervé Dominique, Sackrider Françoise : *Lèche-vitrines, Le merchandising visuel dans la mode*, IFM, 2003.
- Hamon Maurice : *Saint-Gobain, Histoires de logos, signes, symboles & messages*, Somogy - Editions d'Art.
- Heilbrunn Benoît : *Le logo*, PUF, 2001.
- Joannis H. : *De la stratégie marketing à la création publicitaire*, Dunod, 2005.
- Kapferer Jean-Noël : *Ce qui va changer les marques*, éd. d'Organisation, nouvelle éd., 2005.
- Kapferer Patricia, Gaston-Breton Tristan : *Monoprix, Au Cœur de la Ville*, Le Cherche Midi, 2003.
- Kapferer Patricia, Gaston-Breton Tristan : *Peugeot, Une griffe automobile*, Le Cherche Midi, octobre 2001.
- King et Hyland : *Identités graphiques et culturelles*, Pyramyd.
- Klein Naomi : *No Logo, la tyrannie des marques*, Babel, 2001, nouvelle éd., J'ai lu, 2006.
- Richard W. Lewis : *Absolut Book, La saga publicitaire d'Absolut Vodka*, Milan. 1996.
- Lipovetsky Gilles et Roux Eliette : *Le luxe éternel, De l'âge du sacré au temps des marques*, Gallimard, 2003.
- Mc Luhan Herbert Marshall : *La galaxie Gutenberg*, Presse de l'Université, Toronto, 1962.
- Maillat Corinne : *Le marketing adolescent, Comment les marques s'adressent à l'enfant qui sommeille en nous*, Village Mondial, 2005.
- Minvielle Nicolas : *Design et croissance, Optimiser la politique design de son entreprise*, Maxima, Laurent du Mesnil éditeur, 2006.
- Mollerup Per : *Images de marques*, Phaidon, 2005.

- Moynard Louis, Bondue Didier : *Weber Chronologie d'un logo fédérateur*, La Martinière, 2007.
 - Pasols P. G : *Louis Vuitton, La naissance du luxe moderne*, La Martinière, 2005.
 - Remaury Bruno : *Marques et récits, La marque face à l'imaginaire culturel contemporain*, IFM-Regard, 2004.
 - Rieunier Sophie : *Le marketing sensoriel du point de vente : Créer et gérer l'ambiance des lieux commerciaux*, 2^e éd., Dunod, 2006.
 - Nicolas Riou (suivi d'un entretien avec Gilles Lipovetsky) : *Pub Fiction, Société postmoderne et nouvelles tendances publicitaires*, éd. d'Organisation, décembre 1999.
 - Saussure Ferdinand (de) : *Cours de linguistique générale*, Lausanne- Paris, 1916, réédité chez PAYOT depuis 1995.
 - Semprini Andréa : *La marque, une puissance fragile*, Vuibert, 2005.
 - Sicard Marie-Claude : *Luxe, mensonges et marketing, mais que font les marques de luxe ?* Village Mondial, 2^e éd., 2006.
 - Sicard Marie-Claude : *Les ressorts cachés du désir, trois issues à la crise des marques*, Village Mondial, 2005.
 - Urvoy J., Sanchez S., *Packaging. Toutes les étapes du concept au consommateur*, éd. d'Organisation, 2006.
 - Watin-Augouard Jean : *Histoires de marques*, Eyrolles, 2006.
 - Weill A., *Les réclames des années 50*, Le dernier terrain vague, 1983.
 - Wlassikoff Michel, *Histoire du graphisme en France*, Les arts décoratifs, Carré, 2005.
 - *Marques et société*, Mode de recherche n°3, IFM, janvier 2005.
 - *Repères Mode 2003, Visages d'un secteur*, IFM, Paris, 2002.
 - *Le Club n°37*, APU, 2006 (Le Club des Directeurs Artistiques).
 - *Design & Communication*, Industries françaises de l'Ameublement/Seuil, 2003.
- Catalogues :
- *Emballages*, Paris, Cité des Sciences et de l'Industrie, 1994.
 - *La photographie publicitaire en France*, Paris, Musée de la Publicité, 2006.
 - *Art & pub*, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1990.
 - *Un siècle de personnages publicitaires, De bébé Cadum à Mamie Nova*, Bibliothèque Forney, 1999.
- Revues :
 - Étapes graphiques
 - Intramuros
 - La revue des marques
 - Stratégies
 - Sites Internet :
 - <http://www.prodimarques.com>
 - <http://www.museedelapub.org>
 - <http://www.museedesmarques.org>

SESSION DE 2007

**concours externe
de recrutement de professeurs agrégés**

section : arts

option B : arts appliqués

épreuve écrite d'esthétique

Durée : 4 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

L'image du corps

Si vous estimez que le texte du sujet, de ses questions ou de ses annexes comporte une erreur, signalez lisiblement votre remarque dans votre copie et poursuivez l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB. : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

SESSION DE 2007

**concours externe
de recrutement de professeurs agrégés**

section : arts

option B : arts appliqués

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

Durée : 4 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

En considérant "l'époque, la mode, la morale et la passion", vous étudierez les enjeux de la couleur dans les arts appliqués au XIX^e siècle.

Si vous estimez que le texte du sujet, de ses questions ou de ses annexes comporte une erreur, signalez lisiblement votre remarque dans votre copie et poursuivez l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB. : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

SESSION DE 2007**concours externe
de recrutement de professeurs agrégés****section : arts**

option B : arts appliqués

épreuve pratique d'investigation et de recherche appliquée

Durée : 12 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Si vous estimez que le texte du sujet, de ses questions ou de ses annexes comporte une erreur, signalez lisiblement votre remarque dans votre copie et poursuivez l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB. : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

A

PHASE 1 : 4 planches format A3 maximum.

A partir d'une analyse étayée et hiérarchisée des documents proposés et de votre propre culture du design (communication visuelle, espace, mode et environnement, produit...), vous procéderez à une exploration la plus ouverte possible du thème et de ses implications dans les domaines des arts appliqués.

PHASE 2 : 4 planches format A3 maximum.

Vous vous appuyerez sur votre analyse et vos conclusions pour définir une ou plusieurs problématiques, et vous proposerez des stratégies d'interventions, dans un ou plusieurs domaines des arts appliqués, spécifiant les contextes et contraintes induites.

Vos investigations et recherches se composeront de schémas et de croquis explicites accompagnés de textes courts et qualifiants.

Documents proposés :

Document 1 : DELVOYE Wim, *Lick-3*, 2000.

Document 2 : BERTILLON Alphonse & H LYMAN Donald, *Fiche d'identité judiciaire pour un faussaire*, 8 novembre 1918.

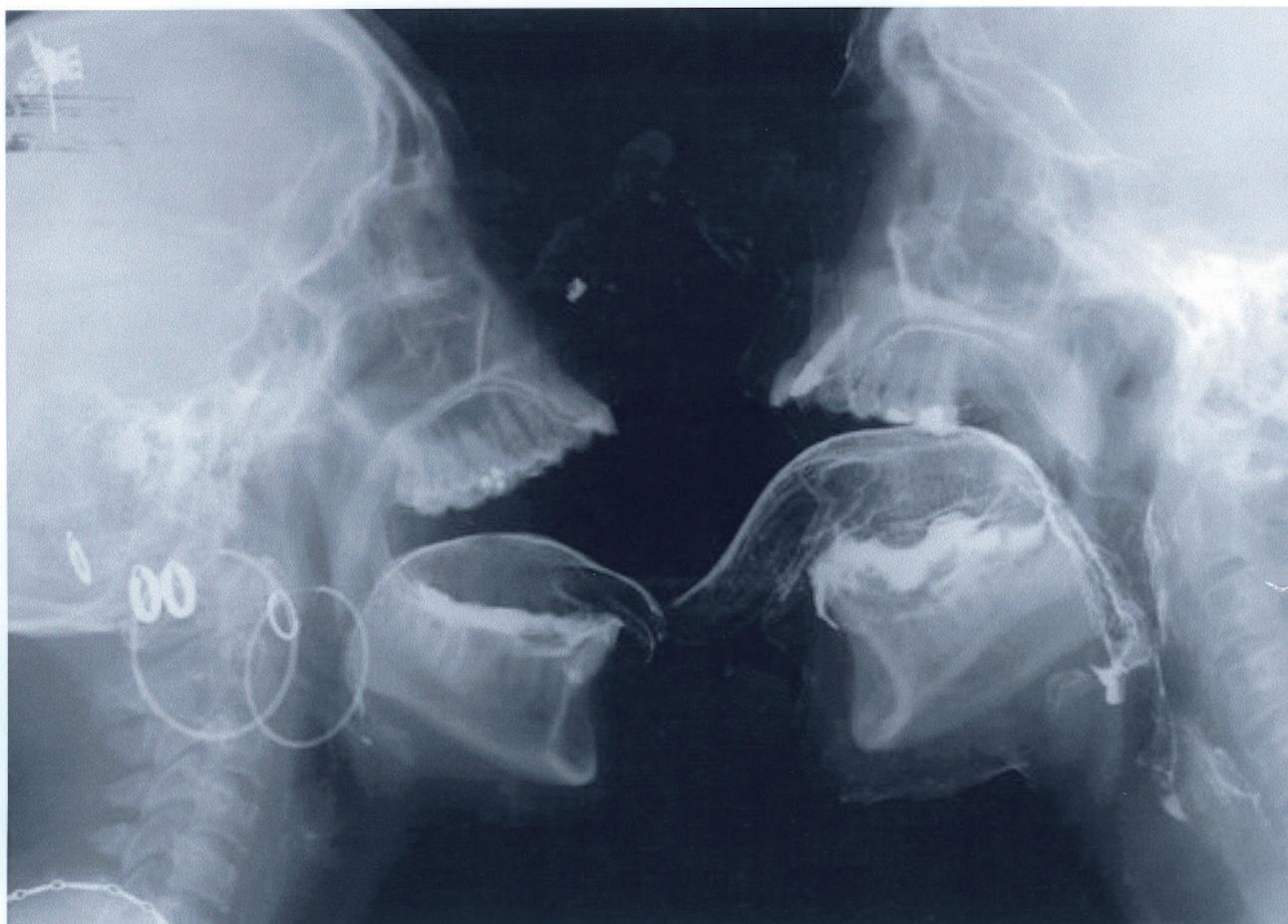
Document 3 : MILI Gjon, *Pablo Picasso dessinant un taureau*, 1949, photographie argentique.

Indications supplémentaires :

Les supports et la documentation autorisés sont uniquement ceux mis à disposition des candidats par le centre d'examen.

Toutes techniques d'expression et de traduction sont autorisées à l'exception des procédés à séchage lent, des produits toxiques à base d'acétone ou de trichloréthylène.

Tout candidat contrevenant à ces indications sera éliminé.



DELVOYE Wim : *Lick-3*, 2000.
Radiographie sur verre, 125 x 100 cm.

POLICE DEPARTMENT OF THE CITY OF NEW ORLEANS, LA.

NAME <i>Donald H. Lyman</i>	CLASSIFICATION	MALE	BY WHOM <i>Lyman</i>
ALIAS			AGE <i>36</i>
ARRESTED <i>by 818</i>			DATE _____ 1918
OFFENSE <i>Being in possession of false</i>			
DISPOSITION			

BERTILLON MEASUREMENTS

H. L.	H. W.	Md. F.	Foot	F. Arm	H. & T.	Trunk	Outs	Ear L.	Chk.	Eng. Hgt.	Weight
										<i>5-8 3/4</i>	<i>165</i>

1. RIGHT THUMB	2. RIGHT INDEX	3. RIGHT MIDDLE	4. RIGHT RING	5. RIGHT LITTLE	
6. LEFT THUMB	7. LEFT INDEX	8. LEFT MIDDLE	9. LEFT RING	10. LEFT LITTLE	

FOUR LEFT HAND FINGERS

FOUR RIGHT HAND FINGERS

PRISONER'S SIGNATURE
Donald H. Lyman

Class *Prison*

R. INDEX FINGER

L. EYE *Blue*

Readiness *to work*

Occupation *carriage driver*

Place of Birth *New Orleans*

Nationality *American*

Build *Slender*

Comp. *Good*

Crim. Specialty *None*

Hair *Black*

TEETH
Upper *Good*
Lower *Bad*

NOSE
Bridge *Good*
Base *Good*
Root *Good*
Length *9*
Breadth *7*
Pro *9*

EAR
Border *Good*
Lobe *Good*

FOREHEAD
Incl. *Good*
Hgt. *Good*
Width *Good*
Pee *Good*

CHIN *Good*

3087

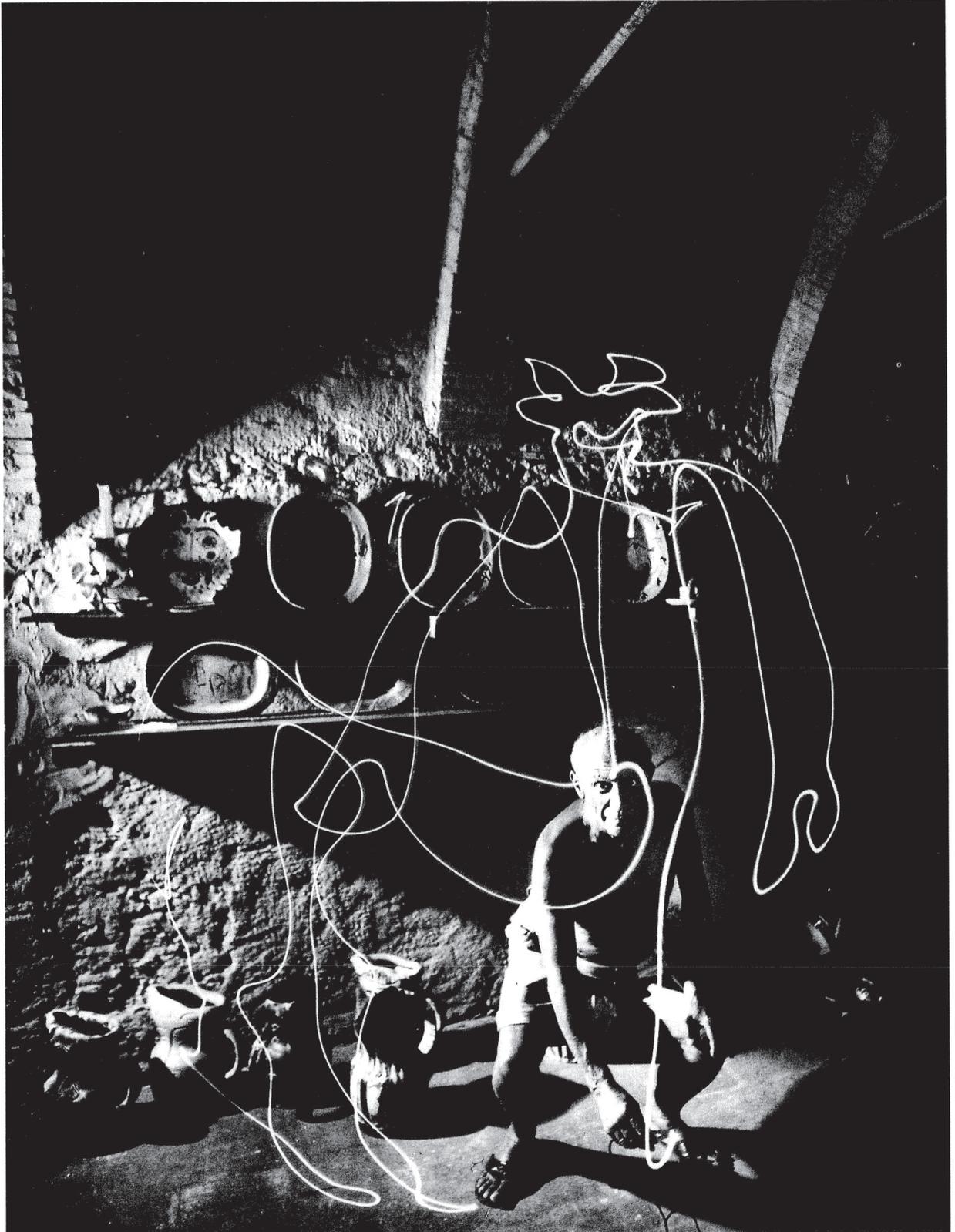
Profile and Frontal Photographs

Marks and Scars *Thin scar under chin*

Record

BERTILLON Alphonse & H LYMAN Donald, Fiche d'identité judiciaire pour un faussaire, 8 novembre 1918.





MILI Gjon, *Pablo Picasso dessinant un taureau*, 1949, Photographie argentique.