



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation externe**

**Section : Design & Métiers d'art**

**Session 2022**

Rapport de jury présenté par : Brigitte FLAMAND

Présidente du jury

## SOMMAIRE

	Pages
Nature des épreuves du concours & programmes des concours 2022	3
Résultats de la session 2022 du concours	4
Présentation générale	4 à 8
A. Épreuves d'admissibilité 2022	9
Épreuve écrite de philosophie :	9 à 16
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve écrite d'histoire des arts et des techniques :	17 à 19
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve pratique de pensée par le dessin :	20 à 22
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
B. Épreuves d'admission 2022	23
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Épreuve de recherches et d'hypothèses de projet :	24 à 28
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Leçon :	29 à 32
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
Entretien sans préparation avec le jury :	33 à 64
Définition de l'épreuve & rapport du jury	
<b>Annexes :</b>	65 à 71
Bibliographie, session 2022 et Bibliographie, session 2023	

ÉPREUVES DE L'AGRÉGATION EXTERNE  
(Annexe de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié fixant les sections et les modalités  
d'organisation des concours de l'agrégation)

Nature des épreuves *	Durée	Coefficient
<b>Épreuves d'admissibilité :</b>		
1. Épreuve écrite de Philosophie **	6 h	1,5
2. Épreuve écrite d'Histoire des Arts et des Techniques**	6 h	1,5
3. Épreuve pratique de pensée par le dessin	8 h	3
<b>Épreuves d'admission :</b>		
1. Épreuve de recherches et d'hypothèses de projet  A. Recherches libres  B. recherches et hypothèses de projet  C. Présentation et justification du travail et des choix ; discussion avec le jury	5 jours  2 journées de 8 h  40 min.	6
2. Leçon : . préparation . leçon . entretien avec le jury	4 h  30 min. maximum 30 min. maximum	4
3. Entretien sans préparation avec le jury	30 min. maximum	2

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

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

\*\* Programmes de ces 2 épreuves pour la session 2022

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

**Épreuve écrite de philosophie** : La matière.

**Épreuve écrite d'Histoire des Arts et des Techniques** :

Programme 1. : Les arts africains de 1960 à nos jours.

Programme 2. : Arts, techniques et industries du luxe. De l'Antiquité à nos jours.

### À titre d'information, session 2023

**Programmes pour la session 2022** <http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid100820/les-programmes-des-concours-enseignants-second-degre-session-2019.html>

**Épreuve écrite de philosophie:** La matière.

**Épreuve écrite d'Histoire des arts et des Techniques :**

Programme 1. : Arts, techniques et industries du luxe. De l'Antiquité à nos jours.

Programme 2. : La place des femmes dans les arts, dans l'Europe de l'entre-deux-guerres (1918-1939).

### RÉSULTATS DE LA SESSION 2022 DU CONCOURS

Nombre de postes offerts au concours externe de l'agrégation : **15**

Nombre de candidats inscrits au concours externe de l'agrégation : **159**

#### Admissibilité :

Nombre de candidats au concours de l'agrégation externe non éliminés\* : **59**

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe : **30**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés\* est de **8,35**.

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admissibles est de **11,35**

Le premier admissible obtient une moyenne générale de **16,63 sur 20**.

Le dernier admissible obtient une moyenne générale de **08,25 sur 20**.

#### Admission :

Nombre de candidats admissibles au concours de l'agrégation externe non éliminés : **30**

Nombre de candidats admis au concours de l'agrégation externe : **15**

Les notes globales sur 20 à l'issue du concours vont de **6,86 à 15,01**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats non éliminés\* est de **10,24**

La moyenne générale sur 20 obtenue par les candidats admis est de **12,29**

Le dernier admis obtient une moyenne générale sur **20 de 09,61**

### PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Les remarques et recommandations relatives à la session 2022 sont présentées dans ce rapport : données statistiques, sujets et rapports des épreuves d'admissibilité et d'admission. Le concours externe a pour finalité de recruter au plus haut niveau des enseignants qui interviendront dans des voies de formations technologiques allant du baccalauréat sciences & technologies du design et des arts appliqués (STD2A), jusqu'au Diplôme Supérieurs d'Arts Appliqués (DSAA), en passant par la CPGE et/ou le Diplôme National Métiers d'Art & Design.

Les compétences professionnelles de collaboration et de démarche de recherche tant sur les méthodologies de projets que dans la maîtrise d'un corpus spécifique, sont évaluées. Des aptitudes à prendre en compte l'adossement universitaire et la connaissance socio-économique et culturelle du bassin de l'établissement, dans la pédagogie du design et des métiers d'art, consolident les profils de lauréats. Riches également de l'expérience d'autres écoles et d'expériences professionnelles de haute qualité, des jurys se constituent de membres externes au monde académique. Leurs activités de renommées internationales posent un cadre d'exigence de la culture contemporaine de la création et production. Les candidats sont ainsi tenus de faire la démonstration de leur engagement, d'une pensée claire et d'une perception réelle des enjeux attendus.

#### LES CANDIDATS, LES INSCRITS ET LES PRÉSENTS :

Lors de cette session 2022, 15 postes ont été offerts au concours. Le nombre des inscrits est en baisse, soit 159 : 59 candidats ayant composé aux épreuves de l'admissibilité.

**L'ORIGINE GÉOGRAPHIQUE :**

Les inscrits sont majoritairement franciliens avec néanmoins des candidatures de toutes les académies. Cette représentativité du territoire demeure à l'admission avec 44 % en provenance de 11 académies hors Île-de-France pour passer à un tiers des admis de 5 académies différentes.

**LE TAUX DE FÉMINISATION :**

Les candidates inscrites représentent toujours un nombre supérieur à celui des hommes inscrits dans des proportions constantes aux années précédentes. Les femmes et hommes ont été respectivement au nombre de 22 et 8 reçus à l'admissibilité et 10 et 5 lauréats à l'admission.

**LES ÂGES :**

Les candidats lauréats sont nés entre 1974 et 1999.

**LES DIPLÔMES :**

Deux tiers des candidats admissibles puis admis sont titulaires d'un master ou d'un titre de niveau bac + 5. Sur 5 enseignants titulaires admissibles, deux ont été lauréats. Le reste des concourants ont des diplômes valant grade master, de grandes écoles.

**L'ACTIVITÉ :**

Les 8 élèves de l'ENS admissibles ont été admis. Sur 9 certifiés, 3 ont été reçus. Dans chaque cas provenant des professions libérales et de l'enseignement supérieur, une candidature sur les deux admissibles a réussi. Les deux dernières places ont été obtenues par un fonctionnaire stagiaire de la fonction publique et un formateur dans le secteur privé. Les contractuels, PLP, salariés du secteur tertiaire ou les deux étudiants hors ESPE admissibles n'ont pas passé la barre d'admission.

## RÉSULTATS DE LA SESSION 2022 DU CONCOURS

### Épreuve écrite de philosophie

Les notes sur 20 vont de 02,5 à 18. 27 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	2	20	19	13	5	59	09,67

Moyenne des 30 candidats admissibles : 12,38

La moyenne de l'épreuve de philosophie est supérieure à celle de la session précédente. **19** des admissibles ont une note supérieure à 10. Ces résultats confirment la nécessité d'une préparation qui est une condition préalable pour répondre aux exigences de l'exercice de la dissertation philosophique.

### Épreuve écrite d'histoire des arts et des techniques

Les notes sur 20 vont de 02,5 à 18. 23 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	4	17	21	12	5	59	09,43

Moyenne des 30 candidats admissibles : 11,8

La moyenne cette année est nettement supérieure à celle de la session précédente.

Une meilleure préparation est la clef de la réussite à cette épreuve, 12 copies se situent entre 12 et 16 et surtout 5 au-dessus de 16, ce qui est très encourageant.

### Épreuve pratique de pensée par le dessin

Les notes sur 20 vont de 0,5 à 20. 14 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	18	18	11	6	6	59	07,14

Moyenne des 30 candidats admissibles : 10,61

Les résultats de cette session sont légèrement en baisse. Seulement 11 candidats ont une note supérieure à 10.

Cette épreuve exigeante doit être réfléchiée avec attention car elle interroge profondément les finalités de notre discipline.

### Moyennes globales pour l'admissibilité en général

Les notes sur 20 vont de 2,63 à 16,63 ; 18 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	total	Moyenne
Effectifs	4	23	21	8	3	59	8,35

**Nombre de candidats admissibles : 30**

**Moyenne sur 20 des candidats admissibles : 11,35**

Les résultats sont stables pour l'admissibilité. Nous avons encore trop de moyennes en dessous de 8 ce qui démontre combien les épreuves sont exigeantes à l'admissibilité. Il semble que les bons candidats fassent immédiatement la différence.

LES ÉPREUVES D'ADMISSION :

### Épreuve de recherches et d'hypothèses de projet

Les notes sur 20 vont de 2 à 18,5 ; 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	6	8	8	6	2	30	8,88

Moyenne des admis : 11.30

Les moyennes sont en baisse. 12 des candidats ayant eu une note égale ou supérieure à 9 ont été admis. Cette épreuve inaugure un format inédit qui engage les candidats à penser la démarche de projet sur une autre temporalité. Les cinq jours de recherches libres, celles avant les deux journées en loge, incitent les candidats à se questionner et à se positionner

différemment par rapport à son processus de projet. La cohérence entre les différentes incitations s'impose et un fil rouge doit traverser la démarche du candidat pour donner tout son sens.

#### Entretien sans préparation avec le jury

Les notes sur 20 vont de 2 à 20. 15 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	3	9	7	6	5	30	10,13

Moyenne des admis : 11,6

La moyenne globale est en baisse (12,31 l'année précédente) ; Le jury s'étonne encore des difficultés de certains candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Cette épreuve est probablement la plus ouverte de ce concours et il serait bon de s'en saisir pleinement.

#### Leçon

Les notes sur 20 vont de 3 à 10. 17 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	1	7	8	7	7	30	10,67

Moyenne des admis : 13,20

La moyenne globale est plus haute que celle de l'année dernière (8,94). Les 9 candidats ayant eu égal ou au-dessus de 14 ont été admis. Ce résultat est très encourageant et démontre une meilleure lecture du rapport.

#### Moyennes globales pour les épreuves d'admission

Les notes sur 20 vont de 5,17 à 16,92. 13 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	9	15	5	1	30	9,68

Moyenne des admis : 11,98

Les résultats de l'admission sont en baisse (10,46 sur la session 2021).

Le niveau des admis est par contre plus élevé de deux points ce qui est très satisfaisant pour cette première session de la nouvelle agrégation. De toute évidence, les arts appliqués démontrent un continuum de formation qui permet aux candidats de se présenter dans des conditions favorables.

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

Les notes sur 20 vont de 6,86 à 15,01. 14 candidats ont une note supérieure à 10

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	0	7	16	7	0	30	10,24

Nombre de candidats admis : 15

Moyenne sur 20 des candidats admis : 12,29

Les moyennes générales sont sensiblement identiques à l'année précédente.

Ce résultat est très satisfaisant et démontre une solidité globale du niveau du concours.

## **Le contexte et les observations**

L'agrégation externe design & métiers d'art confirme en 2022 son positionnement, et les nouvelles épreuves qui la constituent, font la démonstration des objectifs attendus. Elles permettent de répondre intelligemment et sans formalisme à un spectre de possibles et surtout en phase avec nos enjeux sociétaux et environnementaux. Cette prise de conscience est au cœur des problématiques de la création. Si elle est bien sûr, et avant tout collective, la vision que chacun d'entre nous porte sur le monde se fait l'écho d'un espace sensible et fragile que les savoirs et objets techniques à transmettre informent et construisent progressivement tout au long du *continuum* de formation.

Faut-il rappeler que penser un enseignement en STD2A n'est pas de même nature qu'en DNMADe, mais ils ont en commun une identité, une histoire à partager, celle de la filière que nous portons tous collectivement.

Se sentir dépositaire de cette identité partagée est un préalable pour tout candidat qui se présente à l'agrégation. Le niveau d'exigence attendu est porté par la singularité d'une vision au service d'une pensée commune dont il s'agit de faire la démonstration lors de chacune des épreuves. La connaissance des évolutions des référentiels et leur articulation constituent la base de la mise en cohérence d'une progressivité nécessaire au service de cette même vision qui se construit dans le temps. Les lauréats 2022 se sont emparés avec détermination et courage de cet ambitieux challenge et ils ont su emporter l'adhésion du jury. Cette condition est nécessaire pour créer l'écart entre les candidats et permettre à quinze d'entre eux d'accéder à la réussite. Qu'ils en soient félicités car ils donnent la raison d'être à ce concours par sa qualité et sa singularité. À l'inverse nous prenons la mesure de la frustration des candidats non admis et en particulier ceux qui se sont confrontés aux épreuves de l'admission. Cette expérience n'est pas vaine, elle enrichit car il s'agit toujours d'une expérience unique.

Je les encourage à lire avec attention ce rapport car ils y trouveront les réponses et cette vision qui leur a manquées.

Faut-il également rappeler que cette agrégation n'est rien sans le jury qui la constitue, et cette année comme à chaque session, je remercie tout particulièrement l'ensemble du jury enseignants et professionnels. Leur engagement, leur rigueur et parfois leur patience sont autant de qualités essentielles pour lire, écouter, regarder, échanger avec les candidats.

Il ne s'agit en aucun cas de juger, mais de déceler et d'apprécier des qualités d'analyse et surtout une capacité à développer un esprit critique. Un premier questionnement oblige parfois à se re-questionner et il est souvent très apprécié de démontrer cette agilité d'esprit qui dépasse le caractère formel des épreuves.

C'est à cet endroit précisément que le jury apprécie tout particulièrement l'absence de formalisme dans des réponses attendues, tout comme la répétition de références apprises. Ce n'est pas tant ce que l'on a appris qui importe le jury, mais ce que l'on est capable de reconstruire pour énoncer une vision singulière, sincère et juste. Les artifices sont rapidement décelés et il est parfois plus vrai d'assumer une fragilité ou la méconnaissance d'un objet cité pour rebondir sans esquivé et éviter une réponse bien trop éloignée, mais plutôt préférer se confronter à la difficulté et montrer comment cela interagit avec son champ de connaissances et de références, c'est à dire son univers.

En bref, il n'y pas de bonnes réponses, mais plutôt l'intelligence d'une réponse qui surprend, réanime, ouvre le champ des possibles, des qualités majeures pour créer l'écart avec le prévisible et l'attendu et présager que ce futur ou déjà enseignant saura transmettre avec passion ce pourquoi il est là.

Cette session 2022 de l'agrégation externe design & métiers d'art, nous démontre que les choix opérés il y a trois ans sont les bons et cela en parfaite cohérence avec ce que nous souhaitons dire et transmettre du design et des métiers d'art et souvent de manière articulée à l'heure où les formes frugales et économes sont plus en phase avec le monde d'aujourd'hui.

Cette identité est notre marque de fabrique et nous devons la revendiquer avec fierté.

Un grand merci au jury et aux lauréats, vous donnez la raison d'être à ce concours et je l'espère encore pour longtemps.

Brigitte Flamand, présidente du jury  
Inspectrice Générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche  
Design & Métiers d'Art

## A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE ÉCRITE DE PHILOSOPHIE  
DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

Annexe de l'arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation paru au journal officiel du 7 février 2020

Épreuve de philosophie.

Un programme détermine tous les trois ans la question sur laquelle porte l'épreuve. Cette question s'accompagne d'une bibliographie qui inclut des ouvrages philosophiques et théoriques interrogeant les champs du design, des métiers d'art et des arts.

Durée : six heures ; coefficient 1,5

\*\*\*

**Sujet**

La résistance de la matière

**Spécificité du sujet**

Le sujet « La résistance de la matière » inaugure « la matière » comme nouveau thème au programme et confirme dans sa formulation l'orientation donnée à l'épreuve. Requalifiée en 2021 en épreuve de philosophie et non plus d'esthétique, le domaine d'expertise sollicité s'en est trouvé élargi et la nature du travail attendu précisée : les candidats doivent être capables de mener une réflexion qui corresponde aux exigences de la démarche philosophique sur toutes questions ou notions en lien avec le thème. « La résistance de la matière » s'inscrit dans un champ de réflexion solidement étayé au sein de l'histoire de la philosophie et sa formulation notionnelle suppose des candidats une réelle maîtrise de l'exercice de la dissertation.

Contrairement aux années passées, le sujet ne fait pas explicitement référence au domaine de spécialisation des candidats et si le thème au programme semble les inviter à mobiliser leurs connaissances dans les domaines des métiers d'art et du design, la référence à ce domaine n'est pas une attente du jury. Les candidats étaient parfaitement libres d'y circonscire tout ou partie de leur réflexion ou de l'aborder selon une approche plus étendue. Les candidats ont mis à profit cette liberté d'interprétation du sujet et nous pouvons schématiquement regrouper la diversité des traitements auxquels il a donné lieu sous deux catégories : une approche classique en philosophie qui aborde la résistance de la matière sous un angle métaphysique ou épistémologique sans interroger particulièrement le domaine de la création ou de la production d'objets ; une approche centrée sur le domaine des savoir-faire artisanaux ou artistiques qui mobilise une culture dans les domaines du design et des métiers d'art. Les copies qui ont su articuler des références philosophiques maîtrisées (empruntées aussi bien à l'histoire de la philosophie qu'à la philosophie contemporaine) avec des considérations touchant les arts et le design ont été particulièrement appréciées du jury.

**Qualité des copies**

La moyenne obtenue cette année parle d'elle-même : les candidats, peu nombreux, étaient bien préparés, ils avaient non seulement travaillé la notion au programme mais aussi étaient familiers de l'exercice de la dissertation. Les progrès constatés les années passées se confirment, rares sont les copies radicalement hors sujet, les devoirs dépourvus de références ou ignorant les consignes élémentaires de méthode.

Ce bon niveau d'ensemble n'est toutefois pas sans cacher un écueil récurrent que manifeste la trop grande ressemblance des copies. Peut-être le sujet était-il par trop académique ou la formation des candidats d'une telle qualité qu'ils n'ont pas osé s'en éloigner mais, dans ce qui nous a été donné à lire, de trop nombreux devoirs suivaient la même logique et exposaient dans un même ordre les mêmes références et les mêmes exemples. Aussi souhaitons-nous attirer l'attention du futur candidat sur le fait que l'agrégation est un concours, non un examen : il ne s'agit pas de s'assurer qu'un même corpus de connaissances a bien été acquis par tous les candidats mais de repérer parmi eux ceux qui se montrent aptes à élaborer et maîtriser par la réflexion une culture personnelle sur un thème donné.

L'intérêt d'un sujet notionnel est justement de laisser le candidat délimiter son propre champ d'interrogation, d'en énoncer lui-même les enjeux et de proposer une réflexion à la hauteur de ses ambitions. Il lui appartient donc de savoir exploiter au mieux ses connaissances dans la perspective de bâtir un raisonnement abouti, de faire la part entre ce qu'il a appris et ce qu'il maîtrise suffisamment pour mener une réflexion authentique. C'est là que s'est jouée la ligne de partage entre les copies, aussi nous faut-il expliciter les attentes du jury afin que, dans la façon de concevoir l'épreuve comme dans la façon de s'y préparer, cette exigence d'authenticité soit bien comprise.

## 1. Méthodologie et attentes du jury

### La méthodologie de la dissertation.

Le rapport de l'année précédente a rappelé la méthodologie de la dissertation en insistant sur le fait qu'un tel exercice ne s'improvise pas et suppose d'en être familier. Nous renvoyons à la lecture de ce rapport ainsi que des rapports précédents pour les explications qui en ont été proposées, nous nous contenterons de rappeler ici les trois points essentiels de l'exercice sur lesquels se centrent nos attentes.

### La construction d'une problématique.

C'est encore le point le plus saillant : rares sont les devoirs, même parmi ceux qui exposent une réflexion pertinente, dont la problématique est suffisamment claire et précise. On observe à la place une succession de questions qui suivent les nécessités chronologiques ou thématiques d'un exposé, et parfois même qu'aucun ordre ne justifie.

Rappelons ici que problématiser suppose d'allier un sens du problème à une volonté démonstrative, autrement dit on attend de l'introduction qu'elle mette en évidence une ou des difficultés soulevées par le sujet, qu'elle en explicite les enjeux et élabore un programme de questionnement par lequel la réflexion progressera vers la résolution de cette ou ces difficultés.

À titre d'exemple nous proposerons dans le troisième temps de ce rapport les différentes lectures auxquelles le sujet pouvait inviter, mais il nous faut insister ici sur une évidence que de trop nombreuses copies négligent pourtant : avoir le sens du problème, c'est d'abord s'assurer que celui-ci fasse sens.

Trop souvent les candidats s'aventurent dans un questionnement vague et parfois si peu défini conceptuellement qu'il en devient étrange, et si certains passages « sauvent » la copie de par la justesse des analyses exposées, il n'en reste pas moins que l'on serait bien en peine de savoir sur quoi a porté l'ensemble du propos. Ainsi par exemple cette tendance qu'ont eu certains candidats à personnifier la matière et à s'interroger en toute bonne foi sur « la lutte de la matière », « sa volonté », « ses combats », « sa vie » même. Certes, il s'agit de mots que l'on peut lire sous la plume des philosophes mais le candidat ne peut les reprendre à son compte qu'en ayant présenté l'appareillage conceptuel par lequel ces expressions prennent sens. Le candidat doit s'assurer que lui-même, comme son lecteur, est capable d'identifier ce dont il parle et il doit travailler à être le plus clair possible. Pour ce, des questions simples peuvent tout à fait amener à des réflexions profondes (par exemple : « qui est confronté à la résistance de la matière ? ») et quand par exemple il s'agit de suivre l'« imaginaire combatif » que le terme de résistance peut convoquer, il faut savoir justement s'étonner d'une agentivité de la matière, ainsi que nous avons pu le lire dans cette très bonne copie : « comment la matière, qui est définie comme ce qui ne pense pas (...) et comme ce qui subit ou pâtit sous l'effet d'un agent (homme, artisan, artiste) pourrait-elle résister de quelque manière que ce soit ? Comment ce qui ne poursuit aucune finalité et se réduit à recevoir une forme pourrait opposer, à ce qui lui donne sa fin et sa forme, une tendance contraire ? »

### La démonstration de l'idée

Nous avons pénalisé les copies qui procèdent par successions de remarques et d'exemples ou par accumulation de références sans chercher à construire progressivement un raisonnement d'ensemble. Nous espérons par ce terme fort de « démonstration » attirer l'attention du candidat sur ce qu'exige le discours philosophique. Une dissertation est une composition : chaque élément, idée, référence, exemple, concourt à la progression de la réflexion et doit obéir à la nécessité interne du discours. Cette exigence démonstrative n'est pas une exigence d'objectivité mais au contraire d'une subjectivité bien comprise : en dissertation, la réflexion se doit d'être personnelle et d'obéir à des règles argumentatives rigoureuses.

Aussi rappelons les deux écueils que le candidat doit éviter : la forme de l'exposé de connaissances et la forme de l'essai, voire du billet d'humeur. Malgré la qualité de préparation des candidats, certains devoirs manifestent encore un manque de lucidité quant au type de discours attendu en dissertation et ne font pas la différence entre une opinion, un argument d'autorité et une justification rationnelle ou encore entre un cas particulier et une idée générale. Certaines copies adoptent même le ton de la conversation, elles s'exclament, assèment des jugements de valeur, se confient, prennent un ton moralisateur, admonestent, dénoncent, enjoignent, etc.

Rappelons ensuite que l'analyse conceptuelle est au cœur de la démarche philosophique et qu'il ne peut y avoir de démonstration de l'idée qu'à condition de faire preuve de rigueur, de précision et de cohérence dans le propos. Par exemple, quand pour les besoins de la démonstration le candidat a recours à la figure d'un artiste comme Giuseppe Penone avec lequel il expose un changement de paradigme à l'égard de la matière par lequel l'artiste accepte la résistance de celle-ci dans une forme de co-construction, le propos est particulièrement pertinent, mais peut-on suivre le candidat lorsqu'en conclusion il étend cette idée aux figures de l'artisan et du designer sans jamais s'être interrogé sur leurs différences ? Ainsi de trop nombreux devoirs jouent du flou conceptuel et se servent tour à tour de la figure de l'artiste, du designer ou de l'artisan pour glisser d'une idée à une autre sans souci de maintenir une unité dans leur approche.

### Le rôle de l'exemple

Deux erreurs récurrentes ont pu être observées : l'abstraction de certains devoirs qui ne mobilisent pas ou peu d'exemples et la superficialité d'autres copies qui à l'inverse multiplient les exemples au détriment de l'idée. Les candidats doivent comprendre que si l'exemple ne peut se substituer à l'argument, le travail de l'exemple n'en est pas moins essentiel en philosophie. Aussi recommandons-nous de prendre le temps, dans le travail de dissertation mais aussi bien en amont dans l'année de préparation, de choisir et de travailler les exemples.

Lorsqu'il vient en appui de l'idée, l'exemple a une valeur de témoignage, il est ce qui donne à entendre et garantit l'intelligibilité de ce qui est dit. Aussi attend-on du candidat un même travail d'analyse de ses exemples que celui qu'il mène dans l'explicitation de l'idée. Lorsqu'un artiste ou un designer est convoqué au fil de la réflexion (citons Penone, Barceló, Dubuffet, Thonet, Grcic...) il convient d'être aussi précis et rigoureux que pour des sources textuelles. Décrire sommairement l'œuvre dont l'enjeu entre en résonance avec l'argument mis en valeur est un point de départ nécessaire et trop souvent omis.

L'exemple peut également avoir une portée heuristique et être la matière première de la réflexion, il est alors ce qui donne à penser et garantit le sens du propos. Certains devoirs ont fait preuve d'un mode de réflexion original et fructueux en rapprochant des références classiques et des objets ou des techniques appartenant à notre culture actuelle comme à celle de l'artiste ou

de l'artisan. Ainsi certains candidats en introduisant la notion de « plasticité » de la matière ont ouvert des perspectives intéressantes en réfléchissant avec bonheur à partir du morceau de cire cartésien, de l'imprimante 3D, du plastique comme matériau ou même de l'élastique.

Dans cette démarche heuristique, on recommandera particulièrement le travail de l'exemple pour la problématisation. Ainsi nous avons pu lire une introduction qui promettait beaucoup mais s'est révélée décevante en ce qu'elle ouvrait le devoir par un exemple très pertinent, la mise en forme numérique d'un vase, réalisée par le studio Unfold, sans que la problématique qui suivait ne l'exploite. L'exemple avait pour but de montrer que « notre rapport à la matière première a été bousculé » mais le candidat s'est contenté de décrire ce processus de fabrication à titre illustratif sans interroger cette transformation dans notre rapport à la matière et, une fois l'exemple présenté, l'introduction s'est poursuivie par des considérations générales et une problématique à l'avenant, comme s'il n'avait pas été mentionné. On attendait du candidat qu'il travaille son exemple en mettant en évidence les éléments saillants (une mise en forme qui s'abstrait des résistances de la matière, un objet produit pour être fonctionnel et habiter notre quotidien sans avoir été travaillé par la main, une matière déterminée après coup dans une recherche d'optimisation de ses propriétés) ce qui aurait permis d'ouvrir à un questionnement sur la dématérialisation (avènement de la relation de l'homme à la matière ou appauvrissement de celle-ci ?) et aurait engagé une problématique précise.

À l'inverse, nous avons pu lire dans l'introduction d'un très bon devoir une remarquable problématisation à partir de l'analyse du fond de teint : une matière conçue pour être résistante aux éléments extérieurs tout en étant docile sous les doigts qui l'appliquent et dont le modelage suppose qu'elle se stabilise sur la peau sans pour autant offrir de résistance aux mouvements du visage car elle en marquerait alors les traits et se révélerait dans sa matérialité. La résistance de la matière pouvait ainsi être interrogée comme sa caractéristique essentielle qui, au-delà de son apparente docilité et aptitude au changement, révèle son identité et son indépendance à l'égard de la forme. Le devoir concluait par l'analyse d'un autre exemple, l'œuvre de Kazuo Shiraga *Challenging Mud* qui témoigne de la résistance essentielle de la matière : en acceptant toutes les formes elle n'en accepte finalement aucune et nous échappe toujours, et si la matière est cette « réalité déformable » selon le mot de Simondon, notre vie mentale nous fait nous illusionner quant à notre capacité à la maîtriser.

#### Le travail préparatoire en amont

Le travail de préparation de tous les candidats est indéniable mais tous n'ont pas su proposer une réflexion véritable sur le sujet, non seulement par manque de maîtrise de l'exercice de la dissertation mais aussi, dans le temps de la préparation à l'agrégation, par un manque de clairvoyance sur les enjeux de l'exercice. Aussi nous faut-il revenir sur ce qui est valorisé par le jury.

#### Une maîtrise des connaissances

À lire certains devoirs, il apparaît que ce qui fait défaut est moins le travail qu'une mauvaise manière de travailler. Les références proposées en bibliographie ont été assez largement exploitées mais toutes ne semblent pas de première main et apparaissent peu familières au candidat. Ainsi trop de devoirs exposent des idées manifestement mal comprises, soit parce que l'exposé est partiel ou fautif (de lourds contre-sens, des orthographe fantaisistes – un certain « Simon Don » a été cité de nombreuses fois dans le même devoir, Engels est devenu « Eigel » puis « Engel », Descartes a hérité d'un h et a perdu son s, etc.), soit parce que l'exposé, jargonneux et abstrait, laisse deviner le peu de clarté que les idées ont pour le candidat lui-même. D'autres devoirs témoignent également d'un rapport très extérieur à la philosophie : certains proposent une construction redondante avec, en première partie, une réflexion bâtie sur des références philosophiques classiques et exposent, en deuxième partie, une théorie tout à fait similaire mais avec des références plus contemporaines (Richard Sennett, Tim Ingold) ou même en ne s'appuyant que sur des travaux de designer – cette seconde partie tranchant bien souvent sur la première par une plus grande aisance du candidat. Ces erreurs de composition manifestent là aussi un manque de recul et de maturation des connaissances - et donnent même à penser que la philosophie est vécue par le candidat comme un passage obligé, voire une entrave à sa propre réflexion.

Nous ne reviendrons pas sur la différence fondamentale entre la forme de l'exposé et celle de la dissertation, le fait que de trop nombreux candidats se cantonnent dans l'énoncé de connaissances en suivant bien souvent un plan chronologique révèle une erreur de compréhension de l'exercice et par là une mauvaise manière d'en aborder la préparation. La volonté de faire preuve d'érudition systématique, par le plan catalogue ou par le plan chronologique est non seulement vouée à l'échec, car en un temps si court elle condamne aux approximations et aux confusions, mais surtout elle témoigne du peu de familiarité avec la démarche philosophique elle-même. Ainsi les devoirs qui proposent un survol historique sont rarement pertinents, ils confondent l'histoire des idées philosophiques avec la philosophie et surtout montrent que le candidat n'a pas le sens du problème. Par exemple le couple forme/matière au sein de l'hylémorphisme aristotélicien que les candidats ont si souvent cité, ne peut être assimilé schématiquement au couple esprit/matière chez Descartes car tous deux relèvent de questionnements philosophiques distincts.

Nous conseillons donc au candidat de s'assurer tout au long de sa préparation, par l'exercice de la dissertation et/ou par un entraînement à la synthèse des idées, que les connaissances qu'il acquiert font sens pour lui et d'envisager la lecture de textes philosophiques non seulement comme l'occasion de nourrir sa réflexion personnelle mais aussi, puisqu'on ne peut qu'apprendre à philosopher, comme l'occasion d'apprendre par l'exemple la démarche que l'on attend de lui.

#### Une culture personnelle

La préparation à l'agrégation suppose de se placer dans la perspective de pouvoir se confronter à tout type de sujet sur le thème donné, toutefois le candidat doit comprendre que l'on n'attend pas de lui qu'il fasse œuvre d'encylopédiste mais qu'il témoigne de sa capacité et de son goût pour la réflexion – aussi devra-t-il privilégier une culture restreinte mais réfléchie.

Une réflexion authentique s'enracine dans une approche personnelle, or rares sont les devoirs qui témoignent d'un imaginaire de la matière propre à la sensibilité des candidats, ou encore qui mettent à profit leur travail sur le thème du luxe en histoire de l'art ou leurs connaissances scientifiques en ce qui touche aux propriétés des matériaux. Aussi avons-nous apprécié qu'un candidat sache décrire la façon dont la matière même de l'encre guide sa pratique d'illustrateur et comment, « en suivant la matière flux » il a pu se laisser « surprendre à anticiper la réaction de la matière et ainsi rentrer en dialogue avec elle ». Peut-

être que la lecture de Gaston Bachelard, étonnamment peu cité, aurait pu inviter les candidats à développer une approche plus sensible et davantage phénoménologique du sujet.

Une démarche personnelle se reconnaît également à la singularité des références convoquées. Le candidat doit avoir présent à l'esprit qu'un cours récité se retrouve forcément dans plusieurs copies et ne permet pas d'en estimer le degré d'appropriation personnelle tandis que l'originalité des références et des exemples invite à distinguer un devoir. Ainsi une réflexion se trouve-t-elle valorisée quand elle convoque l'exemple de Xerxès faisant fouetter la mer d'Hellespont d'après Hérodote, sollicite *La Supplication* de Svetlana Alexievitch ou reprend l'exemple de la construction de tunnels sous la Tamise exposé par Richard Sennett. Il appartiendra toutefois au candidat de mesurer la pertinence de ses références et ne pas se laisser emporter par celles-ci – à l'instar de ce devoir dont tout le développement s'est centré sur les thèses de Donna Haraway en perdant totalement de vue le sujet. Reste que les copies qui osent prendre des risques sont toujours appréciables.

Une véritable culture personnelle se dévoile par le recours à des exemples maturés, comme cette référence très précise à la figure de l'archéologue chez Proust qui a tout naturellement trouvé sa place dans un raisonnement, de même qu'elle se mesure à l'effort du candidat pour réfléchir avec l'auteur plutôt que de l'exposer comme un trophée – aussi même une réflexion inaboutie d'un candidat qui s'essayait de suivre le concept de sympathie chez Lars Spuybroek s'est révélée stimulante.

Une dernière remarque concernant la culture attendue. Si rien dans l'énoncé de l'épreuve n'impose au candidat de traiter le sujet dans la seule perspective des métiers d'art et du design, on peut toutefois souligner qu'il peut être dans l'intérêt du candidat de valoriser sa culture personnelle et de témoigner de sa capacité à mener une réflexion dans ce domaine. Un devoir cultivé se reconnaît au désir de puiser dans ses connaissances, ses compétences et ses expériences pour penser le monde et ses enjeux. Certaines bonnes copies ont su exploiter leurs connaissances philosophiques pour penser le réel et en particulier proposer une lecture du sujet qui interrogeait la place du designer face aux défis contemporains de la dématérialisation ou de l'écologie.

## 2. Le traitement du sujet

### Les difficultés du sujet

Comme pour tout sujet notionnel, la difficulté première que posait le sujet « La résistance de la matière » était de l'aborder comme une totalité tout en analysant rigoureusement les deux termes en présence. On attirera l'attention des candidats sur la nécessité de bien identifier ce sur quoi porte le sujet : tel qu'il est formulé, c'est de la résistance dont il s'agit, une résistance de la matière que la formulation du sujet présente comme une évidence et qu'il convenait d'interroger. Faute de quoi, certains devoirs se contentèrent d'exposer différents sens du mot « résistance » en introduction pour ne se consacrer ensuite qu'à des considérations sur « la matière ». Aussi le défaut le plus pénalisant a été de prendre « la matière » pour objet de réflexion en ne voyant dans sa résistance que l'attribut par lequel elle se distinguerait de son autre – « la forme » ou « l'esprit » – les copies s'orientant alors vers des problématiques générales sur le dualisme, éloignant le candidat du sujet donné.

Il s'agissait donc de bien saisir ce sur quoi portait le sujet : c'est de la résistance dont il est question, une résistance présentée au singulier alors même que le terme est polysémique, et une résistance qui caractérise la matière envisagée elle aussi dans son unicité. Là résidait la deuxième difficulté majeure du sujet : il fallait prendre en compte les différentes acceptions que recouvrent chacun de ces deux mots afin de prendre la mesure des différents domaines que le sujet pouvait couvrir, sans perdre de vue l'unicité des deux notions en jeu. La « résistance » d'une matière se dit d'une matière durable, permanente, imperméable, inusable, mais aussi solide et fiable ou au contraire réfractaire et contraignante ; on parle de « matière » pour désigner la matérialité d'une chose et par là dans une perspective technique on parlera de la matière première qui la constitue ou du matériau issu de sa transformation, tandis que d'un point de vue scientifique on étudiera ses propriétés ; mais aussi on distinguera la matière inerte de la matière vivante pour parler des différents états de la réalité physique, de la matière originelle et de la matière transformée pour parler de création, ce qui mènera également aux distinctions métaphysiques de la matière informe et de la matière informée. Ces différentes acceptions renvoyaient donc aux domaines de pertinence du sujet mais ne devaient pas faire perdre de vue le singulier que met en évidence sa formulation. « La résistance de la matière » n'est pas « les résistances de la matière » ni « la résistance des matériaux ». Le risque était en effet de se laisser entraîner par le foisonnement des sens possibles et de substituer à l'analyse conceptuelle le jeu des variations sémantiques : ont été pénalisées les copies qui, selon la nature du questionnement suivi, se construisaient dans l'énumération des différentes façons qu'a la matière de résister à la forme, à l'homme, à l'esprit ou au geste créateur sans chercher à en ressaisir l'unicité.

La plupart des devoirs se sont toutefois efforcés de traiter du sujet en prenant en compte le singulier, l'autre écueil étant alors de ne pas interroger le présupposé qu'il sous-entendait. Rares ont été les copies qui réfléchissaient à cette unicité de manière explicite, « la » matière était envisagée comme une évidence, et l'on peut regretter que très peu de candidats ne se soient étonnés que l'on puisse envisager de la saisir dans son unité – en particulier il n'a quasiment pas été fait mention des difficultés pour les sciences physiques de la définir.

Ce manque d'étonnement face à la formulation du sujet induisait encore une dernière difficulté : la singularité dans laquelle s'inscrit le sujet incitait le candidat à se méfier du foisonnement du sens et pouvait l'inviter à se cantonner dans un propos abstrait. Aussi l'expression « La résistance de la matière » est-elle devenue dans certaines copies un ensemble vide où l'on pouvait se demander si la résistance de la matière était « passive ou active » ou encore si l'on pouvait « traiter la matière comme un sujet agissant » sans expliciter dans quel domaine de réflexion le questionnement pouvait s'ancrer. Nous ne reviendrons pas sur la nécessité pour le candidat de s'assurer que son propos fasse sens : cela doit commencer dans l'étude même du sujet et participer de l'élaboration de la problématique. C'est sur ce dernier point qu'il nous faut revenir car le sujet offrait la possibilité d'une grande variété de traitements et nous souhaiterions insister ici sur la large palette de questionnements qu'il était possible de conduire, à condition d'en définir les contours, d'en justifier le choix et d'en préciser les enjeux.

### Les différentes lectures possibles du sujet

Nous l'avons dit, les candidats eurent deux façons d'appréhender le sujet, l'une métaphysique, l'autre centrée sur la technique, sans que ces approches ne s'excluent nécessairement – ainsi avons-nous trouvé parmi les bonnes copies des cheminements

intellectuels qui, à l'instar de la démarche de Simondon, ont su allier l'une et l'autre. Le sujet permettait effectivement d'orienter la réflexion de façon très diverse, le jury n'avait pas d'attentes préconçues et il revenait au candidat de construire par sa problématique le champ d'analyse dans lequel il se proposait d'appréhender le sujet.

C'est sur cet aspect que nous émettons les plus grandes réserves : les candidats ont manqué de lucidité quant au type de réflexion qu'ils proposaient, ce qui a grandement contribué à l'aspect « récitation » que nous avons pu leur reprocher. Il ne s'agit pas de reconstruire des frontières disciplinaires que la lecture attentive des ouvrages d'Ingold ou Sennett ont permis de dépasser, mais de comprendre que s'il est bienvenu dans une copie d'explorer des domaines éloignés et apparemment étrangers les uns aux autres, il convient par contre d'avoir une nette conscience de la nature de la réflexion que l'on est en train de mener. Ainsi de nombreux devoirs oscillaient entre des considérations métaphysiques, esthétiques ou encore politiques sans s'assurer de la cohérence et de l'articulation de ces approches (par exemple poser la question d'une résistance de la matière à l'esprit, c'est aborder le sujet d'un point de vue épistémologique en se demandant ce qu'il est possible à l'esprit humain de connaître, on ne peut répondre à cette interrogation par des considérations sur le savoir-faire de l'artisan ou une réflexion sur l'importance sociétale d'une revalorisation de la matière) et surtout sans tenir compte du fait qu'un concept philosophique n'a de sens que par le questionnement qui l'élabore (la matière en tant que principe causal chez Aristote n'est pas la substance étendue pour Descartes du simple fait qu'il s'agit de deux réponses distinctes à des questions sans rapport).

Pour des agrégatifs bien préparés, « La résistance de la matière » était une expression lourde de sens, elle portait en elle tout un pan de la métaphysique qui, partant d'une distinction entre le sensible et l'intelligible, voit dans la résistance de la matière l'origine du désordre, de l'accident et de l'imperfection des choses sensibles. C'est par la résistance de la matière aux formes intelligibles que s'explique le mouvement et par là la corruption des êtres, aussi la plupart des devoirs engagés dans ce questionnement ont-ils discuté la nature de cette résistance en posant des questions de ce type : « Peut-on traiter la matière comme sujet agissant ? », « la résistance de la matière est-elle passive ou active ? », « est-ce à l'esprit que résiste la matière ? ». La difficulté était de comprendre comment la passivité peut engendrer une résistance. Si la matière est pure négativité, comment peut-elle offrir la moindre résistance à ce qui l'informe ? Et si tel n'est pas le cas, s'il y a bien une détermination de la matière qui explique sa résistance, peut-on alors la considérer comme matière première ? Certains candidats ont eu à cœur de distinguer la *khora* platonicienne de la *hylè* aristotélicienne. La matière réceptacle de Platon ne résiste pas tant à la forme – totalement indéterminée, elle doit être absolument docile – qu'elle ne résiste à notre compréhension : ni sensible, ni intelligible, on ne peut s'y rapporter directement et elle ne peut être appréhendée que par métaphores ; mais n'en est-il pas de même dans la métaphysique aristotélicienne où la matière, en tant qu'elle aspire à la forme, est comme une « puissance » qui cherche à s'accomplir et est, en ce sens, toujours déjà informée ? Le schème hylémorphique est un principe de description du réel, forme et matière restent relatives l'une à l'autre et s'il faut penser la résistance de la matière dans son unicité, elle serait alors non plus le « ce en quoi » mais le « ce qui reste », ce qui échappe à notre intellection comme un principe obscur de contingence. Elle se reconnaît alors aux ratés, aux échecs et aux monstres, à ces accidents qui surviennent dans toute production naturelle ou humaine : l'imprévisible, l'explicable, le non définissable. À ce stade les copies s'orientaient, sans toujours l'explicitement clairement, soit vers une réflexion d'ordre épistémologique : si la matière se définit comme ce qui échappe à la pensée, que peut-on connaître alors du monde sensible ? Soit approfondissaient la réflexion métaphysique en interrogeant l'aporie vers laquelle menaient les dualismes exposés : de très bons devoirs ont su conduire le changement de perspective proposé par Simondon : l'individuation comme point de mire de la métaphysique mène à une incompréhension de la matière, tandis que l'étude non de sa résistance mais de ses résistances permet de l'envisager comme un champ de forces. Dans cette perspective, la matière dépasse la finitude imposée par la forme et, au final, la résistance de la matière nous permet d'interroger le présupposé ontologique qui accorde le primat à l'individu comme réalité première.

En revanche, d'autres devoirs moins habiles ont échoué à comprendre ce dépassement. Dans une lecture simpliste de l'histoire de la philosophie, ils ont traité la résistance de la matière comme un combat à mener : faut-il souscrire au dualisme tel qu'il s'est élaboré de Platon à Hegel dans une dévalorisation de la matière, ou la résistance de la matière n'est-elle pas l'occasion de remettre en cause cette hiérarchisation ? Cette lecture par trop naïve a conduit à d'étranges copies qui certes se plaçaient sous l'égide de Simondon ou d'Ingold mais sans en comprendre la démarche. La revalorisation de la matière s'orientait alors vers une défense des droits des opprimés, la matière « devait » entrer en résistance et le propos glissait progressivement d'une interrogation métaphysique à un réquisitoire politique à mesure que le propos apparaissait symboliquement la matière à l'informe, le laid, la nature arraisonnée, le travailleur exploité, les peuples opprimés.

La perspective anthropologique que révèle cette erreur d'approche était pourtant tout à fait légitime, et il est regrettable que ces candidats n'aient pas fait la part entre ce qui relève du questionnement métaphysique proprement dit et ce qui relève de l'histoire des représentations, et plus spécifiquement de la façon dont nous nous rapportons au monde matériel. Certains candidats ont su au contraire replacer avec justesse dès l'introduction la question de la résistance de la matière comme pierre angulaire de notre rapport au monde. Est réel ce qui résiste, la matière se rencontre d'abord comme obstacle, elle est tout ce qui contraint les gestes, s'oppose aux désirs, est opaque à l'esprit. C'est à l'homme qu'il revient de lui donner forme afin d'habiter le monde, en la soumettant ou, comme nous avons pu le lire dans certains devoirs, en l'appropriant. Dans cette perspective, les enjeux moraux et politiques dégagés prenaient sens à condition d'être explicitement situés et assumés.

Ainsi le sujet pouvait-il s'inscrire dans une analyse de la relation de l'homme à la nature : si le rapport à la matière s'est construit dans une maîtrise progressive de la matière par la science et les techniques, faut-il voir dans la résistance de celle-ci l'horizon de notre impuissance ? Certains candidats, en se demandant « comment la matière devient matériau ? » ont mis en évidence les avancées de la recherche scientifique et technique qui, en faisant progresser la connaissance des propriétés de la matière, non seulement reculent les limites que la matière nous oppose mais dans le même temps nous éloignent de sa possible définition, en brouillant par exemple la frontière entre matérialité et immatérialité (Vilém Flusser, John Maeda *Design by numbers*). A été exposée notamment la collaboration de la recherche scientifique et du design dans les projets menés par des laboratoires de recherche comme ceux de Neri Oxman, du Riken Center, des entreprises comme Glowee, Biofabricate de Suzanne Lee, ...) Cette approche à la fois épistémologique et technique de la matière s'est souvent soldée par une simple énumération de progrès et d'inventions, mais a parfois permis au candidat de mettre en évidence la difficulté que pose la recherche de l'optimisation de la matière dans le domaine de la recherche appliquée, lequel devient alors non seulement un enjeu technique mais également un enjeu politique pour le designer. Un devoir a ainsi esquissé les différents sens de

résistance comme autant de facteurs que le designer doit considérer pour réaliser un objet : non seulement doit-il choisir ou élaborer un matériau selon ses qualités de résistance appropriées à sa production et à sa fonction, mais encore doit-il prendre en compte sa durabilité au-delà de l'échelle de temps de l'objet, en s'interrogeant sur son caractère biodégradable ou du moins recyclable.

Ce fut également l'occasion pour certains d'interroger plus largement l'être au monde de l'homme, l'humanité étant, selon Bergson, la seule espèce à être parvenue à surmonter la résistance de la matière. A travers l'étude du « faire », la résistance de la matière se donnait à comprendre moins comme une entrave à la liberté que comme sa condition de réalisation. Toutefois, étonnamment peu de candidats ont expressément étudié la volonté et sa formation à l'école de la matière. La leçon chartieriste est restée cantonnée dans le domaine de la création artistique et, de manière générale, la résistance était moins vue comme l'occasion d'une lutte féconde contraignant l'esprit à se dépasser, que comme un appel à l'humilité exigeant que l'on se mette à son écoute. Ainsi les candidats ont davantage fait état de la façon dont l'esprit se fourvoie lorsqu'il conçoit la matière comme son tout autre (une bonne copie montre comment la « mise en plan » dans une perspective cartésienne ne suffit pas à la matérialisation d'une chose : « il existe un vide entre la projection de l'esprit et la réalisation de l'élément ») et reprend l'analyse d'Ingold qui montre comment sans plan préétabli la cathédrale de Chartres a pu se développer organiquement par l'action collective des bâtisseurs/ tisseurs ; ou lorsqu'il s'obstine à lutter quand seul un accompagnement respectueux de la matière engage à une relation féconde (un candidat a proposé une distinction pertinente entre la percussion chez Leroi-Gourhan et la touche chez Focillon pour ouvrir à ce changement de sensibilité qui invite, à l'instar de la proposition souvent citée de Martin Szekely (*Ne plus dessiner*) à « laisser s'exprimer la matière »).

En inscrivant cette approche anthropologique du faire plus résolument dans l'histoire des représentations, certains candidats ont développé une réflexion les amenant à questionner les enjeux sociétaux contemporains : penser la matière comme « résistante », c'est penser l'homme comme en dehors d'elle, voire au-dessus d'elle, mais n'est-ce pas entretenir la double illusion selon laquelle non seulement la matière ne pourrait et ne devrait pas nous résister, mais surtout que l'être humain pourrait mener une existence indépendante de la matière, immatérielle ou dématérialisée ? Cette perspective avait pour mérite de conduire l'analyse d'un modèle civilisationnel alternatif (Philippe Descola, Baptiste Morizot, Timothy Morton...) dans lequel il ne s'agit plus d'imposer une forme préconçue à une réalité matérielle brute, mais de déployer les « potentialités immanentes d'un monde en devenir » ; et également de mettre en évidence les enjeux environnementaux dans les ruses qu'a la matière pour mettre en échec toute volonté de domination : « plus la matière se fait docile et se soumet aux intentions humaines et plus elle résiste dans sa nature informe ». Le plastique, souvent cité, devenait alors l'exemple type d'une matière qui perdure au-delà des formes successives que l'homme a pu lui faire prendre. Cette orientation permettait enfin de penser la résistance de la matière comme une entrée en résistance, puisqu'il s'agissait d'interroger la place de la matière dans nos sociétés où la dématérialisation est le grand mot. Malgré les tentations du virtuel, la fascination ou la nécessité de la dématérialisation, la matière semble faire de la résistance : la revalorisation des métiers d'art comme les attentes du consommateur ne témoignent-elles pas d'un goût, d'une sensibilité pour la matérialité même ?

Nous terminerons ces différentes lectures possibles du sujet par l'approche d'ordre esthétique qui, elle aussi, s'est placée dans la perspective d'une résistance de la matière conçue comme revalorisation de celle-ci.

La matière a été présentée comme la grande oubliée, non seulement dans l'histoire de la philosophie mais aussi dans l'histoire des arts. Observant la façon dont l'héritage métaphysique avait orienté le rapport à la matière, certaines copies s'inscrivaient dans une histoire des représentations et ressuscitaient le Paragone : est-ce à proportion de la résistance de la matière et de l'effort physique qu'il faut y déployer que s'évalue aujourd'hui encore la valeur d'un art ? L'histoire de l'art n'est-elle pas au contraire l'histoire d'une matérialité reconquise (Manet, Soulages, Kiefer...) ? De cette observation naissait un questionnement quant à la matérialité de l'œuvre : en tant que résistance à l'idée, n'est-elle pas justement ce qui permet de transcender l'utile et faire d'un objet une œuvre d'art ? Dans cette perspective, quelques développements sur le langage et la matérialité du mot en poésie ont été pertinents. On peut toutefois regretter que les candidats qui abordèrent la résistance de la matière comme ce qui fait le propre de l'expérience esthétique aient passé sous silence les différences envisageables entre artiste, designer et artisan.

D'autres candidats constatèrent également l'influence du schème hylémorphique sur la façon dont on conçoit le geste sur la matière et interrogèrent plus frontalement le rôle de la matière dans le geste créateur, celle-ci se révélant moins un obstacle à l'expression du génie que l'occasion d'une création véritable. « La loi suprême de l'invention humaine » telle qu'elle est formulée par Alain trouva sa place ici : l'imagination est pauvre, seule la résistance de la matière préserve « de l'improvisation creuse et de l'instabilité d'esprit ». Certains devoirs poursuivirent pertinemment l'analyse par une réflexion sur la fabrication qui intégrait le changement de paradigme anthropologique précédemment exposé. La démarche de Tim Ingold a été largement suivie, avec une reprise fréquente de son étude de la vannerie comme critique du modèle hylémorphique. Il s'agissait alors de voir comment les gens de l'art rompent avec ce schème et récusent les deux temps de la fabrication (le temps de l'idée, le temps de la mise en œuvre) pour montrer d'une part que le faire est un mode de pensée (Sennett) mais d'autre part qu'il y a dans la matière une capacité opérative. La résistance de la matière était alors comprise comme l'ensemble des déterminations particulières du matériau qui lui donne son identité et sa force propre. En ce sens, fabriquer ne s'envisage plus comme le fait de donner une forme préconçue à la matière, ni même parfois de lui donner une forme, mais de la laisser s'exprimer. Ainsi les candidats concluaient leur propos sur une valorisation de la résistance de la matière en présentant les démarches par lesquelles l'artiste ou le designer se met à l'écoute de la matière (Konstantin Grcic), « se met en retrait » (*l'arte povera* ; l'esthétique du wabi-sabi ; Martin Szekely, *Ne plus dessiner- Brique à Feurs*), ou refuse d'intervenir (Gilles Clément, *Le Tiers paysage*). Le risque étant, dans la présentation peut-être trop hâtive ou schématique de certains candidats, de revenir au nom d'une revalorisation de la matière au dualisme qu'ils cherchaient pourtant à récuser. C'est sur ce risque que met en garde François Dagognet dans *Rematérialiser : matières et matérialismes* et, parce que nous ne pouvons qu'en recommander la lecture aux futurs agrégatifs, nous concluons par ses mots : « élargir ladite matérialité ne consiste pas à minimiser le pouvoir des idées, comme si élever l'une consistait à abaisser l'autre. Nous croyons exactement l'inverse : le mental nous paraît d'autant plus réel que le réel se révèle complexe ».

### Épreuve écrite de philosophie

Les notes sur 20 vont de 02,5 à 18. 27 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	2	20	19	13	5	59	09,67

Moyenne des 30 candidats admissibles : 12,38

La moyenne de l'épreuve de philosophie est supérieure à celle de la session précédente. **19** des admissibles ont une note supérieure à 10. Ces résultats confirment la nécessité d'une préparation qui est une condition préalable pour répondre aux exigences de l'exercice de la dissertation philosophique.

## ÉPREUVE ÉCRITE D'HISTOIRE DES ARTS ET DES TECHNIQUES

### DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

Annexe de l'arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation paru au journal officiel du 7 février 2020

Deux questions, périodiquement renouvelées en tout ou partie, sont portées au programme de l'épreuve :

– la première concerne une période et une aire géographique déterminées ; elle peut porter sur une thématique, une théorie ou une pensée critique ou conceptuelle dans les champs de l'histoire des arts et des techniques

\*\*\*\*\*

#### Sujet

« Relativement coûteux et relativement superflu, voilà les caractères de l'objet de luxe. »  
*Grande Encyclopédie de Berthelot*, Paris, Lamirault, vol.22, 1896, p. 794

#### Méthodologie de la dissertation et attentes du jury

Au même titre que les années précédentes, le jury constate que la méthodologie et les enjeux propres à l'exercice de la dissertation ne sont pas maîtrisés par une grande partie des candidats et candidates. Le jury les invite fortement à consulter attentivement les rapports des années précédentes afin de mieux cerner les règles de la dissertation mais aussi de s'entraîner régulièrement, de regarder la bibliographie et de faire preuve de curiosité.

#### Remarques portant sur la forme

Le jury attend de lire une copie à la graphie lisible et sans ratures intempestives. Il recommande de la structurer par des alinéas qui marquent le passage d'un argument à l'autre, et de l'aérer. Il est également souhaitable de ne pas faire apparaître les titres des parties dans le corps du devoir mais, au contraire, de les intégrer au raisonnement sous forme de phrases construites.

Les croquis sont à oublier pour cette épreuve qui évalue la capacité des candidats et candidates à exprimer une idée claire et précise via le travail de l'écrit.

#### Remarques portant sur le fond

La dissertation est un exercice académique qui consiste à mener une réflexion cohérente et argumentée de manière rigoureuse. Le jury déplore que de nombreuses copies ne soient pas à la hauteur du concours. De façon générale, peu de candidats et candidates ont montré un bagage artistique, historique et théorique solide. De nombreuses maladroites d'expression et fautes d'orthographe ont émaillé les copies, ce qui est fâcheux pour de futurs enseignants et enseignantes.

En raison des faiblesses relevées dans les devoirs, le jury rappelle qu'une dissertation suit une structure précise à savoir une introduction, un développement et une conclusion. L'ensemble du devoir s'articule autour d'une problématique qui prend généralement la forme interrogative.

Les éléments constitutifs d'une introduction sont : une accroche, une analyse fournie et argumentée du sujet et de ses termes, une délimitation du sujet et de ses enjeux, une problématique et une annonce du plan. L'introduction est une étape essentielle pour correctement appréhender le sujet et éviter le hors-sujet.

La dissertation doit ensuite se développer en deux ou trois parties équilibrées. Les candidats et candidates qui ont opté pour une quatrième partie ont visiblement manqué de temps et la fin de leur devoir a été bâclée. La maîtrise du temps imparti est cruciale et fait partie de l'exercice. Un entraînement régulier permet de mieux appréhender cette contrainte.

Les arguments avancés doivent permettre d'envisager toutes les significations possibles du sujet et être appuyés d'un ou deux exemples choisis précisément. Il ne s'agit pas d'accumuler les exemples ou de les citer comme de simples éléments d'illustration.

La description d'une œuvre est une étape importante et la rigueur est requise : au prénom et nom de l'auteur de l'artefact, il faut mentionner son titre (souligné à la règle et non à main levée) et sa datation la plus précise possible. En raison de la nature de l'épreuve « histoire de l'art et des techniques », le jury a apprécié lorsque les matériaux et les techniques étaient renseignés. Dans la plupart des copies, le jury a déploré un manque d'ancrage historique, artistique et théorique pour les œuvres citées.

Au même titre qu'une œuvre, la citation d'un auteur doit être replacée le plus précisément possible dans son contexte : la période historique et/ou artistique doivent être signalées. Cette remarque est à décliner pour la présentation d'un ouvrage et d'une exposition. Pour rappel, le titre d'un ouvrage doit être souligné alors que le titre d'une exposition doit être mis à l'écrit entre guillemets.

Pour la plupart des copies le jury a relevé des choix d'exemples similaires, voire identiques. Ce fait semble témoigner d'une préparation collective à l'épreuve qui n'a malheureusement pas été enrichie d'apports personnels de la part des candidats et candidates. De plus, les exemples cités datent pour la plupart des périodes contemporaines et sont réduits à l'Occident industrialisé. La bibliographie sert de base pour explorer les différents aspects et enjeux du sujet. Il s'agit de se l'approprier et de la compléter en fréquentant tous types de lieu permettant de découvrir et de se confronter à la matérialité des œuvres (musées, expositions temporaires, foires, etc.). Le jury a souvent eu l'impression d'avoir affaire à des savoirs plaqués et éloignés des œuvres. À cela s'ajoute dans certaines copies des arguments simplistes et des raccourcis qui ont été préjudiciables. Ainsi, le jury a valorisé les copies qui ont mobilisé des exemples moins attendus, de façon originale et fouillée – l'audace des esprits curieux a été valorisée.

Enfin, la conclusion doit, au regard de l'argumentaire qui l'a précédé, répondre à la question posée en introduction.

### **Le sujet et les pistes de réflexion**

Pour rappel, le programme de l'épreuve d'histoire de l'art et des techniques comporte deux thématiques distinctes et le choix du sujet est aléatoire. Il convient donc de préparer les deux thématiques. Cette année, les candidats et candidates étaient invité-e-s à discuter une citation extraite de la *Grande Encyclopédie de Berthelot* :

« Relativement coûteux et relativement superflu, voilà les caractères de l'objet de luxe. »  
*Grande Encyclopédie de Berthelot*, Paris, Lamirault, vol.22, 1896, p. 794

Le jury attendait une analyse nourrie et nuancée des termes de la définition donnée par la *Grande Encyclopédie de Berthelot* de « l'objet de luxe », décrit comme « relativement coûteux » et « relativement superflu ». Cette définition est ancrée dans un contexte précis : celui de la France de la Troisième République. Le jury déplore que le développement de nombreuses copies ne soit pas parvenu à s'extraire du jugement de l'époque de la citation. Or la discussion de la dimension « relative » du luxe en fonction de contextes était une étape attendue. Les bonnes copies sont celles qui ont su appréhender cet aspect et développer un propos élaboré à partir d'allers et retours ancrés dans une chronologie qui va de l'Antiquité à nos jours tout en s'éloignant d'une vision occidentale du luxe. Des confusions entre luxe et faste ou encore luxe et bon goût, témoignent d'une vision européenocentrée et ont donné lieu à des jugements contestables.

« L'objet de luxe », au cœur de la problématique, recouvre différents champs de la création : des arts décoratifs au design, en passant par les arts visuels ou l'architecture. Or, le jury a observé une confusion ou un glissement trop rapide de l'objet de luxe vers le monde de la mode, des marques de haute couture, des grands groupes qui les détiennent et de leurs stratégies marketing. De nombreuses copies ont parlé d'« industrie de luxe » et « de la démocratisation du luxe ». Il s'agit d'oxymores fort intéressantes à condition de les expliquer adroitement voire de les pondérer. Le jury a apprécié au contraire les dissertations qui se sont démarquées par des emprunts littéraires ou des références précises à l'art contemporain pour illustrer ou étayer leur argumentaire. Pour ce qui concerne les références et apports théoriques, le jury invite les candidats et candidates à creuser d'avantage la question du luxe notamment depuis les perspectives de l'anthropologie, des sciences sociales, de l'histoire économique et de la théorie critique.

La question du coût renvoie à la fois à la question du temps de travail et de l'expertise des travailleurs, à celle des matières premières (de leur extraction à leur transformation) mais aussi à la vaste question de la valeur, marchande certes, mais pas

seulement. Ici les copies qui ont su mobiliser quelques notions d'histoire ou de théorie économique ont été valorisées. L'adjectif « superflu », entendu comme non nécessaire, témoigne plutôt d'un jugement de valeur et de goût qui pouvait surprendre dans le cadre d'une encyclopédie et qu'il convenait donc de contextualiser. Le sujet ainsi posé invite les candidats et candidates à étudier le luxe d'un point de vue économique et social. Certaines copies ont nuancé le côté superflu de l'objet de luxe en démontrant qu'il a pu être un vecteur de bien-être au service de la société (durant l'Antiquité romaine par exemple), de préservation d'un savoir patrimonial, de renouvellement des formes ou qu'il est porteur d'innovations techniques. Ces réflexions bienvenues ont permis de discuter le sujet et ses implicites à la lumière de l'histoire de luxe et de ses évolutions récentes.

Les candidats et candidates ont pu développer leur pensée en optant pour un plan chronologique périodisé qui mettait à l'épreuve les termes du sujet ou pour un plan dialectique avec une troisième partie qui abordait de nouvelles caractéristiques ou de nouveaux concepts associés au luxe aujourd'hui. De nombreuses copies ont opté pour ce second choix en parlant du luxe comme « espace-temps » contemplatif. Ces approches ont permis d'aborder les notions de confort, d'expérience et de formes de vie. Quoiqu'heuristiquement utiles, elles ont eu tendance à évacuer la question de l'objet et donc à frayer dangereusement dans les contrées du hors-sujet.

Pour l'année prochaine, le jury recommande donc aux candidats de poursuivre une exploration personnelle et rigoureuse du sujet tant dans ses dimensions théoriques et transhistoriques, qu'économique et sociale, et matérielle et technique. L'entraînement régulier à la dissertation (analyse de sujet, rédaction de développements, maniement de la langue, des concepts et des exemples) est en enjeu central de la préparation à ce concours. On ne peut qu'enjoindre les candidats et candidates à s'y exercera aussi tôt et aussi souvent que possible.

\*\*\*\*\*

#### Épreuve écrite d'histoire des arts et des techniques

Les notes sur 20 vont de 02,5 à 18. 23 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	4	17	21	12	5		

Moyenne des 30 candidats admissibles : 11,8

La moyenne cette année est nettement supérieure à celle de la session précédente.

Une meilleure préparation est la clef de la réussite à cette épreuve, 12 copies se situent entre 12 et 16 et surtout 5 au-dessus de 16, ce qui est très encourageant.

# ÉPREUVE PRATIQUE DE PENSÉE PAR LE DESSIN

## DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

Annexe de l'arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation paru au journal officiel du 7 février 2020

À partir d'un sujet accompagné de consignes, le candidat est invité à démontrer sa réflexion et à mettre en œuvre une démarche de recherche et de création dans les champs du design et des métiers d'art.

Le candidat doit produire un raisonnement graphique, le cas échéant annoté, qui témoigne de sa réflexion. Durée : huit heures ; coefficient 3.

\*\*\*\*\*

Sujet

### Documents :

- Document 1 : Dr Kate McLean, Sensorymaps, « *Odors or the morning and the evening* », cartographies des odeurs de Singapour – <https://sensorymaps.com>
- Document 2 : *Eudoropa, le patrimoine olfactif de l'Europe*, article par Clara Muller 14 janvier 2021, *Nez la revue olfactive* – <https://mag.bynez.com>
- Document 3 : *Eudoropa, The computer vision team*, capture d'écran d'analyse algorithmique – <https://eudoropa.eu>
- Document 4 : *L'Orgue de parfumeur* – Fragonard Parfumeur, Musée du Parfum, Grasse

### CONSTRUIRE SA MÉTHODE - DEVENIR PRESCRIPTEUR DE L'ÉPREUVE

Le jury remarque avec enthousiasme une évolution dans la manière dont certains candidats organisent leur copie et structure leur pensée lors de cette épreuve. Nous regrettons à la session précédente une conduite presque systématique consistant à structurer la copie sous la forme « analyse / synthèse / recherches ». Ce découpage ne saurait répondre à lui seul au caractère vivant, « organique » du type de réflexion qui est attendue dans le cadre de cette épreuve. Cependant, de nombreuses planches reposent encore trop souvent sur une construction méthodique consistant à analyser puis à proposer des pistes de création, or il se n'agit pas d'une « dissertation dessinée » mais bien d'un territoire de recherche déployé par le dessin, faisant état d'une pensée en mouvement, qui cherche, dessine, formule des mises en lien, questionne les documents sans pour autant les simplifier. Précisément, il pourrait y avoir autant de façons de réfléchir et traduire sa pensée que de personnalités créatives chez les candidats.

Une copie remarquable bouscule la structure ici décrite, en optant pour une entrée spontanée par une phase de créativité immédiate (comme en réaction au sujet), énonçant en premier lieu et au fil des pages des idées, situations de recherche, intentions et programmes. C'est ensuite, en « infusant » la copie de références aux documents du sujet que les ressources mises à disposition seront convoquées à des fins d'illustration ou de consolidation d'un propos déjà engagé et inventif. Ainsi il est aussi important d'extraire que de nourrir le corpus documentaire. Pour autant l'exemple cité ici ne saurait définir un modèle univoque de méthode à suivre, mais bien de démontrer la plasticité des cheminements possibles attendus.

Les projets préexistants qui étaient autrefois « recrachés » tels quels sont désormais bannis par les candidats, mais une logique de projet subsiste encore ce qui ne permet pas au candidat une réelle saisie du mouvement de sa pensée et génère des pistes créatives souvent trop figées.

Cette épreuve ne se résume pas à une seule méthode mais invite chaque candidat à trouver une façon d'en devenir prescripteur, de parvenir à une véritable appropriation de celle-ci afin de préfigurer un positionnement pédagogique réactif et de faire état de cheminements variés. Pour autant, déconstruire une pré-supposée trame d'épreuve ne signifie pas élaborer pour la forme un jeu de pistes et une composition difficile à comprendre par le lecteur. Le jury souhaite découvrir une logique propre au candidat dans sa manière de construire et livrer une réflexion personnelle, mais il est également en droit d'attendre d'un pédagogue une capacité à rendre intelligible sa copie par une construction repérable ainsi qu'une ergonomie de lecture facilitante.

### OSER PRENDRE PARTI - SE DÉPARTIR D'UNE LECTURE « AU PIED DE LA LETTRE »

Le sujet réunissait des ressources de nature différente (article, documents iconographiques). Il est regrettable que ces données ne soient pas suffisamment lues et observées de manière interrogative, critique, voire polémique par les candidats, qui se contentent souvent de les décrire et d'engager par analogies des pistes de création formalistes : une forme m'évoque une référence, je dessine un objet en guise de réponse ou d'hommage. Cette dynamique de création relève de la caricature si elle est la seule démarche envisagée. Ne pas mettre en doute des documents, ne pas les contredire, ne pas les mettre en

perspective d'enjeux contemporains de manière critique serait les considérer comme des dogmes, des vérités ou des modèles. Un enseignant doit pouvoir construire une pensée interrogative et critique, utilisant sa propre culture pour regarder avec attention les incitations qui lui sont proposées. Il s'agit de réfléchir, chercher, faire, défaire, contredire, argumenter, changer de voie par l'usage du dessin.

Les candidats doivent être en mesure de risquer leur pensée autant que leur dessin. Il n'est pas possible de prendre cette épreuve pour une démonstration d'étude de cas d'un sujet quand il est au contraire question de prendre le contre-pied, d'être en capacité de réagir, de ne pas céder à l'adhésion sans questionnement et de faire preuve d'esprit critique. Il n'est pas possible de considérer un document acceptable quoi qu'il contienne. Il faut interroger les liens, de façon argumentée ou intuitive. Le jury attend des copies engagées et audacieuses, où connexions et effets de rupture coexistent, où souscriptions et mises en doute dialoguent, faisant apparaître les points de friction d'une réflexion en cours.

De grandes thématiques récurrentes telles que « cartographier le sensible », « rendre visible l'invisible », « matérialiser l'insensible » renvoient à une saisie surfacique du sujet et appauvrissent les documents. Ces réponses trop littérales se contentent de paraphraser le sujet avec des mots ronflants sans jamais le faire évoluer ni en chercher les tangentes. La construction d'une posture plus personnelle suppose de dépasser ses premières idées, elle est un préalable indispensable à soulever des enjeux.

Les références employées sont souvent très stéréotypées, parfois vieillissantes, or il s'agit pour le jury d'évaluer des pairs capables de le surprendre, de lui faire découvrir, de lui apprendre. Attention à l'emploi des poncifs du design faisant état d'une culture très lissée et anthropocentrée, mais aussi à ne pas confondre des références ancrées dans l'histoire de la discipline avec des visuels considérés comme « tendances » et largement diffusés médiatiquement. Il faut absolument cesser de réduire le design à une histoire de formes : les questions des modes de production, d'économie du design, des enjeux environnementaux, politiques et sociaux sont trop rarement convoquées. Lorsque ces références sont posées, elles le sont malheureusement sans aucune articulation, laissant le jury interpréter le propos. L'ensemble des copies n'ouvre pas suffisamment sur des références singulières : une culture commune du design écrase globalement le chemin singulier du candidat. Il est essentiel de procéder à une veille active permettant de constituer son propre atlas iconographique (filmique, textuel, sonore...) en constante mutation, d'avoir une attention de tous les instants qui permette de consigner et de mettre en rapport différentes références, autant historiques que contemporaines.

## CONDUIRE LA PENSÉE PAR LE DESSIN – DESSINER EN PROGRAMMANT

L'épreuve entend par « pensée par le dessin » une réflexion inédite dans la manière de rendre compte d'une pensée mobile et féconde par le dessin, et donc par des productions dessinées plurielles. Le dessin ne peut pas être l'illustration seule de la pensée, en revanche il peut aider à la qualifier, il traduit une sensibilité, il peut être utilisé à dessein et sciemment pour participer activement des états d'une pensée et rendre compte des étapes de celle-ci (classer, répertorier, décliner, schématiser, référencer, organiser, développer, discourir, nier, objecter). S'il constitue ainsi une forme d'épistémé, tel un ensemble de connaissances réglées, il ne peut se satisfaire de codifications systématiques et modélisées (des formes rapides pour l'esquisse, des formes précises pour un développement), il ne peut pas non plus se satisfaire d'une fonction ornementale (décorer une planche à la manière d'un papier peint). Il peut difficilement s'afficher « seul en scène », sans un mot, car il échappe alors à la traduction d'une pensée communiquée.

Inversement, de nombreuses copies font état d'un exercice pleinement dissertatif où le dessin se contente d'illustrer des éléments textuels surabondants. Il est nécessaire de ne pas coincer son dessin entre les mots, de ne pas systématiser son mode de représentation mais de parvenir à un trait capable d'explorer les potentialités mêmes du dessin. Ici le dessin ne fige pas la pensée mais la transporte, il la met en mouvement et l'articule. Pour autant il est extrêmement important de travailler à la richesse de son vocabulaire, d'être en capacité de qualifier une forme tout en respectant les règles de syntaxe.

Les copies proposant une promenade graphique peuvent parfois constituer de belles surprises mais manquent souvent d'intelligibilité, or le candidat doit faire la démonstration de ses capacités à élaborer un dessin lisible. Attention également aux systèmes répétitifs d'écritures qui épuisent le raisonnement et l'attention du lecteur et semblent constituer des recettes incapables de prendre en considération les spécificités des documents, la teneur du sujet et les rythmes de la pensée. Si une réelle sérendipité est attendue dans cette épreuve, il ne s'agit pas pour autant de laisser libre cours à la divagation graphique sous la forme d'une écriture automatique ou encore d'un vaste brouillon s'étalant sur plusieurs planches.

Les documents sont traversés par le dessin qu'il faut parvenir à dégager, en comprendre les mises en œuvre, les structures et les contours. Il s'agit de penser ces documents avec et à travers le dessin en interrogeant les modalités de représentation.

Un choix conscient de modes de représentation doit permettre de démontrer une maîtrise du dessin comme médiateur. Il ne s'agit pas d'une épreuve qui se bachote comme une dissertation écrite, mais bien d'une épreuve permettant de faire la démonstration d'une pratique du dessin en amont, diversifiée, riche, qui témoigne d'écritures fortes. Si l'unique dextérité n'est pas suffisante, celle-ci permet néanmoins d'évaluer certaines aptitudes techniques utiles à la pratique de l'enseignement. Il faut donc prendre l'habitude de dessiner tout le temps et partout, avoir constamment un carnet sur soi, prendre des notes graphiques, posséder un arsenal de modes de représentation, qu'il s'agisse de relever, de classer, d'analyser, de simplifier, de guider, de connecter. Le candidat doit donner la sensation au jury que son dessin est devenu une « langue naturelle » convoquée avec aisance et fluidité, moins dans la description du document mais directement dans des intentions, dans la programmation. Le jury invite fortement les futurs candidats à s'entraîner dans l'exécution d'un dessin capable de « programmer », un dessin qui analyserait tout en prenant de la distance. Cette articulation entre la langue et la main suppose d'exercer son regard et sa main conjointement, ensemble, de concert.

\*\*\*

### Épreuve pratique de pensée par le dessin

Les notes sur 20 vont de 0,5 à 20. 14 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	18	18	11	6	6	59	07,14

Moyenne des 30 candidats admissibles : 10,61

Les résultats de cette session sont légèrement en baisse. Seulement 11 candidats ont une note supérieure à 10.

Cette épreuve exigeante doit être réfléchie avec attention car elle interroge profondément les finalités de notre discipline.

## B - ÉPREUVES D'ADMISSION

## ÉPREUVE DE RECHERCHES ET HYPOTHESES DE PROJET, RAPPORT DU JURY

### Définition de l'épreuve

(Annexe de l'arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation paru au journal officiel du 7 février 2020)

L'épreuve se déroule en trois phases :

a) Une phase de recherches libres par le candidat : elle porte sur un sujet, une thématique ou une question dont le candidat a connaissance cinq jours calendaires avant l'épreuve en loge décrite au *b* ci-dessous. Le candidat est conduit à rédiger une note de synthèse d'au plus 3 000 signes, à laquelle s'ajoute un sommaire, une bibliographie, une sitographie.

b) Une phase d'hypothèses de projet (deux journées de huit heures). Cette phase se déroule en loge.

Le premier jour de l'épreuve et avant son entrée en salle de composition, le candidat remet au jury sa note de synthèse.

Pendant cette phase, le candidat propose, en lien avec les réflexions qu'il a engagées dans la phase de recherches libres et pour sa note de synthèse, des hypothèses de projet en design et métiers d'art à partir d'une situation imposée et de consignes précises.

c) Une présentation orale suivie d'un entretien avec le jury (durée : quarante minutes : quinze maximum pour la présentation orale, vingt-cinq minutes maximum pour l'entretien).

La note de synthèse n'est pas notée. Le jury en dispose pendant les corrections et l'entretien. Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve 6.

\*\*\*

### Sujets

#### . Incitation A • pour initier des recherches libres :

Jimi Hendrix rue Daguerre à Paris

<https://www.ina.fr/video/I00007788>

Vidéo, 15 octobre 1967, 03min 33s

#### LE PETIT DIMANCHE ILLUSTRE

“Jimi HENDRIX et ses musiciens se promènent dans les allées du marché de la rue Daguerre dans le XIVème arrondissement de Paris. En off, on entend Jimi Hendrix chantant "Burning of the midnight lamp". (Aucun son d'ambiance).

#### Incitation B • pour provoquer la formulation d'hypothèses :

UNIVERSEL

### Introduction

L'épreuve de *recherches et d'hypothèses de projet*, initiée depuis la session 2021 du concours, fait rupture avec l'ancienne épreuve de *conception et d'élaboration d'un projet* des précédentes sessions. En effet, *pour faire écho aux démarches créatives en design et métiers d'art* elle ne vise pas la réalisation d'un projet dans le temps contraint qui lui est assigné, mais consiste à mener une démarche exploratoire. Pour cette raison, les modalités même de l'épreuve constituent un ensemble d'opportunités (singularisé par un déploiement en trois temps) dont le candidat doit se saisir.

L'épreuve commence avec la première incitation, que le candidat ou la candidate reçoit cinq jours avant l'épreuve en loge, se prolonge par un travail sur table avec une seconde incitation, et s'étend jusqu'à la prestation orale. L'échange avec le jury constitue à ce titre, pour le candidat, une troisième et dernière incitation, saisissable au travers des questions qui lui sont adressées.

La démarche que cherche à initier cette épreuve est ce qui unifie ces différents temps et ce qui relie les différentes pièces de la production élaborée. La démarche repose donc sur la cohérence de la mise en relation des différentes phases constitutives de l'épreuve ; ou comment chacun des éléments de réflexion et d'esquisses *fait* le chemin créatif logique arpenté par le candidat ou la candidate. Cependant, *cohérence* ou *chemin créatif logique* ne doit pas être entendu comme synonyme d'une démarche linéaire et refermée... « Recherches et hypothèses » sont bien au pluriel dans l'intitulé de l'épreuve de projet.

En effet, chacune des trois incitations est l'occasion pour le candidat de faire preuve d'une pensée en mouvement. La temporalité entre les deux dernières phases de l'épreuve est entendue comme une opportunité de préparer et de nourrir un regard critique sur la précédente production.

Le jury attend donc des candidats, en tant que futurs enseignants agrégés en design et métiers d'art :

- une plasticité intellectuelle permettant de générer un faisceau de questionnements de natures riches et variées ;
- une culture en éveil de leur discipline (les démarches, les méthodes et leurs enjeux historiques et contemporains du design et des métiers d'art) ;
- une maîtrise des langages graphiques employés dans l'objectif de mener une réflexion créative et de la communiquer ;
- une ouverture d'esprit et une grande mobilité intellectuelle propice, au moment de l'oral, à des échanges de qualité et à la construction d'un regard critique.

Au terme de cette deuxième session, le jury constate que les modalités de cette nouvelle épreuve de *recherches et d'hypothèses de projet* ont été saisies de manière satisfaisante, mais l'ensemble des résultats témoigne encore d'une grande hétérogénéité du point de vue de la qualité des réponses présentées.

L'objectif de ce rapport est de mettre en valeur les réussites et les dérives observées par le jury, de préciser les attendus liés à cette épreuve et de révéler certaines dimensions sous-exploitées par quelques candidats ou candidates. Comme pour celui de la session 2021, le présent rapport se structure en trois parties, chacune correspondant aux différentes incitations proposées.

## 1. Incitation A • pour initier des recherches libres

### Engager un travail d'analyse et de recherches

Le document proposé pour cette session 2022, très ouvert, permettait et appelait une analyse sur de nombreux champs, connexes ou plus directement liés aux disciplines et pratiques du Design et des Métiers d'Art. L'idée de ce document était de proposer un terrain fertile aux analyses et interrogations formulées par les candidats et candidates. Il leur permettait surtout de pouvoir singulariser un positionnement et de « colorer » leur démarche, dès la phase en loge.

En effet, la nature même du document, le site sur lequel la vidéo est hébergée, son auteur, la manière dont le document a été produit et diffusé, sa durée, l'identité de l'artiste présenté, l'angle choisi, le contexte historique (à la veille de Mai 1968) et urbain, les acteurs, les figurants, sa situation, comment et par qui il a été reçu, sa nature d'archive, ce qui apparaît à l'image (architecture, graphisme, marché, signes, vêtements, objets...), représentaient autant de chemins que le ou la candidate pouvait emprunter.

Si le jury n'attendait pas une exploration exhaustive du document, les meilleures fiches de synthèse auront été celles les plus ouvertes sur le fond et sur la forme, convoquant des interrogations et analyses fertiles, sur plusieurs dimensions que proposait la vidéo.

Dans la volonté d'une épreuve qui reste très ouverte et loin d'une perception réductrice ou cloisonnée des pratiques contemporaines de design et métiers d'art, cette première incitation induisait la convocation d'une culture élargie.

Pour mémoire, si cette première *note de synthèse* ne fait pas l'objet d'une évaluation chiffrée participant à la note finale de l'épreuve, elle constitue une base fondamentale de l'épreuve, qui permet au candidat ou la candidate de présenter des capacités d'analyse et de synthèse, et de proposer plusieurs angles de lecture critique à partir de l'incitation proposée.

Si les cinq jours calendaires permettent de convoquer toutes ressources, toutes connaissances, tous interlocuteurs, tous outils d'investigations et d'analyse... il convient aux candidats et candidates d'en dégager des notions claires, et faire émerger plusieurs questionnements.

La sitographie, la bibliographie et les références organisées dans cette note, permettent aussi au jury d'identifier et d'éclairer le terrain des notions convoquées dans le texte rédigé. Pertinence et singularité sont donc attendues, ainsi qu'une capacité à organiser ces éléments de manière explicite.

Pour autant, si le jury a apprécié des approches singulières, faisant la démonstration d'une appétence et d'une compétence d'un candidat ou d'une candidate pour convoquer un champ notionnel précis, cette première incitation ne saurait constituer une manière artificielle de préparer ou tenter de légitimer par anticipation, un projet « parachuté » pour la phase en loge. Nous reviendrons sur ce point dans la partie 2 ci-dessous.

Comme la seconde incitation doit remettre le ou la candidate en mouvement (adapter les enjeux relevés dans cette première note, projeter des hypothèses et terrains d'explorations), celles et ceux n'ayant pas fait de place à cette dynamique, cette remise en jeu, ont manqué un des attendus de l'épreuve. De la même manière, les candidats et candidates (ils sont rares pour cette session) ne faisant pas d'articulation et laissant cette première note étrangère à leur démarche développée en loge, ont eux aussi manqué un attendu de l'épreuve.

## Construire une note de synthèse

La richesse du corpus qu'appelle la première incitation nécessite de formuler une synthèse rédigée. Son format est limité (3000 signes) et demande donc une opération de sélection. Le sommaire permet de rendre lisible une logique d'organisation au sein du corpus convoqué.

Cette note de synthèse constitue l'élément conclusif du premier temps de l'épreuve, et l'introduction à la phase en loge. Elle doit faire apparaître un ensemble de questionnements qui sont autant de chemins potentiels vers les hypothèses de projet en design et métiers d'art.

Certains candidats ont soigné la forme éditoriale de cette note de synthèse, et proposé 3 exemplaires imprimés pour les différents membres du jury, ce qui a été apprécié.

## 2. Incitation B - pour provoquer la formulation d'hypothèses

### Analyser et réagir

Quelle que soit la nature du document proposé, le jury attend que l'incitation B fasse aussi l'objet d'une analyse critique. Il est étonnant à ce titre que peu de candidats et candidates aient interrogé les contours et limites du terme *Universel* dans les champs du design et des métiers d'art. Beaucoup ont décliné des notions et vanté l'universel de manière théorique, exclusivement positive et univoque, manquant des opportunités certaines de donner plus d'épaisseur et de distance critique à leurs propres démarches.

Les meilleures recherches et hypothèses de projet auront été celles formulées en s'appuyant sur l'assemblage fécond des éléments de cette nouvelle analyse critique, au regard des questionnements initiaux de leur note de synthèse.

### Cheminer et projeter

La démarche qui s'élabore dans la temporalité spécifique à cette nouvelle épreuve présente deux enjeux :

- exprimer la forme d'un chemin de pensée par le design et les métiers d'art
- déterminer quelles projections le ou la candidate élabore pour répondre au *contexte* identifié (Nous revenons plus bas sur ce que nous entendons par la notion de contexte).

Il ne s'agit donc pas simplement de repérer des enjeux contemporains, mais d'être également force de proposition par le design et les métiers d'art. C'est le jeu d'hypothèses formulées qui détermine le positionnement que le candidat recommande.

Chaque hypothèse formulée doit faire valoir une construction conceptuelle et sémantique solide, un engagement sur la question de la forme, une conscience suffisante des paramètres techniques et technologiques qu'elle sous-tend, mais aussi une attention pour les usagers qu'elle concerne. Sur ce dernier point, le jury a souvent regretté de ne pas avoir les éléments pour bien saisir les valeurs d'usages portées dans les hypothèses et recherches de projet.

Dans les conditions de la phase en loge, le jury n'exige pas du candidat qu'il formule des réponses absolues, mais bien qu'il soulève les questions qui permettraient *in fine* de parvenir à ce résultat, avec un ou des objectifs clairs. Au-delà des exigences de l'épreuve, cette capacité à soulever les questions adéquates est nécessaire pour tout enseignant qui serait en charge du suivi de projet dans les formations en supérieur.

Le jury aura pu valoriser les propositions des candidats et candidates capables de convoquer un contexte de projet qui se saisisse des potentiels du réel. C'est ici que nous précisons que la notion de *contexte* est entendue au sens large, au-delà d'une définition géographique de site. Savoir clairement dessiner « quoi, où, pour qui, comment, par qui ... » permet de clarifier le rôle, les actions et les missions du concepteur. Savoir poser ces données de contexte permet d'alimenter une démarche avec du « saisissable » et contribue grandement à embrayer la recherche sur des enjeux contemporains et de tester leur pertinence. C'est aussi ce qui singularise cette épreuve de l'admission.

Le temps entre le premier et le deuxième jour en loge peut donc être employé de manière à consolider ou vérifier des informations nécessaires à la définition du contexte d'intervention, entendu au sens large.

Le jury a encore constaté trois manières de définir et d'user de la contextualisation :

Certains candidats ont choisi de définir une situation commune à l'ensemble des hypothèses formulées.

D'autres ont pris le parti de la diversité, mais ont couru le risque du catalogue, sautant souvent d'un contexte à un autre, sans que ne s'éclaire un véritable positionnement. Le changement de toutes les données d'une situation est effectivement difficile à bien restituer dans un temps aussi court pour le candidat, et à bien entendre pour le jury.

Si la diversité est un enjeu de l'épreuve, il convient de ne pas la confondre avec une dispersion, ni de la préférer à la cohérence, lorsqu'il s'agit justement de faire valoir la logique d'une démarche.

Les derniers (plus rares) n'ont simplement pas convoqué de contexte, ne donnant aucune prise au jury pour construire un échange fertile dans l'interrogation orale.

Certains candidats et candidates ont aussi tenté l'exercice intellectuel périlleux de faire coller un projet déjà mené, et dont les données paraissent bien éloignées des deux incitations. Mais autant le jury réitère la possible valorisation de singularités et de compétences incarnées, autant il déconseille de tels parachutages car les premières planches se limitent alors à un exercice d'équilibriste où l'intégrité intellectuelle et la cohérence font défaut (et ceci ne saurait emporter l'adhésion du jury). Bien entendu, le candidat ou la candidate peut faire montre d'une expertise précise dans un des domaines du design et des métiers d'art. Là aussi, le jury saura vite repérer la sincérité d'une expérience convoquée à bon escient (la parfaite connaissance

géographique d'un site ou d'une technique par exemple), si elle est mise au service du déploiement d'une démarche construite à partir des incitations.

Enfin, il est rappelé au candidat l'importance d'une expression graphique claire. Sa capacité à s'exprimer par le dessin est fondamentale (croquis d'analyse, d'intention, organigramme, schéma, dessin technique, plan, coupe, vue de détail, croquis perspectif) et reste un critère essentiel dans l'évaluation du travail réalisé. D'autres épreuves du concours permettent aux candidats et candidates de faire valoir des compétences rédactionnelles. Cette épreuve doit aussi permettre au jury d'apprécier les compétences graphiques et sensibles des candidats, compétences nécessaires dans la pratique et l'enseignement des démarches de projet.

De plus, le jury rappelle ici que les professionnels invités pour la présentation orale découvrent les pièces graphiques dans le temps de l'épreuve, alors que les enseignants ont déjà lu et corrigé ces planches au préalable. Lorsqu'elles sont bien communiquées par le dessin, la richesse et la pertinence d'une pensée créative sont explicites !

### **3. Incitation C** - pour prolonger la réflexion

#### **Qualifier sa démarche**

Le premier temps de l'oral est un temps de présentation libre, d'une durée de quinze minutes et dont la forme reste magistrale. Le candidat ou la candidate dispose du dossier réalisé pendant le temps en loge. Tout autre document qui aurait pu être conçu en dehors est exclu. Nous précisons ici que si certains candidats ou candidates sont venus avec une petite fiche mémo, avec quelques mots clefs pour les aider à conduire leur oral (ce que le jury a toléré avec bienveillance), la lecture d'un texte rédigé est et restera exclue, car considérée comme un nouveau document. De plus, cette pratique serait à l'opposé de l'esprit de cette dernière phase de l'épreuve. Exposer oralement la démarche ne doit ni se limiter à la lecture d'un texte, ni se confondre avec la simple présentation des planches. Le jury attend que cet oral balise le ou les chemins empruntés dans la démarche de recherches et hypothèses de projet, en s'appuyant utilement sur les planches réalisées en loge.

Certains candidats et candidates, bien inspirés, ont profité du temps entre le travail en loge et leur oral pour poursuivre une réflexion et approfondir des hypothèses. Là aussi, dans la mesure où cette suite donnée n'était rapportée que de manière orale, le jury a accueilli ces nouvelles données positivement. Cependant, le jury répète qu'il ne saurait retenir de nouveaux documents à ce moment de l'épreuve et que cette possible suite donnée ne doit pas se substituer aux attentes fondamentales de cet oral : que le candidat puisse faire état, dans son exposé, du chemin arpenté entre les trois incitations.

Dans ce travail d'exposition orale de la démarche, le jury doit pouvoir entendre la pensée, exposée par une méthodologie de recherche explicite. Il appartient donc au candidat de relever et de caractériser ce qui fonde la cohérence de son approche, en s'appuyant sur ses propres productions. À nouveau, la trajectoire suivie par le candidat l'a amené à considérer un ensemble de paramètres (contextuels, d'usage, techniques, formels...), qui caractérisent ses hypothèses et permettent de saisir un positionnement de designer, de concepteur.

En somme, le jury attend du candidat qu'il saisisse et expose sa démarche comme les chemins qu'un pédagogue peut dessiner pour celles et ceux qu'il accompagne, dans les formations de design et de métiers d'art, à chaque étape de leurs projets.

#### **Échanger avec de nouveaux interlocuteurs**

La rencontre avec le jury, composé d'enseignants et de professionnels, constitue bel et bien la troisième incitation soumise au candidat ou à la candidate.

L'échange qu'il ou elle engage avec ses interlocuteurs existe pour éclairer et faire évoluer sa démarche. À partir des hypothèses que le candidat a formulées pendant le temps en loge, le jury cherche ainsi à comprendre comment la ou les hypothèses les plus pertinentes pourraient être développées, faire projet.

À ce moment de l'épreuve, si le candidat a la possibilité (par la couleur donnée à la première partie de son oral) d'orienter le terrain des échanges avec le jury, ce dernier évalue aussi sa capacité d'écoute. Les questions formulées par des professionnels et des enseignants doivent permettre au candidat ou à la candidate de montrer sa réactivité dans un contexte réinterrogé.

L'épreuve, autant dans ses phases écrites qu'au moment de l'oral, cherche à stimuler et révéler une pensée mobile. Il est attendu du candidat qu'il dépasse le cadre de l'épreuve, qu'il ne cherche pas à répondre à un sujet, (et encore moins de répondre à un problème par une solution), mais s'en serve pour révéler une culture qui lui permet de proposer un positionnement singulier et innovant de concepteur.

Parmi les attendus de l'épreuve, la capacité à faire évoluer les hypothèses de projet entre le temps en loge et la rencontre avec le jury a été une démarche appréciée par le jury. Quelques candidats se sont appuyés sur des expériences antérieures (professionnelles, formations spécifiques, ou stages), sur des témoignages, des visites, des consultations d'experts ou des expérimentations techniques, dans le temps qui sépare la phase en loge de l'oral, et pour compléter encore leur démarche.

Ceci souligne la singularité de la nature même de l'épreuve de recherches et d'hypothèses de projet. Elle reste, comme toute épreuve de concours, un temps exceptionnel, mais, notamment parce qu'elle débute chez le candidat, elle est l'occasion pour lui de manifester la singularité et la maturité de sa culture de concepteur, que l'on imagine depuis longtemps en construction.

### **Conclusion**

On le voit, dans cette épreuve, l'incitation n'est pas à considérer comme un sujet, sollicitation que l'on associe souvent à une attente de la part du jury et à des critères de pertinence préalablement définis. Non, ici le candidat ou la candidate est maître de ses chemins, de ses références comme des enjeux qu'il ou elle assigne au design ou aux métiers d'art. Préparer cette épreuve, c'est donc enrichir une culture personnelle, mais c'est aussi *pratiquer* les méthodes et les démarches créatives, pour savoir mesurer, c'est-à-dire porter un regard critique, sur les questionnements qui agitent et animent nos disciplines.

L'épreuve a mis au jour des approches inédites, dansant sur la frontière toujours ténue entre expression artistique, projet de design et pratique des métiers d'art.

Le jury a accueilli volontiers ces initiatives, faisant valoir la nécessaire inventivité et l'agilité dont doivent faire preuve tout concepteur, et à plus forte raison encore, tout pédagogue.

\*\*\*

### Épreuve de recherches et d'hypothèses de projet

Les notes sur 20 vont de 2 à 18,5 ; 11 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	6	8	8	6	2	30	8,88

Moyenne des admis : 11.30

Les moyennes sont en baisse. Néanmoins, 12 des candidats ayant eu une note égale ou supérieure à 9 ont été admis. Cette épreuve inaugure un format inédit qui engage les candidats à penser la démarche de projet sur une autre temporalité. Les cinq jours de recherches libres, celles avant les deux journées en loge, incitent les candidats à se questionner et à se positionner différemment par rapport à son processus de projet. La cohérence entre les différentes incitations s'impose et un fil rouge doit traverser la démarche du candidat pour donner tout son sens et convaincre le jury.

### ÉPREUVE DE LEÇON

*(Annexe de l'arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation paru au journal officiel du 7 février 2020)*

L'épreuve se compose d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury. À partir de documents visuels ou textuels tirés au sort, le candidat est invité à construire et argumenter une réflexion pédagogique en appuyant son propos sur des éléments graphiques et textuels réalisés pendant le temps de préparation. L'épreuve permet au candidat de valoriser sa connaissance des programmes et de situer leurs enjeux dans une pensée pédagogique globale.

Durée de préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes ; entretien : trente minutes).

Coefficient 4.

### **Les recommandations du jury**

Comme cela a déjà été noté dans les rapports des jurys des années précédentes, nous conseillons vivement aux candidats de lire attentivement l'énoncé de l'épreuve et les rapports des jurys d'agrégation des années précédentes. Ils sont source d'informations et de conseils qui permettront aux candidats de répondre au mieux aux attentes et critères d'évaluation et de sélection de cette épreuve.

Comme l'énonçait déjà le rapport du jury en 2011 : « Nul ne songerait à nier le caractère d'exigence de cette épreuve ; des exigences plurielles et étendues qu'elles soient d'ordre intellectuel, culturel, pédagogique, mais aussi technique et pragmatique. On attend beaucoup d'un candidat à l'agrégation : qu'il soit capable d'articuler des connaissances fondatrices de sa discipline à des manifestations de son actualité la plus récente ; qu'il questionne la place et les enjeux du design dans la société en y intégrant les évolutions technologiques, sociologiques, économiques qui la traversent et la modèlent en permanence ; qu'il soit tout à la fois investi d'une culture singulière et réfléchie, et, comme enseignant, du désir de transmettre ; qu'il soit au fait des référentiels et des transformations continues de sa discipline, mais aussi de l'institution.

#### Observations générales.

Nous notons la bonne tenue générale de l'épreuve, la variété des profils des candidats, la qualité appréciable des présentations et du travail de préparation visible durant les présentations. Il faut toutefois rappeler que la leçon est un exercice essentiellement théorique. Il ne se rapporte pas aux expériences professionnelles passées ou en cours, notamment d'enseignement, qui ne devraient pas être mises en avant et ne sauraient être prises en compte par le jury. La qualité pédagogique de la séquence proposée ne peut donc pas s'en tenir uniquement aux expériences d'enseignement du candidat. Il ne s'agit pas d'une validation sur acquis de compétences, mais d'une évaluation d'élaboration d'une séquence pédagogique à partir de la problématisation du sujet choisi.

De plus, nous observons une tendance problématique de certains candidats, généralement déjà en poste, à considérer que la leçon se résume à faire comme s'il s'agissait d'une inspection avec ce que cela oblige de gages pédagogiques. Les enseignants en poste doivent se rappeler que c'est un concours externe, et que l'examen ne porte pas sur la façon dont un cours est une réalisation (une performance d'enseignement), mais sur la capacité du ou de la candidate à proposer une séquence pédagogique originale basée sur l'analyse et la problématisation du sujet choisi.

Par rapport à l'année précédente, les candidats semblent mieux préparés empruntant une méthode commune : analyse du sujet, proposition d'une problématique issue de l'analyse, proposition du sujet fondateur de la séquence pédagogique, proposition d'un titre et contextualisation de la séquence (lieu et semestre d'étude), développement des séances, schéma pédagogique de la séquence, possibles partenariats, élaboration de l'évaluation. La réalisation de chacune des étapes est cependant très variable suivant les candidats.

Aspects liés à l'analyse du document.

Nous notons des faiblesses théoriques importantes chez un nombre non négligeable de candidats, ainsi qu'une sous-utilisation récurrente des ressources, qui sont pourtant à la disposition lors de la préparation, notamment sur les auteurs des œuvres ou citations. Ceci s'est traduit à plusieurs reprises par une absence de contextualisation du sujet dans le cadre de la pratique de l'artiste, de l'époque et de mises en regard d'autres œuvres. Les références utilisées sont de plus souvent très convenues, particulièrement en design, en histoire du design, en histoire de l'art, et en philosophie, ce que nous interprétons comme un manque de curiosité et de capacité à rechercher des textes plus rares et pourtant parfois plus pertinents pour le sujet.

Nous avons noté de plus une difficulté importante pour les candidats à embrasser les enjeux conceptuels des sujets proposés, qui esquivent alors souvent la difficulté en usant trop souvent et parfois maladroitement, voire de façon erronée, des termes généraux (art, design, sensible, expérience, disruptif, résilience, intéressant...), ou en adoptant une approche réductrice ou schématique. Ces termes ne sont ni évidents ni parfaitement entendus, et méritent une clarification et une contextualisation souvent absentes. Une agrégation de design ne présume pas d'une présence donnée et dogmatique du « design » d'autant plus quand ce terme demeure non défini et rarement problématisé.

L'utilisation de la littérature s'est améliorée depuis les années précédentes.

Les candidats ne réinvestissent toutefois pas suffisamment leurs connaissances en histoire de l'art, du design et des techniques, semblant ignorer ce qui a été préparé pour les autres épreuves du concours. Les candidats ont tendance à rester sur des modes intellectuels, et vont moins dans leur champ propre (design, arts appliqués...). De plus, nous avons observé à plusieurs reprises une énumération de références allusives et rarement contextualisées historiquement ou socialement, sans objectif de construction d'un argument pertinent pour le propos.

Ceci témoigne à nos yeux d'une incapacité à employer avec attention un auteur ou un champ en vue de poser ou résoudre une question. En effet, l'essentiel n'est pas tant dans la référence que l'usage dont elle fera l'objet et la manière dont, probablement dans un dialogue établi entre plusieurs auteurs, le candidat parvient à réactualiser une notion ou une approche théorique pour élaborer une problématique pertinente pour les champs de l'art et du design.

Les candidats doivent penser à contextualiser le document analysé, comprendre que dans le cas d'une illustration qu'il s'agit d'une représentation, et d'apprécier le format et l'échelle de l'objet ou de l'installation, le cas échéant.

Il y a de plus une certaine tendance de la part de candidats à présumer que l'image à analyser fait autorité, qu'elle doit être alors « respectée » sans imaginer que la leçon puisse être aussi l'occasion d'en faire un examen critique et de procéder à une certaine déconstruction du propos ou de la thématique du document. Une analyse critique, ne se limitant pas à une lecture descriptive, aurait été régulièrement la bienvenue : la remise en cause de l'image n'est pas une remise en cause du jury.

Lorsque le sujet est une citation, la lecture qui en découle n'aboutit la plupart du temps qu'à une problématique légère, pour embrayer alors sur une séquence pédagogique qui va s'en émanciper totalement. Les candidats doivent engager une plus grande rigueur à développer une problématique pertinente sur laquelle la séquence pédagogique pourra s'appuyer.

Les sujets de type « image + texte » semblent avoir été délicats, les candidats se focalisent principalement sur l'un des supports et « oubliant » l'autre, perdant donc la richesse pouvant émerger d'un dialogue entre les deux supports.

Enfin, nous avons également noté fréquemment un détachement de la dimension plastique, de la matérialité et parfois aussi de la portée sensible du sujet d'étude autant dans la phase d'analyse que dans la proposition de séquence pédagogique.

Aspects liés à la séquence pédagogique

De manière générale, la séquence pédagogique est assez creuse ou banale, sans qualité spécifique qui montrerait par exemple la capacité du candidat à sortir de sa zone de confort, c'est-à-dire à s'émanciper d'une séquence classique ou attendue, et en cela à se positionner de manière singulière. On note ici une attitude quasi-systématique de rester sur son lieu d'expérience passée ou présente, sans curiosité exprimée pour les autres lieux dans lesquels la problématique élaborée à la suite de l'étude du sujet proposé pourrait être pertinemment engagée. Nous en tirons deux considérations majeures.

D'abord, il semble que certains candidats avaient apparemment préparé leur séquence non pas à partir du sujet tiré au sort, mais avant le moment de la préparation et avant de connaître le sujet. Le résultat tend à une séquence inarticulée avec l'analyse du sujet, voire hors-sol. Ensuite, certains candidats n'ont pas démontré leur capacité d'agir adroitement dans les autres domaines couverts par les métiers d'art et le design. De plus, la question de l'interdisciplinarité, de la transdisciplinarité ou d'autres synergies avec des disciplines hors du champ du design ou des métiers d'arts n'a quasiment pas été travaillée.

Il faut de plus montrer un équilibre pour la description de la séquence pédagogique, entre l'implémentation pratique et technique du cours et la posture pédagogique théorique, ce dernier aspect étant souvent quasi-absent.

Plusieurs candidats n'ont pas complété leur séquence pédagogique, en omettant l'évaluation des étudiants.

Enfin, les outils, notamment, numériques ont souvent été survalorisés au détriment d'un contenu/fond riche, documenté et bien maîtrisé.

Nous ne pouvons que réitérer l'invitation faite aux candidates et candidats de lire les rapports des jurys d'agrégation des années précédentes. La grande majorité des conseils y figurant reste d'actualité, sous réserve de l'observation faite au paragraphe n° 2.

Comme l'énonçait le rapport du jury en 2011 « Nul ne songerait à nier le caractère d'exigence de cette épreuve ; des exigences plurielles et étendues qu'elles soient d'ordre intellectuel, culturel, pédagogique mais aussi technique et pragmatique. On attend beaucoup d'un candidat à l'agrégation : qu'il soit capable d'articuler des connaissances fondatrices de sa discipline à des manifestations de son actualité la plus récente ; qu'il questionne la place et les enjeux du design dans la société en y intégrant les évolutions technologiques, sociologiques, économiques qui la traversent et la modèlent en permanence ; qu'il soit tout à la fois investi d'une culture singulière et réfléchie, et, comme enseignant, du désir de transmettre ; qu'il soit au fait des transformations continues de sa discipline (réforme du DNMADE, référentiels) mais aussi de l'institution (par exemple NCU - projets nouveaux cursus universitaires du PIA visant la personnalisation des parcours) .

Nous résumerons ici les principales observations relatives à la session 2021.

#### 1. Il ne faut pas négliger la préparation aux aspects formels de l'épreuve

- Comment se présenter, avoir préparé à l'avance les quelques phrases d'introduction
- Maîtrise du trac : ne pas précipiter son élocution, prendre le temps de respirer
- L'interaction tableau/ exposé oral : ne pas écrire tout son exposé au tableau, mais y inscrire les points clés, prêter attention à la lisibilité pour le jury des « paper board » utilisés le cas échéant, ne pas hésiter à dessiner de courts schémas,
- Une meilleure prise en compte du temps : trop de candidats se sont soit arrêtés avant la fin du temps qui leur était imparti, soit n'ont pu achever leur exposé. Il est utile d'apporter une montre ou un chronomètre qui permette de suivre en temps réel le déroulement de l'exposé.

- Il est absolument nécessaire que la candidate ou le candidat (même enseignant depuis plusieurs années) ait répété l'exercice au préalable, devant des collègues, amis ou une caméra, de manière à repérer les points à améliorer.

#### 2. Le lien avec la citation ou l'œuvre n'est pas toujours suffisamment établi.

Ce point est particulièrement important dans la mesure où cette épreuve a été modifiée par rapport aux années précédentes. Deux documents étaient alors soumis aux candidats, dont la tâche consistait à établir un lien, une problématique qui leur était commune. L'exercice était délicat, dans la mesure où ce lien était parfois très lointain, ce qui autorisait les candidats à s'éloigner parfois largement des documents initiaux.

L'actuelle épreuve ne repose plus que sur un seul document, texte ou image.

Dès lors il importe pour le candidat de proposer une problématique la plus proche possible de l'analyse qu'elle ou il aura faite des documents : repérer la ou les problématiques que suggèrent ceux-ci, puis montrer en quoi la séquence présentée au jury s'y rapporte. Il est nécessaire de se préparer à devoir analyser et s'approprier un objet de design, une citation connue ou anonyme, une photographie d'art, un tweet, une capture écran d'un logiciel.

Certes toute citation, image, photographie peut prêter à des interprétations diverses, voire divergentes. Mais l'esprit de l'épreuve – démontrer des qualités pédagogiques à partir d'un thème donné – impose de ne pas s'écarter à l'excès, esthétiquement, historiquement ou intellectuellement du document proposé.

Trop de candidats ont donné l'impression d'essayer de rattacher artificiellement une séquence ou un thème préparé à l'avance, correspondant à leur formation initiale ou traités antérieurement dans le cadre de leur activité.

#### 3. Les documents visuels ont souvent été commentés sous un angle essentiellement conceptuel ou intellectuel. Le support, les qualités plastiques, graphiques, poétiques doivent également être pris en considération. Ils ont leur sens propre, ne sont jamais choisis au hasard, sauf parti pris de l'auteur ou autrice, signataire de l'œuvre, dans des cas exceptionnels.

Il ne faut donc pas oublier d'interroger le support et son mode de diffusion (catalogue, ouvrage, presse, image sur Wikipédia, Twitter, etc.).

#### 4. Dans la ligne des deux observations précédentes, il est conseillé aux candidats de prendre le temps de bien analyser le document choisi, d'en extraire toutes les exploitations possibles, stimulant la créativité et l'imagination. Trop de candidats n'ont pas passé suffisamment de temps sur cette étape, et dès lors ont parfois développé des séquences qui ont pu paraître hors sujet.

5. Les candidates et les candidats, malgré l'accès autorisé aux moteurs de recherche en ligne, ont souvent manqué de références en matière d'histoire de l'art, du design ou des métiers d'art, voire même sur l'artiste signataire de l'œuvre.

Il importe d'être attentif aux grands courants de la recherche actuelle, en lisant des revues spécialisées, en fréquentant autant que possible expositions ou colloques, en se tenant au courant de l'actualité générale du design. Une culture générale solide, un recul critique argumenté font la différence entre postulants.

6. La question de la posture pédagogique est délicate. Cette année plus que les précédentes, les candidats ont rebondi sur la proposition du rapport 2017 de situer leur pensée pédagogique au regard d'une culture et de pratiques pédagogiques passées et contemporaines. Cela a parfois permis d'approfondir des propositions de séquences en interrogeant par exemple les modes d'organisation du travail collectif, l'autonomie des étudiants, la posture de l'enseignant, etc.

S'il ne s'agit cependant pas de considérer le jury comme des élèves à qui le ou la candidate ferait cours, il est nécessaire de décrire durant la séquence les méthodes employées, voire de les montrer par une utilisation intelligente des supports à disposition des candidats. Il faut démontrer sa capacité à accompagner des élèves, orchestrer une séquence tout en alliant maîtrise et souplesse.

Cette capacité, et c'est là le point délicat, ne doit pas faire perdre de vue le sens même de la démonstration à laquelle le ou la candidate veut aboutir : la création/le design d'une séquence à destination d'élèves ou d'étudiants. Une description trop précise, voire mécanique, du temps pédagogique comporte ce risque : il faut dès lors ne pas hésiter à montrer pour chacun de ces temps en quoi il se rattache au but recherché.

7. Un certain nombre de séquences pédagogiques ont proposé comme outil numérique les réseaux sociaux (Instagram, Facebook...) en tant que support de réflexion et de partage voire de diffusion. Il importe de rester prudent quant aux qualités pédagogiques de ces outils.

Le jury voudrait souligner que si la future enseignante ou le futur enseignant se doit d'ancrer ses pratiques d'enseignement dans l'actualité et de s'accorder à son public, il ne saurait faire de ces « outils » un objectif, ni même une étape obligée. Le jury attend de l'enseignant une distance critique vis-à-vis des pratiques sociétales contemporaines ou, sinon, qu'il soit en mesure de faire un usage intelligent de ces moyens d'expression actuels.

#### Leçon

Les notes sur 20 vont de 3 à 10. 17 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	$0 \leq n < 4$	$4 \leq n < 8$	$8 \leq n < 12$	$12 \leq n < 16$	$16 \leq n < 20$	Total	Moyenne
Effectifs	1	7	8	7	7	30	10,67

Moyenne des admis : 13,20

La moyenne globale est plus haute que celle de l'année dernière (8.94). Les 9 candidats ayant eu égal ou au-dessus de 14 ont été admis. Ce résultat est très encourageant et démontre une meilleure lecture du rapport.

## ENTRETIEN SANS PRÉPARATION AVEC LE JURY

### DÉFINITION DE L'ÉPREUVE

*(Annexe de l'arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation paru au journal officiel du 7 février 2020)*

L'épreuve consiste en un entretien sans préparation avec le jury, à partir de documents proposés par ce dernier et portant, au choix du candidat formulé au moment de son inscription, sur l'un des domaines suivants : arts, environnement, médias, spectacle, technologies.

Le candidat est invité à se saisir des documents qui lui sont proposés dans une perspective de designer ou d'artisan d'art.

Les champs couverts par les domaines précédemment définis sont précisés par le programme du concours.

Durée : trente minutes.

Coefficient 2.

### DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE ORALE

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

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

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

#### **Investir un domaine spécifique.**

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

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

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

### **Regarder, analyser.**

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

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

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

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

### **Une analyse plurielle et croisée.**

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

### **Ouvrir le champ.**

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

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

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

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

### Entretien sans préparation avec le jury

Les notes sur 20 vont de 2 à 20. 15 candidats ont une note égale ou supérieure à 10.

Note / 20	0 ≤ n < 4	4 ≤ n < 8	8 ≤ n < 12	12 ≤ n < 16	16 ≤ n < 20	Total	Moyenne
Effectifs	3	9	7	6	5	30	10,13

Moyenne des admis : 11,6

La moyenne globale est en baisse (12,31 l'année précédente) ; Le jury s'étonne encore des difficultés de certains candidats à démontrer de réelles connaissances pour un domaine qu'ils ont choisi. Cette épreuve est probablement la plus ouverte de ce concours et il serait bon de s'en saisir pleinement.

### ARTS

Les 10 premières minutes sont consacrées à l'approche du sujet par le candidat qui en présente sa lecture. Les 20 minutes suivantes sont consacrées à un échange avec le jury sur cette lecture.

Chaque sujet comprend 3 à 4 documents visuels et éventuellement une question, une partie de texte ou une citation.

Le principe de l'épreuve est l'évaluation des capacités du candidat à s'emparer du sujet, à développer une réflexion, à faire état de ses connaissances, à faire preuve d'esprit critique.

7 candidats, 5 femmes et 2 hommes, avaient été présélectionnés (...) pour l'entretien avec le jury.

#### Observations

Le jury remercie l'équipe d'organisation et sa présidente, ainsi que l'établissement, pour leur efficacité et leur accueil.

L'épreuve s'est parfaitement déroulée, tous les candidats étaient présents, la ponctualité et les temps impartis pour chacun ont été respectés.

Le jury a constaté des différences notables entre les candidats concernant leur rapidité à s'emparer du sujet, leurs connaissances spécifiques et culturelles, leur habileté à articuler une réflexion à partir des documents proposés et l'apport de références justes, leur expérience, leur aisance, leur maturité.

Il a pu établir une notation claire : 3 candidates se sont nettement détachées des autres et obtiennent de très bonnes notes (19, 17, 15), 1 candidat une note moyenne (11), 2 candidates des notes en dessous d'un niveau moyen (8, 6), 1 candidat une note très faible (3).

#### Réflexions

Le jury a été étonné par l'amplitude de l'écart de niveau entre les candidats.

N'ayant pas connaissance des dossiers ayant conduit à la présélection, il constate que peu d'entre eux abordent leur parcours naturellement au cours des échanges.

La préparation des candidats à l'épreuve apparaît également très inégale, d'évidente à absente.

Il a été remarqué que l'épreuve est régulièrement effectuée par les candidats par une analyse assez classique des documents, ce qui les oriente vers la mise en avant un peu scolaire d'une méthode apprise, au détriment d'un positionnement plus singulier, voire ambitieux.

Sans revenir sur les lacunes de connaissances considérables de certains candidats, qui parfois découvraient lors de l'entretien des artistes comme Ingres ou Bruce Nauman (!), nous souhaitons mettre en avant plusieurs écueils récurrents et problématiques.

- Plusieurs candidats ont semblé avoir du mal à comprendre les extraits de textes théoriques-historiques, pourtant très communément accessibles au cours des formations de l'enseignement supérieur.

- Le jury a été surpris par une concentration sur la nature du document (est-ce une photographie reproduite, un collage... ?) qui n'est pas mise au profit d'une analyse. La lecture de la légende accompagnant un document semblait parfois devenir une

fin en soi et prendre lieu et place d'une analyse du contenu.

- L'incapacité de plusieurs candidats à découvrir le fil rouge reliant chaque ensemble de documents, qui avait motivé leur choix par les membres du jury, est très étonnante – cette capacité aurait été appréciée, la plupart des candidats ayant encore plus de mal à systématiser *la différence* entre les documents.

- Plusieurs candidats semblaient avoir constitué un ensemble de « références » (essentiellement des œuvres d'art contemporain) dont ils avaient prévu de faire usage dans l'entretien, sans pour autant réussir à motiver le rapport de ces œuvres aux documents proposés. La mobilisation de cet ensemble devait alors tenir lieu et place d'analyse, le savoir prenant le dessus sur le voir, un problème récurrent.

#### Pour la préparation de cette épreuve :

Nous recommandons la lecture de textes philosophiques et historiques sur l'art pour développer une culture de la lecture, leur compréhension et leur appropriation à bon escient.

Nous préconisons l'exercice systématique d'analyse de documents avec l'objectif de faire émerger un ensemble de deux ou trois concepts clés, voire même d'une problématique, qui permettrait ensuite de révéler les similitudes et les différences bien pensées entre les documents.

#### **Conclusion**

Le jury a beaucoup apprécié l'épreuve d'entretien sans préparation, qu'il trouve tout de même assez ardue, et l'interaction avec les candidats au cours des échanges le plus souvent enrichissants à plus d'un titre. Conscient de la difficulté de l'épreuve et en empathie avec l'ensemble des candidats, il a pu tout de même tenter d'en aider certains qui semblaient un peu « perdus » par des questions plus précises, essentiellement les encourageant à développer des réflexions particulièrement fondées, tout en satisfaisant aux exigences d'une notation qui lui paraît juste et éloquente.

Plusieurs candidats se sont détachés de l'ensemble par la fluidité de leur analyse et le naturel qu'ils ont eu de faire appel à leurs connaissances, témoignant d'une maîtrise réelle de l'objet du concours et au-delà, des potentialités qu'il leur ouvrira.

#### **Sujets :**

##### Sujet 1

###### 1.1

Citation :

« Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel. Cette faculté se trouve si souvent prise en défaut qu'il semble raisonnable d'imaginer qu'elle n'implique pas la reconnaissance d'un droit imprescriptible - celui du réel à être perçu - mais figure plutôt une sorte de tolérance, conditionnelle et provisoire. Le réel n'est généralement admis que sous certaines conditions et seulement jusqu'à un certain point : s'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance est suspendue. »

Clément Rosset - *Le Réel et son Double*, éd. Gallimard, Paris, 1976.

###### 1.2

Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.

Céramique, 36 x 48 x 61 cm

###### 1.3

Michel Journiac, *Messe Pour un Corps*, galerie Daniel Templon, Paris, 1969

Performance réalisée le soir du vernissage, le 6 novembre 1969.

###### 1.4

Piero Manzoni, *Socle du Monde*, 1961.

Fer, bronze, 82 x 100 x 100 cm

## Sujet 2

2.1

Citation :

« Quel est le secret professionnel du voyeurisme en art ? »

Entretien Éric Neuhoff / Charles Dantzig, France Culture, 2016.

2.2

Richard Baquié, Sans titre. *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1991.  
Installation.

2.3

Michael Powell, *Peeping Tom*, 1960.  
Affiche du film.

2.4

Paolo Caliari dit Veronese, *Suzanne et les Vieillards*, vers 1580.  
Huile sur toile.

2.5

Alain Robbe Grillet, *Trans-Europ-Express*, 1967.  
Image tirée du film (acteurs : Marie-France Pisier, Jean-Louis Trintignan).

## Sujet 3

3.1

Citation :

« Il est abstrait, en ce sens qu'il est peint par zones. Le dessin n'est qu'une excuse pour diviser le tableau en zones. Il n'y a rien à redire à cela ; ce qui est inadmissible, c'est la pratique du cerne. Ce type-là ne savait pas dessiner. D'accord pour la froideur, elle est nécessaire à la juste répartition des zones. C'est un peintre, pas un dessinateur. La qualité de sa peinture est héroïque, celle de son dessin est bourgeoise. »

Barnett Newman devant des tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres,  
dans Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre*, éd. Adam Biro, Paris, 1991.

3.2

Barnett Newman, *Profile of Light*, 1967  
Acylique sur toile, 305,5 x 191 cm

3.3

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La baigneuse*, dite Baigneuse de Valpinçon, 1808.  
Huile sur toile, 146 x 97 cm

## Sujet 4

4.1

Citation :

« Il vaut mieux reconnaître comme richesse la nécessité de l'anachronisme : elle semble interne aux objets mêmes - les images - dont nous tentons de faire l'histoire. L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images. »

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000.

4.2

Jackson Pollock dans son atelier de Long Island, 1949.

Photographie de Marta Holmes.

4.3

Fra Angelico, *Sainte Conversation*, dite *La Madone des ombres*, couvent San Marco, Florence, vers 1443.  
Peinture à fresque, 195 × 273 cm.

4.4

Julien Discrit, *Mitate II*, 2019.  
Scan 3D, résine polyuréthane, pigments,  
39,5 x 60 x 40 cm

4.5

Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, *Descriptions*, 2000.  
Couverture de l'édition poche Folio Essais, éd. Gallimard, 2003.

## Sujet 5

5.1

Citation :

« Il n'y avait jamais eu la moindre satisfaction en peinture pour moi. Et puis, bien sûr, j'avais envie de réagir à ce que faisaient les autres, Matisse et tout le reste, tout le travail de la main. En Français, nous avons une vieille expression : la patte, ce qui veut dire la touche de l'artiste, son style personnel, sa "patte". Je voulais me défaire de la patte et de toute cette peinture rétinienne. »

Marcel Duchamp, cité par Calvin Tomkins, dans *The Bride and the Bachelors*, Viking Press, New York, 1968, p. 24  
- Proposition de traduction depuis l'anglais.

5.2

René Magritte, *La Famine*, 1948.  
Huile sur toile, 46.5 × 55.5 cm.

5.3

Affiche d'une exposition à la galerie Lavignes-Bastille, 1994.  
Impression Offset, 58 x 42 cm.

5.4

Saul Steinberg, *Techniques at a Party I*, 1953.  
Encre, aquarelle, feutre et crayon sur papier, 36,8 x 58,5 cm.

(Sujet 6 non retenu)

## Sujet 7

7.1

Citation :

« Si la grille est un emblème du Modernisme, comme le suggère Rosalind Krauss [...], la carte devrait peut-être servir comme emblème préliminaire du Postmodernisme. Elle indique des territoires au-delà de la surface de l'œuvre d'art et des surfaces en-deçà de l'art. »

Kim Levin, "Farewell to modernism", *The Arts Magazine*, 1979, 52, p. 90.  
- Proposition de traduction depuis l'anglais.

7.2

Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings*, *Un système social en temps réel*, au 1er mai 1971.  
Vue d'exposition.

7.3

Morgan O'Hara, *Live transmission : mouvement des mains de Martha Argerich pendant qu'elle joue Le concert pour piano No. 1. de Beethoven*, 2001.

Festival Pianistico Internazionale di Bergamo e Brescia, 11 June 2001.

Dessin sur papier.

7.4

Shilpa Gupta, *100 cartes de mon pays dessinées à la main, Tel Aviv/Jérusalem*,

2008 - présent.

dessins sur papier calque.

## Sujet 8

8.1

Lois Weinberger, *Die Erde halten* (Tenir la terre / le sol), 2010.

Photographie.

8.2

Nilbar Güres, *Heartache of a Stone* (Chagrin d'une pierre), issu de la série La Paz, 2016.

Collage et dessin.

8.3

*L'Arche de Noé*, église Saint-Étienne-du-Mont, Paris, fin du XVIe siècle.

Détail

## ENVIRONNEMENT

### NOTE DE SYNTHÈSE

#### 1- Rappel de l'évolution de l'option architecture & paysage / environnement

L'option « architecture & paysage » a été l'an dernier rebaptisée « environnement ». Il est rappelé qu'il s'agit de procéder à l'orientation des deux disciplines initiales en regard de la question environnementale, ouvrant à de nombreuses remises en question des pratiques actuelles comme passées, à la réinterprétation potentielle de certains modèles en regard de l'évolution des questions aujourd'hui posées par l'architecture, l'aménagement de la ville, du territoire, des paysages induits par les choix comme des paysages dans lesquels notre société actuelle pourrait atteindre des objectifs environnementaux d'une échelle globale se confrontant à l'échelle locale.

Les modèles passés participent de la compréhension des contextes. Nous écrivions l'an passé : « *Penser la ville, les territoires, les paysages dans lesquels nos sociétés évolueront suppose aujourd'hui de profondes remises en question des méthodes, des savoirs comme des savoir-faire de nos professions* ». L'enseignement se doit ainsi d'apporter des connaissances, des savoirs, des savoir-faire, et de les mettre en tension pour conduire la construction d'une démarche de projet, d'action, mais aussi de pensée, d'éthique qui permettra aux étudiants de se projeter en connaissance de cause dans leurs futures professions.

Cette évolution appelle la vulgarisation des savoirs et méthodes de disciplines (par exemple l'écologie scientifique, mais aussi une part d'économie, une part de politique) qui n'ont pas été mobilisées dans les mêmes conditions dans les époques précédentes, en fonction des objectifs que se donnaient les sociétés. L'accompagnement des étudiants dans la construction de leur propre approche méthodologique en regard des questions d'actualité se base sur la compréhension des contextes comme sur celle des imaginaires et des aspirations à construire, aménager, transformer les milieux dans lesquels nous vivons.

Pour ne pas répéter le contenu de la synthèse de l'an dernier, mais la compléter, nous souhaitons ici rappeler la nécessité de l'enseignement de fondamentaux sur les disciplines « historiques », ainsi que celle de les mettre en question en regard de l'évolution actuelle de la pensée, et des résolutions formelles, esthétiques, pratiques qu'elle portera.

L'architecture, le paysage, l'urbanisme pensés en évolution face aux questions environnementales seront l'expression de l'évolution du rapport au monde de nos sociétés, que nos professions liées à l'espace ne peuvent concevoir sans une part d'esthétique qui transcende la pratique.

## 2- Recommandations aux candidats

### Rappels de l'année précédente :

Les sujets proposés à la sagacité des candidats sont de différentes nature. Si certains sont plus spécifiquement orientés sur la culture générale concernant les matières architecture / paysage / urbanisme, la mise en perspective en regard des débats actuels est particulièrement appropriée, démontrant l'aptitude de la personne à se saisir des dimensions patrimoniales tout en les questionnant en regard des enjeux actuels. La dimension prospective ne peut plus être mise de côté. Être concepteur de l'environnement aujourd'hui suppose une part de pratique éclairée par une part de recherche, et réciproquement.

L'expérience de l'oral sans préparation est par nature déstabilisante. Les documents peuvent présenter des références inconnues, mais il ne s'agit pas de démontrer d'un savoir pléthorique. Il s'agit d'être en mesure de construire une problématique pédagogique à partir de documents qui l'illustrent. Une solide culture architecturale, urbaine, paysagère reste un prérequis. Elle comporte la connaissance des théories générales, ainsi que celle liée aux réalisations présentées. S'il reste impossible de tout connaître, savoir replacer une théorie dans l'histoire des théories, une référence construite dans son contexte historique, géographique, intellectuel constitue un atout majeur.

Le déroulement de l'examen suppose la découverte de documents potentiellement inconnus. Il convient de les analyser (rapidement), d'avoir une méthode pour ce faire. L'outil graphique – non utilisé pour l'instant – pourrait être à envisager, les conditions de l'examen permettant l'accès à des tableaux ou à des feuilles blanches. Les enseignements faisant appel à la capacité à se saisir de différents média (projection, discours, texte, dessins), la possibilité ouverte aux candidats de disposer du tableau pour expliciter leur analyse pourrait se développer.

### Complément :

La polémique ne doit pas effrayer. Elle ne signifie pas dogmatisme. Elle invite à l'analyse, à la construction d'une pensée critique, à l'évolution de la pensée et à l'innovation. L'enseignement suppose de placer les étudiants dans une posture qui leur permet de construire un point de vue, en même temps qu'une méthodologie. La notion de point de vue - polysémique dans les disciplines architecture et paysage - est fondamentale. Elle interroge le sens que nous donnons à des résolutions formelles, matérielles, les objectifs à atteindre et le chemin à parcourir pour y parvenir. Les sujets proposés impliquent la construction critique d'un discours enseignant en parallèle d'apports qui se souhaitent objectifs, mais comportent toujours une part de subjectivité.

La polémique est support de construction de problématiques plaçant les étudiants dans une démarche prospective, inventive. Elle est source de l'évolution des enseignements, tant dans leurs contenus que dans leurs méthodes.

Les retours critiques d'étudiants au sujet de la nature des enseignements face aux enjeux actuels posent la question d'enseignements désuets, se reproduisant par facilité de génération en génération. Chaque disciple comprend ses fondamentaux, son histoire, sa propre culture. La polémique permet l'interrogation et l'évolution.

### Sujets :

#### Sujet 1

##### 1.1

Adolphe Alphand, plan du parc Monceau, 1867.

Extrait de Adolphe Alphand, *Les promenades de Paris : Histoire, description des embellissements, dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Élysées, parcs, squares, boulevards, places plantées. Étude sur l'art des jardins et arboretum*, 1867-1873, dans : Michel Ragon, *L'Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Casterman, Tournai, 1971.

##### 1.2

François de Monville, *Colonne Détruite*, Désert de Retz, Chambourcy, 1781.

Photographie : Pascal Dutertre.

##### 1.3

Agence Bernard Tshumi, Parc de la Villette, 1986.

1.3.a : Axonométrie éclatée,  
Agence Bernard Tschumi, 1986.

1.3.b : Folie dans le parc,  
Photographie : Pascal Dutertre.

(Sujet 2 non retenu)

Sujet 3

3.1  
Rudy Ricciotti, Îlot T8, Avenue de France, Paris, 2007-2013.

3.2  
Exploitation forestière à Écoteaux, canton de Vaud, Suisse.  
Photographie : Ludovic Péron, 2012.  
Source : Wikipedia.

3.3  
Forêt en libre évolution de Bielowieza (Pologne & Biélorussie), 2013.  
Source : <https://www.coordination-libre-evolution.fr/biodiversite-forets/>

## MÉDIAS

10 candidats pour l'option médias avec des résultats très contrastés.

L'option est peut-être à présent mieux identifiée dans ses problématiques et ses contours. Peut-être plus abordable par les champs disciplinaires concernés et qui peuvent sembler familiers aux candidats, attention cependant à ne pas penser qu'un peu de culture générale suffit! Il y a une véritable démonstration à faire pour manifester une maîtrise convaincante de ces sujets.

Des notes échelonnées de 3 à 19 pour une moyenne de 8,5 sur 20

5 candidats à côté du sens de l'épreuve

4 candidats préparés dont deux assez solides

1 candidate au-dessus du lot

Pour rappel, l'épreuve comporte deux parties : la première où le candidat développe un propos à partir d'un jeu de documents tiré au sort, la seconde qui permet de poursuivre le propos sous la forme d'un échange avec le jury. L'ensemble dure 30 minutes.

L'entretien sans préparation n'est pas une analyse de documents, ni une synthèse de documents. Pris isolément et pour lui-même, chacun des exemples contenus dans l'enveloppe n'offre que peu d'intérêt au regard de l'épreuve ; tout au plus, le candidat saura le décrire extrêmement brièvement et, grâce à la courte légende qui l'accompagne, le situer dans son contexte. Ce qui importe davantage, c'est la rencontre des documents : en jeu, la capacité du candidat à mettre en tension ces diverses sources pour faire émerger une problématique générale liée aux pratiques de l'image (rassemblées sous l'intitulé médias, cf la définition dans le rapport de jury 2021. Dès lors que cette idée centrale est exprimée par le candidat, les documents fournis peuvent être mis de côté et n'auront plus que valeur d'exemple – parmi d'autres à trouver, très attendus du jury – pour illustrer tel et tel aspect du développement de la pensée.

Les pièces réunies dans l'enveloppe tirée au sort par le candidat sont des reproductions d'œuvres, imprimées en quadrichromie dans la meilleure qualité possible eu égard à leur provenance (ouvrages ou sites spécialisés). Il va sans dire que ces images sont réduites au format A4 et adaptées à la technique de copie laser en vue de l'épreuve : il n'est pas demandé au candidat de s'étendre sur ces considérations –qui peuvent être importantes dans le cadre et dans le temps long d'une dissertation, mais sans place dans un exercice aussi concis que l'entretien sans préparation.

Dans le même ordre d'idée, notons bien que les sujets ont été bâtis par les membres du jury eux-mêmes (visuels et légendes), il est donc vivement conseillé au candidat de partir du principe que son auditoire les maîtrise et d'en limiter la présentation à l'essentiel afin de préserver du temps pour la problématisation.

Par "essentiel", on entend ici le relevé des notions-clés (visuelles, rédactionnelles, conceptuelles) d'emblée utiles à la construction du propos général, mettant ainsi de côté l'égrenage de détails inhérent à une description platement iconographique des documents ou à une lecture à voix haute de l'intégralité des légendes.

Par ailleurs, il est utile de rappeler ici que la méconnaissance d'une œuvre sélectionnée n'est pas, en soi, chose rédhibitoire à l'épreuve –sauf à ignorer une référence majeure de la discipline– : après l'avoir admis, et exprimé ce qu'il ou elle en perçoit, le candidat pourra tout de même se référer à ce que le document offre de plastique (ou de thématique ou d'historique, etc.) pour alimenter son propos général.

Enfin, le jury souhaite insister sur le fait que les documents réunis en sujets dans les enveloppes ne sont pas les prémisses d'une "énigme" à résoudre et qu'aucun "piège" ne se cache parmi eux ; en clair, ils ne sont pas réunis autour d'une solution établie au préalable mais abrités sous une même thématique, souvent évidente (mais jamais exclusive, le candidat pourra en trouver d'autres si elles font sens).

Le caractère improvisé de l'épreuve aiguise les attentes du jury en matière de prestation orale : aisance naturelle et aptitude à captiver l'auditoire, mobilité et capacité à varier de registre (général/particulier, emblématique/anecdotique, universel/local, théorique/pratique, appris/vécu, etc.) comme de ton du discours sont autant d'atouts pour conduire une présentation généreuse et incarnée.

Le jury voudra avant tout comprendre la position personnelle du candidat au sein du débat qu'il ou elle aura mis en place et que les documents suggèrent, et la façon dont il est capable d'en discourir avec aisance et conviction, sans être pour autant péremptoire ou buté.

Finalement, les prestations les plus intéressantes sont celles où le candidat parvient à instaurer un débat pertinent et actuel sur le sens des images et de leur création dans le monde contemporain, et soutenir un échange avec enthousiasme et présence d'esprit.

### **Sujets :**

(Sujet 1 non retenu)

#### Sujet 2

##### 2.1

Signalétique de l'Aéroport international d'Abou Dabi, 2007.

Éléments signalétiques composés en Frutiger (par Adrian Frutiger, 1976) et Frutiger Arabic (par Adrian Frutiger et Nadine Chahine, 2007).

##### 2.2

Canal+, Présipauté du Groland, 1992.

Carte du pays fictif Groland inventé pour une série d'émissions satiriques diffusées sur Canal+ à partir de 1992.

##### 2.3

Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris, discours sur les passions de l'amour*, 1957.

##### 2.4

Susan Kare, *Icônes pour Macintosh*, 1982.

Série d'icônes dessinées pour la firme Apple à partir de 1982 pour l'interface graphique des premiers ordinateurs Macintosh.

#### Sujet 3

##### 3.1

Boogy Paper (Julien Priez) et le studio Bureau Brut (Yoann Minet et Julia Joffre), *BoogyBrut*, 2021.

Spécimen du caractère typographique BoogyBrut.

### 3.2

James Whale, *Frankenstein*, 1931.

Photogramme du film.

D'après le roman de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, éd. Lackington, Hughes, Harding, Marvor & Jones, Londres, 1818.

### 3.3

studio LettError (Erik van Blokland et Just van Rossum), *Font Font Beowolf*, 1989.

Initialement appelée Random Font, son point de départ était la compréhension que les polices PostScript sont des ensembles d'instructions mathématiques, plutôt que des formes physiques. Lorsque les lettres sont stockées sous forme d'informations de contour codées, elles ne doivent pas nécessairement prendre la même forme à chaque fois qu'elles sont imprimées : si un élément aléatoire est introduit, le même ensemble d'instructions peut produire une variété de formes de lettres différentes. Beowolf est disponible dans différents degrés d'aléatoire : Beowolf 23 par exemple est plus irrégulier et déchiqueté que Beowolf 21.

### 3.4

Glitch vu dans *Fifa 14*.

Image extraite du jeu vidéo de football FIFA 14 (EA Canada et Electronic Arts, 2013).

## Sujet 4

### 4.1

Jean Widmer, commande du Centre de création industrielle, 1975.

Affiche Couleur, impression offset, 65 x 50 cm.

### 4.2

Shinobu Ishihara, test chromatique d'Ishihara, 1917.

Test comportant trente-huit planches colorées, inventé par le docteur Shinobu Ishihara en 1917 pour déceler les déficiences chez les personnes souffrant d'achromatopsie.

### 4.3

Josef Müller-Brockmann, *Musica viva*, 1958.

Impression linogravure & typographie, 128 x 90,5 cm.

### 4.4

Michael Bierut (Pentagram), affiches pour l'école d'architecture Yale, 1998-2011.

Impressions offset, 86,4 x 55,9 cm.

### 4.5

Max Roberts, Plans alternatifs du réseau RATP, 2015.

Max Roberts est docteur et chercheur en psychologie, spécialiste de cartographie.

## Sujet 5

### 5.1

Guillaume Seyller, *Second Lab*, 2021.

Espace virtuel dans lequel les équipes d'Erasmus (laboratoire d'innovation de la ville de Lyon) peuvent se rencontrer pour collaborer, animer des conférences, accueillir le public et montrer les projets et prototypes en cours. Sept lieux distincts ont été conçus, regroupant différentes thématiques propres à la métropole lyonnaise et faisant le lien avec les espaces physiques d'Erasmus.

### 5.2

Lana et Lilly Wachowski, *Matrix*, 1999.

Affiche française du film.

### 5.3

Adrian Frutiger, *OCR-B*, 1968.

Police de caractère développée pour Monotype afin de faciliter la reconnaissance de caractère par des dispositifs électroniques dédiés.

NB : La reconnaissance optique de caractères (ROC, ou OCR), ou océrisation, désigne les procédés informatiques pour la traduction d'images de textes imprimés ou dactylographiés en fichiers de texte. Un ordinateur réclame pour l'exécution de cette tâche un logiciel d'OCR. Celui-ci permet de récupérer le texte dans l'image d'un texte imprimé et de le sauvegarder dans un fichier pouvant être exploité dans un traitement de texte.

#### 5.4

Studio Metahaven (Vinca Kruk et Daniel Van Der Velden), *Rebranding Wikileaks*, 2010.

Réalisation de l'identité visuelle et d'un ensemble d'objets promotionnels pour l'organisation de Julien Assange.

### Sujet 6

#### 6.1

Interface de la plateforme Netflix.

Netflix est une entreprise américaine créée en 1997 par Reed Hastings et Marc Randolph, spécialisée dans la distribution et l'exploitation d'œuvres cinématographiques. Elle est depuis 2013 le fer de lance des plateformes de streaming.

#### 6.2

Ravensburger, *Memory Junior*, 1969

Jeu d'apprentissage, de mémoire et de concentration.

#### 6.3

Matt Des Lauriers, *Méridiens #865, #150, #996*, 2022.

Projet de design génératif distribué sur la blockchain Ethereum sous la forme d'un ensemble limité de 1000 NFT uniques via la plateforme ArtBlocks Playground.

#### 6.4

Jean de La fontaine, *Fables choisies mises en vers par M. De La Fontaine*, Claude Barbin, Paris, 1668.

Frontispice de la première édition du premier recueil des Fables de La Fontaine.

Ce recueil a fait l'objet à l'époque d'une double édition, un in-quarto noble et coûteux, et une version in-12 plus accessible.

#### 6.5

Léon Dufour, *Atlas des champignons comestibles et vénéneux*, éd. Paul Klincksieck, Paris, 1891.

### Sujet 7

#### 7.1

Melville, *Maudit Bic* ; Simenon, *Mais si* ; Paul Verveine, *Nuit tranquille*.

Extraits de : Clémentine Mélois, *Cent Titres*, éd. Grasset, Paris, 2013.

#### 7.2

David Poullard, *Antisocial perdre son sang-froid*, éd. Xavier Barral, Paris, 2006.

Extrait du précis de conjugaison ordinaire.

#### 7.3

René Viénet, *La dialectique peut-elle casser des briques?* 1973.

Film français se rattachant au mouvement Situationniste. Il s'agit du détournement d'un film de kung-fu chinois dans lequel des pratiquants de taekwondo coréens s'opposent à des oppresseurs japonais.

### Sujet 8

#### 8.1

Mrzyk et Morcineau, *La capitaine Haddock et le professeur Tournesol*.

Illustration extraite du site internet « 1000 dessins » de Mrzyk et Morcineau.

Source : <http://1000dessins.com/>

## 8.2

Lucy Lawless et Zoë Bell.

Lucy Lawless (à gauche), héroïne de la série Xena, la guerrière, et sa doublure Zoë Bell (à droite), cascadeuse néo-zélandaise ayant également doublé Uma Thurman dans les films Kill Bill vol.1 et Kill Bill vol.2 de Quentin Tarantino.

## 8.3

Jochen Gerner, Buck John, exposition Panoramica, Galerie Anne Barrault, Paris 2009.

Illustration de couverture de l'un des 50 fascicules du recueil de Joschen Gerner, Panorama du feu, éd. L'association, 2010.

## 8.4

Studio H5 (Ludovic Houplain, François Alaux, Hervé De Crécy), Logorama, 2009.

Court métrage d'animation, couleur, 16 minutes.

Le film détourne près de 3 000 logos, utilisés pour constituer à la fois les personnages et le décor dans lequel ils évoluent. Le récit met en scène une course-poursuite entre des policiers à l'effigie du Bibendum Michelin, et dans le rôle du gangster, Ronald McDonald, mascotte des restaurants McDonald's.

## Sujet 9

### 9.1

Ill studio & Stéphane Ashpool, *Playground Duperré*, 2021.

Habillage graphique d'un terrain de basket par Ill studio, le créateur de mode Stéphane Ashpool et le soutien de Nike.

### 9.2

Duo Palefroi (Marion Jdanoff et Damien Tran), *Ville-Bâche*, 2019.

Costumes réalisés pour le carnaval de Chaleroi 2019.

La ville belge de Charleroi avait été proclamée en 2008 par un journal néerlandais « ville la plus laide du monde ».

### 9.3

Chris Ware, *Building Stories*, éd. Jonathan Cape, Londres, 2012.

Roman graphique.

L'ouvrage se caractérise par sa forme non conventionnelle, se présentant sous forme d'un coffret contenant 14 formats illustrés différents, sans ordre préétabli.

## Sujet 10

### 10.1

CNAP, *Le ludographe, connaître et pratiquer le design graphique à l'école élémentaire*, 2019.

Le projet Kit pédagogique, dont le design graphique a été confié à Paul Cox, a été développé par un groupe d'enseignants et de designers. Ce kit propose aux enseignants un ensemble d'outils et d'informations qui constituent une introduction au design graphique adaptée à leurs pratiques professionnelles.

### 10.2

Auteur inconnu, *Fregio Mecano*, 1920.

Caractère modulaire composé de vingt éléments.

### 10.3

Bruno Munari, *Supplément au dictionnaire italien*, 1958.

Supplément au dictionnaire italien, présentant une histoire et un répertoire illustré des gestes italiens.

Couverture et une double page intérieure de l'édition Corraini Editore, 2000.

Textes en français, italien, anglais et allemand.

118 pages, 16 x 12 cm.

## Sujet 11

### 11.1

Logotype Renault, 2021.

Le nouvel emblème (inspiré de la version de Victor Vasarely de 1972) est lancé en juillet 2020, et sa version tricolore en 2021 pour la campagne publicitaire "made of France".

11.2

Étienne de Crécy, *Super Discount*, 1997, 2004, 2015.

Trois albums sortis en 1997, 2004 et 2015,

Etienne de Crécy est un artiste majeur du mouvement "French touch", déclinaison française de musique house, au succès international à partir des années 1990.

11.3

Roger Excoffon, *Le Coq*, 1963.

Affiche.

Le coq est la première affiche où Roger Excoffon exprime un symbole par le geste. Conçue à l'occasion de l'exposition française de Montréal en 1963, elle traduit le prestige de la France.

11.4

Adrian Frutiger, *Didot Linotype*, 1991.

Famille conçue pour la fonderie Linotype, d'après les caractères de Firmin Didot (1784).

## SPECTACLE

L'option « Spectacle » s'intéresse aux arts de la scène au sens large. Les sujets tirés cette année portaient sur des spectacles de théâtre, de danse, d'opéra ou d'opérette, où la dimension plastique était particulièrement importante, mais auraient aussi bien pu intégrer le cirque, le spectacle de rue, le théâtre de marionnettes ou d'objets...

L'épreuve dure 30 minutes :

- 2 à 3 minutes de prise de connaissance du sujet ;
- 12 à 13 minutes d'exposé du candidat ;
- 15 minutes d'échange avec le jury.

Les sujets sont composés de plusieurs documents : documents iconographiques sur un ou plusieurs spectacles (photographies, affiches, croquis, reproduction de maquettes...), éléments de présentation des spectacles en question (titre, distribution, texte de présentation...), éventuellement images d'œuvres n'appartenant pas au monde du spectacle vivant, présentées comme éléments de comparaison ou de confrontation.

Les œuvres et les artistes proposés dans les sujets peuvent être plus ou moins connus, mais ne pas les connaître n'est pas du tout discriminant. L'important est de prendre la peine de s'y confronter sans chercher à plaquer le propos sur un sujet mieux connu. Il faut notamment prendre le temps de proposer une description des images, en les comparant entre elles pour dégager un questionnement, et en n'oubliant pas de prendre appui sur les légendes et autres éléments textuels fournis. Il est conseillé d'utiliser pleinement les quelques minutes offertes pour prendre connaissance des documents, ce qui permet à la fois de ne pas laisser de côté des éléments importants et de proposer ensuite un discours organisé. Le jury n'attend pas une construction impeccable, mais des éléments structurants à même de montrer le développement d'une pensée hiérarchisée. Les candidats ne doivent pas hésiter à mobiliser leur sensibilité artistique personnelle pour aborder les documents.

Cette année, aucun des six candidats ne connaissait les œuvres proposées, et les prestations ont été très inégales. Les meilleures, extrêmement brillantes, ont montré une capacité très juste de construction d'une pensée critique à partir de peu d'éléments. Ces prestations reflétaient aussi une vaste culture en arts du spectacle, mais aussi plus généralement artistique et philosophique, utilisée à bon escient. La connaissance intime de différentes démarches artistiques a ainsi permis aux candidats d'en comprendre d'autres, dans toute leur finesse et leur intensité, avec une justesse qui témoignait à la fois une intuition artistique personnelle très développée et un exercice raisonné du sens de l'observation.

Les moins bonnes prestations sont celles qui n'ont pas réussi à dépasser une culture théâtrale défaillante et n'ont pas su se saisir de tous les indices proposés par les documents, ni des perches tendues par le jury lors de l'échange. Certaines se sont appuyées, de façon non problématisée, sur une analyse sémiotique trop systématique, sans hiérarchiser les éléments perçus et sans réussir à comprendre les enjeux des sujets proposés.

L'échange avec le jury sert à revenir sur l'exposé, pour approfondir ou infléchir les pistes de réflexion proposées par le candidat. Il est aussi l'occasion de tester sa culture et ses aptitudes pédagogiques. Le jury a conscience du stress occasionné par la situation du concours en général, et par le format de cette épreuve en particulier, et toutes les questions tendent à aider les candidats à donner le meilleur d'eux-mêmes.

## Sujets :

### Sujet 1

#### 1.1

Alice Laloy, *Pinocchio (live)#2*, 8 juillet 2021, Festival d'Avignon

Equipe artistique :

Performance tout public, conseillé à partir de 8 ans

- Conception et mise en scène : Alice LALOY
- Composition sonore : Eric RECORDIER
- Chorégraphie : Cécile LALOY, assistée de Claire HURPEAU
- Conseil et regard contorsion : Lise PAUTON et Lucille CHALOPIN
- Scénographie : Jane JOYET
- Costumes : Oria STEENKISTE, Cathy LAUNOIS & Maya-Lune THIEBLEMONT
- Accessoires : Benjamin HAUTIN, Maya-Lune THIEBLEMONT & Antonin BOUVRET
- Régie générale et lumière : Julienne ROCHEREAU
- Régie son : Lucas CHASSERE
- Construction des établis : Atelier de construction du Théâtre National Populaire

Avec les enfants-danseurs du Centre Chorégraphique de Strasbourg : Pierre BATTAGLIA, Stefania GKOLAPI, Martha HAVLICEK, Romane LACROIX, Maxime LEVYTSKY, Rose MAILLOT, Nilsu OZGUN, Anaïs REY-TREGAN, Edgar RUIZ SURI, Sarah STEFFANUS, Nayla SAYDE,

et les étudiants comédiens du Cycle à Orientation Professionnelle du Conservatoire à rayonnement départemental de Colmar : Alice AMALBERT, Jeanne BOUSCARLE, Quentin BRUCKER, Esther GILLET, Leon LECKLER, Mathilde LOUAZEL, Antonio MAÏKA, Louise MIRAN, Valentina PAPIC, Nina ROTH, Raphaël WILLEMS, accompagnés par les jeunes percussionnistes : Norah DURIEUX et Elliott SAUVION LALOY.

Présentation (festival d'Avignon) :

Dans un atelier aux allures de chaîne d'assemblage, des marionnettistes s'affairent au-dessus d'établis pour fabriquer des Pinocchios. Non pas, comme nous pourrions nous y attendre, en les sculptant dans le bois, mais en acheminant des enfants à se métamorphoser en pantins... S'inspirant du mythe de Pinocchio pour le retourner comme un gant, *Pinocchio(live)#2* nous propose d'entrer dans un univers dystopique et d'assister " en direct " à une expérience troublante, fascinante, dérangeante. À quoi ressemble un enfant humain quand il est transformé en objet par un adulte ? Et vice versa ? Après un travail de recherche mené sur plusieurs années, la marionnettiste Alice Laloy écrit ici un spectacle aux frontières de la danse, des arts plastiques et de la performance, porté par de jeunes élèves du Centre chorégraphique de la Ville de Strasbourg et du Conservatoire de Colmar. De quoi inventer une mythologie nouvelle du geste créateur...

1.1.a - 1.1.b - 1.1.c - Photographies du spectacle

Photographies : Christophe Raynaud de Lage

1.1.d - « Pinocchio 7.8 »

Modèle : Suknbat Mungunsondor SANDOR

Atelier Circus Pyramid - Oulan Bator - Mongolie.

Conception : Alice Laloy. Maquillages et costumes : Alice Laloy. Production : La Compagnie S'appelle Reviens.

Photographie : Alice Laloy.

### Sujet 2

#### 2.2

Jacques Offenbach, *Pomme d'Api*, Théâtre du Temps Pluriel, Nevers, 2021.

Équipe artistique :

Fantaisie musicale en un acte de Jacques Offenbach sur un livret de William Busnach et Ludovic Halévy

- Auteur : Jacques Offenbach, sur un livret de William Busnach et Ludovic Halévy
- Création : Maison de la culture, Nevers, 2021.
- Mise en scène : Olivier Broda
- Assistanat à la mise en scène : Eve Weiss
- Direction musicale : Delphine Dussaux
- Scénographie : Noëlle Ginéfri-Corbel
- Costumes : Claire Schwartz
- Lumières, régie générale : Gilles Gaudet

Avec des extraits de L'Ile de Tulipatan, Geneviève de Brabant, La Périchole, Les Contes d'Hoffmann de Jacques Offenbach et Les Mousquetaires au couvent de Louis Varney

Avec : Joris Conquet, Delphine Dussaux, Alice Fagard et Franck Vincent

Présentation du spectacle :

Pomme d'Api est une pièce à part dans le répertoire d'Offenbach, une œuvre de fin de vie. L'intrigue, efficace, repose sur trois personnages : une jeune femme qui joue à la domestique (le rôle-titre), son amant qui vient de l'abandonner pour des raisons financières, et l'oncle de ce dernier, quelque peu licencieux, mais prêt à pardonner. Cette ronde amoureuse est une pièce courte, un concentré de l'art d'Offenbach où comédie et lyrisme se mêlent de façon remarquable, subtile et sensible.

Dans cette pièce où les personnages ne cessent de rentrer et de sortir à un rythme effréné, des trouées de surréalisme truculentes viennent ponctuer cette fantaisie annonçant Labiche et Ionesco.

Le cœur de notre travail sera de réinterroger cette forme si particulière de l'opérette. Nous la débarrasserons de ses scories et de ses clichés pour en faire entendre toute la saveur et l'actualité. Le jeu des chanteurs-comédiens sera bien sûr alerte mais nous creuserons ces figures pour en faire surgir les zones d'ombre et la monstruosité intrinsèque. Comme dans toute opérette les personnages jouent de la voix mais nous envisagerons le chant comme une prolongation du jeu, comme un exutoire : chanter parce que l'émotion est trop forte et la simple parole trop faible.

Nous ne plongerons pas cette pièce dans le formol du second empire. Nous la dépoussiérerons en plongeant ce triangle amoureux dans un univers à la Jacques Demy des années 60. Explorer, comme le réalisateur dans ses films, la météorologie sentimentale de la société dans une dissection sociale acérée.

La pomme d'Api est un fruit qui se révèle doux et parfumé. Notre pomme à nous sera juteuse, croquante, et non calibrée. Par un choix du rôle-titre sortant des clichés attendus, nous réinterrogerons aussi la notion du désir dans une société qui impose les canons d'une beauté stéréotypée.

Un mot enfin sur le rôle de la pianiste : elle sera aussi comédienne et le moteur de cette ronde amoureuse. C'est elle qui mènera la danse.

Monter du Offenbach, c'est une exhortation à la joie et à l'exubérance. Nous monterons donc cette œuvre comme on prépare une fête. Nous ferons glisser la pièce sur la pente du désir, du délire et du surréalisme où planera l'ombre de Magritte.

Trois chanteurs-comédiens et un piano pour une ronde surréaliste, amoureuse, colorée, drôle et tendre.

Olivier Broda - metteur en scène

Novembre 2019

2.1.a - Photographie du spectacle  
Photographie : Christophe Vootz

2.1.b - Photographie du spectacle  
Photographie : Christophe Vootz

2.1.c - Affiche du spectacle  
Création graphique : Florian Thierry

2.1.d - Croquis de scénographie  
Noëlle Ginéfri-Corbel

(Sujet 3 non retenu)

## Sujet 4

### 4.1

Johann Strauss, La Chauve-souris, direction musicale Fayçal Karoui, 2019

Equipe artistique :

- Mise en scène : Cécile Pauthe
- Musique : Johann Strauss,
- Livret : Richard Genée, Karl Haffner d'après Le Réveillon de Henri Meilhac et Ludovic Halévy.
- Version de chambre pour sept instruments : Didier Puntos
- Direction musicale : Fayçal Karoui
- Adaptation musicale : Didier Puntos
- Dramaturgie : Denis Loubaton
- Décors : Guillaume Delaveau
- Costumes : Anaïs Romand
- Lumières : Sébastien Michaud
- Vidéaste : François Weber
- Chorégraphie : Rodolphe Fouillot

Avec :

- Gabriel Von Eisenstein : Piotr Kumon
  - Rosalinde : Angélique Boudeville
  - Adèle : Sarah Shine
  - Ida : Nelly Toffon (Choeur Unikanti)
  - Alfred : Maciej Kwasnikowski
  - Dr Falke : Alexander York
  - Dr Blind : Charlie Guillemin (Choeur Unikanti)
  - Frank : Tiago Matos
  - Prinz Orlofsky : Jeanne Ireland
  - Frosch : Gilles Ostrowsky
  - Musiciens : Les musiciens de l'Académie de l'Opéra national de Paris et de l'Orchestre-Atelier : Ostinato Marin Lamacque (violon), Matilda Daiu (violon alto), Saem Heo (violoncelle), Chia-Hua Lee (contrebasse), Marlène Trillat (flûte), Norma Rousseau (clarinette), Edward Liddall (piano), Le choeur Unikanti.
- Et l'équipe technique de la MC93.

Article :

« L'Académie de l'Opéra de Paris part en tournée avec le célèbre ouvrage de Johann Strauss dans une mise en scène de Cécile Pauthe.

Pour l'imaginaire collectif, Johann Strauss (1825 – 1899) représente l'insouciance, le tourbillon des valse viennoises, la légèreté des opérettes, la gaieté contagieuse. Cécile Pauthe prend le contrepied de cette image d'Épinal. La Chauve-Souris ayant été représenté au camp de Terezin en 1944, la metteuse en scène s'inspire de ce contexte pour « se ressaisir de la nécessité vitale, de l'ébriété salvatrice, de la puissance de sublimation qui animent cette musique, et de l'élan de résistance collective qu'elle a pu inspirer. » Une mission délicate que doivent mener les chanteurs et les musiciens de l'Académie de l'Opéra de Paris. Venus de tous les pays sur concours, ces jeunes professionnels sont ici dirigés par Fayçal Karoui. »

Isabelle Stibbe, article publié le 24 février 2019 dans le journal La Terrasse, n° 274.

Source : <https://www.journal-laterrasse.fr/celie-pauthe-met-en-scene-la-chauve-souris/>

4.1.a - 4.1.b - 4.1.c - 4.1.d - Photographies du spectacle.

Maison de la culture de Seine-Saint-Denis à Bobigny (MC93), Mars-avril 2019.

- Photographies : Elisabeth Carecchio.

## Sujet 5

### 5.1

Rameau, Les indes Galantes, Opéra de Paris, 2019.

- Mise en scène : Clément Cogitore
- Musique : Jean-Philippe Rameau
- Livret : Louis Fuzelier
- Direction musicale : Leonardo García Alarcón
- Chorégraphie : Bintou Dembélé
- Décors : Alban Ho Van, Ariane Bromberger
- Costumes : Wojciech Dziedzic
- Lumières : Sylvain Verdet
- Dramaturgie musicale : Katherina Lindekens
- Dramaturgie : Simon Hatab
- Chef des Choeurs : Thibault Lenaerts
- Orchestre : Cappella Mediterranea,  
Chœur de chambre de Namur,  
Maîtrise des Hauts-de-Seine / Chœur d'enfants de l'Opéra national de Paris,  
Les danseurs de la Compagnie Rualité.

Présentation du spectacle (Opéra national de Paris) :

Œuvre phare du siècle des Lumières, *Les Indes galantes* s'apparente à un éblouissant divertissement. Mais le premier opéra ballet de Rameau témoigne également du regard ambigu que l'Européen pose sur l'Autre - Turc, Inca, Persan, Sauvage... En 2017, le réalisateur Clément Cogitore signe un film explosif et très remarqué, adaptant un extrait des *Indes galantes* avec le concours de danseurs de Krump. Avec la chorégraphe Bintou Dembélé, il s'empare cette fois de cette machine à enchanter dans son intégralité pour le réinscrire dans un espace urbain et politique dont il interroge les frontières.

5.1.a - 5.1.b - 5.1.c. Photographies du spectacle  
Photographies : Christophe Pelé

## Sujet 6

### 6.1

Maguy Marin, *Y aller voir de plus près*, Festival d'Avignon, 2021.

Conception : Maguy Marin

En étroite collaboration et avec : Antoine Besson, Kais Chouibi, Daphné Koutsafti, Louise Mariotte

Équipe artistique :

- Film : David Mambouch assisté d'Anca Bene
- Maquettes : Paul Pedebidou
- Iconographie : Louise Mariotte
- Conception sonore et musicale : David Mambouch
- Direction technique et lumière : Alexandre Béneteaud assisté de Kimberley Berna-Cotinet
- Son : Chloé Barbe
- Scénographie : Balyam Ballabeni & Benjamin Lebreton assistés de Côme Hugueny
- Costumes : Nelly Geyres
- Travail de voix : Emmanuel Robin

Présentation du spectacle :

Pour Walter Benjamin « L'histoire n'obéit pas aux fausses évidences chronologiques, sa construction appelle à reprendre le montage dont la matière première est la citation. Écrire l'histoire, c'est la citer ».

S'approcher... là où, dans les profondeurs des couches sédimentées, tressées en un palimpseste sur lequel nous vivons, il fait sombre. Interroger les morts. Nombreux sont les récits que ces derniers nous ont laissé en héritage, événements vécus au cours des siècles passés qui ont transformé le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Si la guerre avec ses massacres et ses ravages a malheureusement souvent été leur point commun, la résistance opposée par les hommes aux oppressions de toute nature laisse entrevoir une espérance que seules des luttes concrètes nous ont permis de percevoir.

S'exercer à l'obscurité, pour que nos yeux finissent par distinguer les détails qui, dans l'histoire, fondent et produisent des événements inondés par la lumière éblouissante et partisane des pouvoirs, subtilisant à nos yeux les causes cachées qui les ont produites. Et tenir tête face à des barbaries toujours réinventées. [...]

Jouer à dénicher sans continuité logique, par montage et association d'idées, les conflits d'intérêts individuels et collectifs qui amènent des petites guerres dérisoires de voisinage aux conflits mondiaux, tyrannies, meurtres, délations, collaborations, accommodements et lâchetés perpétrés sans interruption depuis la nuit des temps. Opérer par sauts, rebonds, hiatus, reprises et donner à voir le travail d'une élucidation tâtonnante qui bute, reprend, justifie, culpabilise, ajoute, avance et recule en fonction du danger encouru et de sa propre survie.

Source : <https://compagnie-maguy-marin.fr/creations/y-aller-voir-de-plus-pres>

6.1.a - 6.1.b - 6.1.c - Photographies du spectacle.  
Photographies : Émile Zeizig

## Sujet7

### 7.1

Christoph Marthaler, Aucune Idée, 2021

Conception et mise en scène de Christoph Marthaler

Équipe artistique :

- Avec : Graham F. Valentine et Martin Zeller
  - Dramaturgie : Malte Ubenauf
  - Scénographie : Duri Bischoff
  - Musique : Martin Zeller
  - Costumes : Sara Kittelmann
  - Assistanat à la mise en scène : Camille Logoz, Floriane Mésenge
  - Lumière : Jean-Baptiste Boute
  - Son : Charlotte Constant
  - Construction décor et accessoires :  
Théâtre Vidy-Lausanne
  - Traduction des surtitres : Camille Logoz, Dominique Godderis-Chouzenoux
- Présentation (Festival d'Automne à Paris) :

Comment aborder au théâtre le phénomène de la lacune ? Aucune idée, répond Christoph Marthaler, qui prouve cependant avec ce spectacle drôle et savoureux, interprété par le comédien Graham Valentine et le violoncelliste Martin Zeller, qu'il a quand même son mot à dire sur cette question ô combien évasive.

Cela devrait être là. C'est sûr. Mais bizarrement ça n'y est pas. S'agit-il d'un mot, d'une information, d'un détail essentiel, autre chose, n'importe quoi ? Allez savoir ! Cela peut prendre à vrai dire toutes sortes de formes. Parfois ça laisse sans voix. Imaginez un acteur qui aurait oublié son texte, par exemple. Ou un conférencier qui soudain perd le fil de son propos... La lacune tend à se nicher partout. Souvent, d'ailleurs, on ne la voit même pas. D'où ce constat de Christoph Marthaler : phénomène aussi récurrent qu'abondamment répandu, la lacune ne se laisse pas toujours facilement appréhender, il convient donc de l'aborder avec doigté. Ce à quoi il s'emploie dans cette nouvelle création. Avec son complice de longue date, Graham Valentine, ils s'interrogent sur les origines de la lacune, se demandent si elle survient plutôt isolément ou en nombre, examinent son caractère héréditaire. Tout cela dans toutes les langues et tous les registres. Et en musique, bien sûr, interprétée par le musicien zurichois, joueur de viole de gambe et violoncelliste baroque Martin Zeller.

7.1.a - 7.1.b - 7.1.c - Photographie du spectacle  
Photographies : Julie Masson

7.1.d - Extrait du texte du spectacle :

- « - Bonjour.
- Ah, vous êtes chez vous ? Mhm. Bon, je voulais entrer. Je peux ? Ou est-ce que je dérange ?
- Pas du tout. Entrez, je vous en prie. Qu'est-ce qui vous amène ?
- J'aimerais cambrioler votre maison.
- Je peux rester assis ?

- Bien sûr. À vrai dire, je voulais la cambrioler professionnellement, en m'introduisant par le balcon. Mais j'étais trop fatigué.
- Je n'ai pas de balcon.
- Ah, vous n'avez pas de balcon. Alors ça n'aurait de toute façon pas fonctionné. Mais j'aurais au moins pu ouvrir la porte de l'appartement de l'extérieur, en la crochétant. Malheureusement, je suis si fatigué que j'ai oublié mon passe-partout.
- Moi aussi, je suis très fatigué.
- Retourner à la maison, récupérer mon trousseau de clés : je n'avais pas envie de ça. J'étais trop fatigué. Alors je me suis dit : tu n'as qu'à sonner.
- C'est bien pour ça que j'ai une sonnette.
- Exactement. Donc, comme je l'ai dit, je veux cambrioler votre maison.»

## TECHNOLOGIES

L'objectif de cette épreuve est de penser à voix haute et de faire émerger la multitude de questions posées par les documents, au fil du propos, "sur le vif" et avec spontanéité. Pour cette session, les prestations des candidats au moment de la découverte des documents ont été parfois trop rapides, avec une prise en compte souvent superficielle des légendes. Les images contiennent beaucoup d'informations et quand elles sont peu décrites ou trop vite regardées, le candidat se prive d'indices précieux. Pour être complet dans l'analyse, il faut réagir plus clairement aux documents, en prenant en compte leurs natures et leurs contextes.

Pour cette session les candidats semblent néanmoins rompus à l'exercice et sont globalement disponibles et mobiles dans la discussion. En outre, et il en fut question durant la session 2021, les candidats tendent à délivrer des discours "généralistes" faisant peu de cas de la spécialité choisie.

Le jury estime qu'un tel choix d'option devrait présager d'un positionnement fort : les candidats doivent en faire état avec sagacité et convictions professionnelle et personnelle. Il est à déplorer notamment une certaine pauvreté en termes de langage spécifique ayant attiré à la technique et aux technologies comme "geste anthropologique".

À cet égard, le jury invite les futurs candidats à mieux investir le champ des études critiques de la technique et des technologies afin d'y dessiner des perspectives individuelles et collectives fertiles.

Les candidats peinent encore à convoquer des exemples supplémentaires pour étoffer leur propos : il est souhaitable de s'appuyer plus directement sur des exemples ou situations (conceptuelles ou pratiques) issues de leur culture personnelle, de leurs lectures, de leurs connaissances historiques ou contemporaines. Les candidats ne doivent pas attendre que le jury les autorise à discuter d'autres exemples ou concepts que ceux du sujet, mais ils ne doivent pas non plus chercher à tout prix à égrener des références en les citant les unes à la suite des autres, simplement parce que le sujet leur "fait penser à...", et sans aller plus loin. Le risque existe aussi dans l'excès inverse, qui est de décrire avec beaucoup trop de détails et d'informations un exemple extérieur dont les enjeux sont très éloignés du sujet. Le candidat donne alors l'impression de ne pas vouloir s'engager sur le terrain de questionnement proposé et se retrouve à digresser, en coupant le lien avec les documents et le sujet donné.

Les sujets soumis aux candidats peuvent concerner des enjeux liés aux technologies numériques, mais aussi, plus généralement, aux techniques de conception, de mise en forme, de fabrication, numériques ou non. Les questions liées à la matière, au matériau, au geste technique et au savoir-faire sont également abordées, à la fois par des objets, des machines, des interfaces, ou des propositions relevant d'autres disciplines connexes au design et aux métiers d'art comme les arts plastiques, l'architecture, ou des pratiques créatives n'impliquant pas nécessairement le design. Afin d'orienter les futurs candidats dans leur préparation de cette épreuve, une liste indicative d'ouvrages utiles est proposée ci-dessous.

- Philippe Bihouix, *L'Âge des low tech*, Éditions du Seuil, Paris, 2014
- Braungart Michael, McDonough William, *Cradle to cradle : Créer et recycler à l'infini*, Éditions Alternatives, Paris, 2011
- Camille Bosqué, *Open design, fabrication numérique et mouvement maker*, Éditions B42, collection Esthétique des données, Paris, 2021
- Dominique Cardon, *Culture numérique*, Presses de Sciences Po, 2019
- Pierre-Damien Huyghe, *À quoi tient le design ?*, De l'incidence éditeur, Cherbourg, 2014
- Pierre-Damien Huyghe, *Numérique, la tentation du service*, Éditions B42, collection Esthétique des données, Paris, 2022
- François Jarrige, *Technocritiques, du refus des machines à la contestation des technosciences*, La Découverte, Paris, 2014
- Lartigaud David-Olivier (dir.), *Objectiver*, Éditions de la Cité du design, Saint-Etienne, 2017
- Anthony Masure, *Design et Humanités numériques*, Éditions B42, collection Esthétique des données, Paris, 2017

- Mathieu Tricot, *Philosophie des jeux vidéo*, Zones, 2011
- Ezio Manzini, *La matière de l'invention (The material of invention)*, Éditions du Centre Pompidou, 1989
- Victor Papanek, *Design pour un monde réel*, Les Presses du réel, 2021 (1<sup>re</sup> éd. 1971)
- Fabien Petiot, Chloé Braunstein-Kriegel, *Anthologie contemporaine pour un artisanat de demain*, Norma, Paris, 2019
- Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 1958)
- *Imprimer le monde*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 2017
- *Coder le monde*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 2018
- *Réseaux-monde*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 2022
- *Les Immatériaux*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 1985

## Sujets :

### Sujet 1

#### 1.1

Marion Pinaffo & Raphaël Pluinage, *Papier Machine Vol.0*, éd. Papier Tigre, 2018-2019.

*Papier Machine* est un livre de jouets électroniques interactifs en papier prêts à être découpés, pliés et assemblés pour révéler les mystères de l'électronique. Ce premier volume est consacré au son et à ses effets. Les 6 jeux de ce volume produisent du son. Ils sont imprimés avec une encre en argent qui conduit l'électricité. Ils permettent de mettre en pratique le fonctionnement des capteurs qui se cachent dans la plupart de nos appareils du quotidien : un interrupteur à bascule, un gyroscope, une résistance, etc.

1.1.a - Livre et jouets assemblés

1.1.b - Détail des composants

1.1.c - Assemblage jouet n°3 "Carbone Track"

1.1.d - Usage jouet n°1 "Graphite Piano"

Images : Marion Pinaffo & Raphaël Pluinage, Papier Machine, Papier Tigre.

Sources : <https://pinaffo-pluinage.com>

#### 1.2

DJ Qbert (musique) & Morning Breath (graphisme), *Extraterrestria*, éd. Novalia, 2015.

Novalia a travaillé avec DJ Qbert & Morning Breath pour créer la première pochette d'album platines DJ interactives. Le fourreau de l'album comprend une impression sérigraphiée constituant un ensemble de platines MIDI Bluetooth fonctionnelles connectées à une application mobile. L'utilisateur peut scratcher et mixer les chansons de l'album.

1.2.a - Packaging double album vinyle.

1.2.b - Détail pochette et fourreau.

1.2.c - Connection à l'application.

1.2.d - Situation d'utilisation.

1.2.e - Détails de fabrication.

Images : DJ Qbert, Morning Breath, Novalia.

Sources : <https://www.novalia.co.uk/portfolio/djqbert>

<http://www.morningbreathinc.com/work#/new-gallery-2/>

### Sujet 2

#### 2.1

Felix Vorreiter, *txtBOMBER*, 2010.

Le *txtBOMBER* est un dispositif d'impression "à main" qui génère des déclarations politiques et permet de les imprimer sur n'importe quelle surface plane. Alimenté par une batterie et piloté par un microcontrôleur Arduino, l'appareil est entièrement autonome et portable.

2.1.a - Situation d'utilisation

2.1.b - Détail de l'objet

2.1.c - Situation d'utilisation

2.1.d - Montage

Images : Felix Vorreiter

Source: <https://www.behance.net/gallery/406136/txtBOMBER>

## 2.2

Kathrin Stumreich, *Fabricmachine*, 2009.

*Fabricmachine* est un dispositif interactif capable de lire la surface d'un tissu et de l'utiliser comme piste sonore. Des capteurs de lumière mesurent l'opacité d'un textile et génèrent des sons ; la couleur et la densité des motifs déterminent la hauteur et le rythme du son.

2.2.a - *FabricMachine*, vue d'ensemble

2.2.b - Situation d'utilisation

2.2.c - Détail capteur optique

2.2.d - Situation d'utilisation

2.2.e - Situation d'utilisation

Images : Kathrin Stumreich, Noid

Source: <https://www.kathrinstumreich.com/en/installations/fabricmachine-installation>

## Sujet 3

(Sujet non sorti)

## Sujet 4

### 4.1

Pénélope de Bozzi et Ernesto Oroza, *Objets réinventés, la création populaire à Cuba*, éd. Alternatives, Paris, 2002.  
Page extraite du livre : « Objets vus chez des particuliers à Cuba et Camarguey en 1999 ».

Image 18 : allume-gaz en stylo-bille et ampoule.

Principe technique : choc électrique par court-circuit.

Principe de fonctionnement : création d'une étincelle de court-circuit par contact sur les brûleurs de la cuisinière de la pointe du stylo à bille, reliée à la phase. L'ampoule sert de fusible.

Images 19, 20 et 21 : allume-gaz électriques à alcool.

Principe technique : choc électrique par court-circuit

Principe de fonctionnement : création d'une étincelle due à un court-circuit par frottement d'une tige sur un circuit ouvert, la tige en métal enfermant un textile imbibé d'un combustible prend feu.

Images : Ernesto Oroza

#### 4.2

Bas van Abel, Tessa Wernink (fondateurs), *Fairphone*, depuis 2013.

4.2.a - Capture d'écran du site Internet Fairphone

4.2.b - Capture d'écran du site Internet Fairphone

4.2.c - Capture d'écran du site Internet Fairphone

Images : Fairphone

Source : [www.fairphone.com](http://www.fairphone.com)

#### 4.3

Enzo Mari, *Autoprogettazione*, 1973.

Images : Enzo Mari

### Sujet 5

#### 5.1

Simon Chaouat et Souleimen Midouni (Niveau Zéro Atelier), *M.E.G.A. (Module d'Exploitation de Gisement Argilifère)*, 2020.

*M.E.G.A.* est une plateforme mobile de production d'objets en céramique qui se greffe sur les chantiers d'architecture pour exploiter les strates argileuses mises à jour pendant la phase d'excavation sur les terres du Grand Paris. *M.E.G.A.* rassemble en son sein toutes les étapes de production.

5.1.a - Vue du dispositif complet

5.1.b - L'extrudeuse

5.1.c - Images complémentaires : à droite, les productions

Images : Niveau Zéro Atelier

#### 5.2

Charlotte Kidger, Collection *Artisanat industriel*, 2018.

Cette designer londonienne utilise la poussière de mousse de polyuréthane issue de la fabrication à commande numérique par ordinateur (CNC) pour fabriquer des objets. Elle a développé un matériau composite composé à 70% de poussière de mousse de polyuréthane avec 30% de résine.

5.2.a - L'ensemble de la collection

5.2.b - Side Table 01, la table basse

5.2.c - Détail de la table basse Side Table 01

Images : Charlotte Kidger

### Sujet 6

#### 6.1

Vincent de Boer, *performance*, 2021

Cette installation est proposée par l'artiste néerlandais Vincent de Boer : il s'est installé pendant deux mois dans le hall de l'immeuble De Knoop à Utrecht pour dessiner avec un pinceau de calligraphie sur une immense feuille de papier roulé.

6.1.a - Vue d'ensemble du dispositif

6.1.b - Détail

6.1.c - Vue pendant la performance

Images : Vincent de Boer

6.2

Claire Williams, *Spectrogrammes*, 2021

Exposition Code is Law, 2021, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris.

« L'ordinateur retransmet les flux électromagnétiques captés par les antennes à une machine à tricoter. Celle-ci transforme les pixels traduits en 0 et 1 en points tricotés rendant palpables les variations sonores du lieu, ou ceux enregistrés ailleurs : au coin de la rue ou au fin fond de la forêt d'Ardenne. Elle tricote rang par rang le spectre hertzien de ces fréquences sonores. »

6.2.a - Vue de l'installation dans l'exposition

6.2.b - Détail

6.2.c - Vue d'une des productions de la machine

6.2.d - Vue d'une des productions de la machine

6.2.e - Détail d'une des productions de la machine

6.2.f - La machine à tricoter

Images : Claire Williams

Source : <http://www.xxx-clairewilliams-xxx.com/projets/knitted-spectrogrammes/>

## **ÉPREUVE DE LEÇON**

**(Annexe de l'arrêté du 20 janvier 2020 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation paru au journal officiel du 7 février 2020)**

L'épreuve se compose d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury. A partir de documents visuels ou textuels tirés au sort, le candidat est invité à construire et argumenter une réflexion pédagogique en appuyant son propos sur des éléments graphiques et textuels réalisés pendant le temps de préparation. L'épreuve permet au candidat de valoriser sa connaissance des programmes et de situer leurs enjeux dans une pensée pédagogique globale.

Durée de préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure (exposé : trente minutes ; entretien : trente minutes).

Coefficient 4.

### **Les recommandations du jury**

Comme cela a déjà été noté dans les rapports des jurys des années précédentes, nous conseillons vivement aux candidats de lire attentivement l'énoncé de l'épreuve et les rapports des jurys d'agrégation des années précédentes. Ils sont source d'informations et de conseils qui permettront aux candidats de répondre au mieux aux attentes et critères d'évaluation et de sélection de cette épreuve.

Comme l'énonçait déjà le rapport du jury en 2011 : « Nul ne songerait à nier le caractère d'exigence de cette épreuve ; des exigences plurielles et étendues qu'elles soient d'ordre intellectuel, culturel, pédagogique, mais aussi technique et pragmatique. On attend beaucoup d'un candidat à l'agrégation : qu'il soit capable d'articuler des connaissances fondatrices de sa discipline à des manifestations de son actualité la plus récente ; qu'il questionne la place et les enjeux du design dans la

société en y intégrant les évolutions technologiques, sociologiques, économiques qui la traversent et la modèlent en permanence ; qu'il soit tout à la fois investi d'une culture singulière et réfléchi, et, comme enseignant, du désir de transmettre ; qu'il soit au fait des référentiels et des transformations continues de sa discipline, mais aussi de l'institution. »

### **Observations générales**

Nous notons la bonne tenue générale de l'épreuve, la variété des profils des candidats, la qualité appréciable des présentations et du travail de préparation visible durant les présentations.

Il faut toutefois rappeler que la leçon est un exercice essentiellement théorique. Il ne se rapporte pas aux expériences professionnelles passées ou en cours, notamment d'enseignement, qui ne devraient pas être mises en avant et ne sauraient être prises en compte par le jury. La qualité pédagogique de la séquence proposée ne peut donc pas s'en tenir uniquement aux expériences d'enseignement du candidat. Il ne s'agit pas d'une validation sur acquis de compétences, mais d'une évaluation d'élaboration d'une séquence pédagogique à partir de la problématisation du sujet choisi.

De plus, nous observons une tendance problématique de certains candidats, généralement déjà en poste, à considérer que la leçon se résume à faire comme s'il s'agissait d'une inspection avec ce que cela oblige de gages pédagogiques. Les enseignants en poste doivent se rappeler que c'est un concours externe, et que l'examen ne porte pas sur la façon dont un cours est une réalisation (une performance d'enseignement), mais sur la capacité du ou de la candidate à proposer une séquence pédagogique originale basée sur l'analyse et la problématisation du sujet choisi.

Par rapport à l'année précédente, les candidats semblent mieux préparés empruntant une méthode commune : analyse du sujet, proposition d'une problématique issue de l'analyse, proposition du sujet fondateur de la séquence pédagogique, proposition d'un titre et contextualisation de la séquence (lieu et semestre d'étude), développement des séances, schéma pédagogique de la séquence, possibles partenariats, élaboration de l'évaluation. La réalisation de chacune des étapes est cependant très variable suivant les candidats.

### **Aspects liés à l'analyse du document**

Nous notons des faiblesses théoriques importantes chez un nombre non négligeable de candidats, ainsi qu'une sous-utilisation récurrente des ressources, qui sont pourtant à la disposition lors de la préparation, notamment sur les auteurs des œuvres ou citations. Ceci s'est traduit à plusieurs reprises par une absence de contextualisation du sujet dans le cadre de la pratique de l'artiste, de l'époque et de mises en regard d'autres œuvres. Les références utilisées sont de plus souvent très convenues, particulièrement en design, en histoire du design, en histoire de l'art, et en philosophie, ce que nous interprétons comme un manque de curiosité et de capacité à rechercher des textes plus rares et pourtant parfois plus pertinents pour le sujet.

Nous avons noté de plus une difficulté importante pour les candidats à embrasser les enjeux conceptuels des sujets proposés, qui esquivent alors souvent la difficulté en usant trop souvent et parfois maladroitement, voire de façon erronée, des termes généraux (art, design, sensible, expérience, disruptif, résilience, intéressant...), ou en adoptant une approche réductrice ou schématique. Ces termes ne sont ni évidents ni parfaitement entendus, et méritent une clarification et une contextualisation souvent absentes. Une agrégation de design ne présume pas d'une présence donnée et dogmatique du « design » d'autant plus quand ce terme demeure non défini et rarement problématisé.

L'utilisation de la littérature s'est améliorée depuis les années précédentes.

Les candidats ne réinvestissent toutefois pas suffisamment leurs connaissances en histoire de l'art, du design et des techniques, semblant ignorer ce qui a été préparé pour les autres épreuves du concours. Les candidats ont tendance à rester sur des modes intellectuels, et vont moins dans leur champ propre (design, arts appliqués...). De plus, nous avons observé à plusieurs reprises une énumération de références allusives et rarement contextualisées historiquement ou socialement, sans objectif de construction d'un argument pertinent pour le propos.

Ceci témoigne à nos yeux d'une incapacité à employer avec attention un auteur ou un champ en vue de poser ou résoudre une question. En effet, l'essentiel n'est pas tant dans la référence que l'usage dont elle fera l'objet et la manière dont, probablement dans un dialogue établi entre plusieurs auteurs, le candidat parvient à réactualiser une notion ou une approche théorique pour élaborer une problématique pertinente pour les champs de l'art et du design.

Les candidats doivent penser à contextualiser le document analysé, comprendre que dans le cas d'une illustration qu'il s'agit d'une représentation, et d'apprécier le format et l'échelle de l'objet ou de l'installation, le cas échéant.

Il y a de plus une certaine tendance de la part de candidats à présumer que l'image à analyser fait autorité, qu'elle doit être alors « respectée » sans imaginer que la leçon puisse être aussi l'occasion d'en faire un examen critique et de procéder à une certaine déconstruction du propos ou de la thématique du document. Une analyse critique, ne se limitant pas à une lecture descriptive, aurait été régulièrement la bienvenue : la remise en cause de l'image n'est pas une remise en cause du jury.

Lorsque le sujet est une citation, la lecture qui en découle n'aboutit la plupart du temps qu'à une problématique légère, pour embrayer alors sur une séquence pédagogique qui va s'en émanciper totalement. Les candidats doivent engager une plus grande rigueur à développer une problématique pertinente sur laquelle la séquence pédagogique pourra s'appuyer.

Les sujets de type « image + texte » semblent avoir été délicats, les candidats se focalisent principalement sur l'un des supports et « oubliant » l'autre, perdant donc la richesse pouvant émerger d'un dialogue entre les deux supports.

Enfin, nous avons également noté fréquemment un détachement de la dimension plastique, de la matérialité et parfois aussi de la portée sensible du sujet d'étude autant dans la phase d'analyse que dans la proposition de séquence pédagogique.

### **Aspects liés à la séquence pédagogique**

De manière générale, la séquence pédagogique est assez creuse ou banale, sans qualité spécifique qui montrerait par exemple la capacité du candidat à sortir de sa zone de confort, c'est-à-dire à s'émanciper d'une séquence classique ou attendue, et en cela à se positionner de manière singulière. On note ici une attitude quasi-systématique de rester sur son lieu d'expérience passée ou présente, sans curiosité exprimée pour les autres lieux dans lesquels la problématique élaborée à la suite de l'étude du sujet proposé pourrait être pertinemment engagée. Nous en tirons deux considérations majeures. D'abord, il semble que certains candidats avaient apparemment préparé leur séquence non pas à partir du sujet tiré au sort, mais avant le moment de la préparation et avant de connaître le sujet. Le résultat tend à une séquence inarticulée avec l'analyse du sujet, voire hors-sol. Ensuite, certains candidats n'ont pas démontré leur capacité d'agir adroitement dans les autres domaines couverts par les métiers d'art et le design. De plus, la question de l'interdisciplinarité, de la transdisciplinarité ou d'autres synergies avec des disciplines hors du champ du design ou des métiers d'arts n'a quasiment pas été travaillée.

Il faut de plus montrer un équilibre pour la description de la séquence pédagogique, entre l'implémentation pratique et technique du cours et la posture pédagogique théorique, ce dernier aspect étant souvent quasi-absent.

Plusieurs candidats n'ont pas complété leur séquence pédagogique, en omettant l'évaluation des étudiants.

Enfin, les outils, notamment, numériques ont souvent été survalorisés au détriment d'un contenu/fond riche, documenté et bien maîtrisé.

### **Petite bibliographie conseillée par le jury**

Appadurai, A. (2020) La vie sociale des choses - Les marchandises dans une perspective Culturelle ? Editions française, Les Presses du Réel.

D'Alleva, A. (2006). Méthodes et théories de l'histoire de l'art. Thalia.

Flamand, F. (dir.) (2007). Le design. Essais sur des théories et des pratiques. IFM/Regard, Paris.

Geel, C. (2019). Les grands textes du design. Institut français de mode.

Giedion, S. (1992), La mécanisation au pouvoir. Contribution à Histoire anonyme. Editions du Centre Pompidou.

Laneyrie-Dagen, N. (2011). Histoire de l'art pour tous. Hazan.

Schön, D. A. (1984). The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action. Basic Books.

### **Sujets de Leçon :**

#### Sujet 1

##### 1.1

Vue de l'exposition "Tisser Matisse", musée du Cateau-Cambrésis.

Photographie prise le 14 novembre 2014 par Denis Charlet (AFP).

Exposition du 15 novembre 2014 au 08 mars 2015.

#### Sujet 2

##### 2.1

Sheila Hicks, *Escale beyond chromatic Landscape*, Biennale de Venise, 2017.

Installation.

### Sujet 3

#### 3.1

« Il y avait l'idée qu'une bonne chaise ne pouvait être que cela, qu'une chaise ne pouvait qu'être améliorée, ou légèrement modifiée, et que rien de nouveau ne pouvait surgir sans un immense et surprenant effort. »

Donald Judd, « À propos du mobilier », dans Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991, p.183.

Traduction Annie Pérez.

### Sujet 4

#### 4.1

Matali Crasset, *Chambre d'ami*, Campeggi, 2010.

### Sujet 5

#### 5.1

Ernesto Oroza, image issue de la série *Désobéissance Technologique*, depuis 1996.

Auteur : anonyme.

Photographie : Ernesto Oroza, 2004.

Exposition « Futurs non conformes », du 01 octobre 2016 au 30 avril 2017, Musée du Jeu de Paume, Paris.

### Sujet 6

#### 6.1

Dominique Zinkpé, *L'Afrique arrive*, Biennale du Bénin, Cotonou, Bénin, décembre 2012.

Installation. Statuettes vaudou en bois, sacs en plastique, installation vidéo.

Source : <https://universes.art/en/biennale-benin/2012/tour/08-zinkpe>

### Sujet 7

(Sujet non sorti)

### Sujet 8

(Sujet non sorti)

### Sujet 9

#### 9.1

Ai Weiwei, *Ruyi Path*, Château La Coste, France, 2017.

### Sujet 10

#### 10.1

« Aucune forme d'art ne peut donner d'émotion s'il ne s'y mêle pas une part de réel. Si infime qu'elle soit, si impalpable, cette allusion, cette parcelle irréductible est comme la clef de l'œuvre. Elle la rend lisible, elle en éclaire le sens, elle ouvre à sa réalité profonde, essentielle, la sensibilité qui est l'intelligence véritable »

Jean Fautrier, *Parallèles sur l'informel*, publié dans *Blätter + Bilder*, n° 1, Würzburg-Vienne, mars-avril 1959.

## Sujet 11

### 11.1

« Depuis le début des années quatre-vingt-dix, un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduit, réexpose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles [...]. Les notions d'originalité (être à l'origine de...), et même de création (faire à partir de rien) s'estompent ainsi lentement dans ce nouveau paysage culturel marqué par les figures jumelles du DJ et du programmeur, qui ont tous deux pour tâche de sélectionner des objets culturels et de les insérer dans des contextes définis ».

Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, éd. Les Presses du réel, Dijon, 2003, p.5.

## Sujet 12

### 12.1

« Je peins des choses. Je serais incapable de peindre des idées. »

Gilles Aillaud, *Écrits 1965-1983*, éditions 127, Valence, 1987.

### 12.2

« Les idées à elles seules peuvent être des œuvres d'art, elles sont une suite d'étapes qui peuvent éventuellement trouver une forme. Toutes les idées n'ont pas besoin d'être matérialisées. »

Sol Lewitt, « Paragraphs on Conceptual Art », magazine Artforum, juin 1967.

## Sujet 13

### 13.1

Pierre Di Sciullo, *Le Générateur de Recouvrance*, Brest, depuis 2013.

Installation le long de la ligne de tramway du quartier de la Recouvrance, rue Saint Exupéry, à Brest.

## Sujet 14

### 14.1

« Civilization seems in general to estrange men from materials, that is, from materials in their original form. For the process of shaping these is so divided into separate steps that one person is rarely involved in the whole course of manufacture, often knowing only the finished product. But if we want to get from materials the sense of directness, the adventure of being close to the stuff the world is made of, we have to go back to the material itself, to its original state, and from there on partake in its stages of change. »

Annie Albers, « Work with material », in Black Mountain College Bulletin, 5, 1938.

Cité dans College Art Journal III:2, January 1944, pp.51-54.

Repris dans Annie Albers, *On Designing*, 1959 & 1971.

Proposition de traduction :

*La civilisation semble en général éloigner les hommes des matériaux, c'est-à-dire des matériaux sous leur forme originelle. Car le processus de mise en forme est tellement divisé en étapes distinctes qu'une seule personne est rarement impliquée dans l'ensemble du processus de fabrication, ne connaissant souvent que le produit fini. Mais si l'on veut tirer des matériaux le sens de l'immédiateté, l'aventure d'être proche de l'étoffe dont le monde est fait, il faut remonter au matériau lui-même, à son état d'origine, et à partir de là participer aux étapes de sa métamorphose.*

## Sujet 15

15.1

Ilse Bing (1899-1998), *Marteau, Pince, Clous*, 1939.

Photographie argentique, tirage sur papier mat signé et daté à l'encre, 19,5 x 28 cm.

Collection particulière.

## Sujet 16

(Sujet non sorti)

## Sujet 17

17.1

« Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. »

Georges Perec, *l'infra-ordinaire*, éd. Seuil, Paris, 1989, p11.

## Sujet 18

18.1

Erik Rietveld, *The End of Sitting*, 2014.

Installation réalisée par RAAAF (Erik Rietveld) en collaboration avec l'artiste visuelle Barbara Visser.

Source : [https://www.raaaf.nl/nl/projects/927\\_the\\_end\\_of\\_sitting/957](https://www.raaaf.nl/nl/projects/927_the_end_of_sitting/957)

Photographie : Jan Kempenaers.

## Sujet 19

19.1

Shigeru Ban, banc recouvert de tissu à fibre PVC thermosensible, 2007.

Extrait du catalogue de l'exposition : Senseware - Tokyo fiber '07 Japan creation support exhibition,

Exposition à la mezzanine du Palais de Tokyo, Paris, 2007. Directeur de l'exposition : Kenya Hara.

19.2

« J'ai pensé qu'il serait vraiment intéressant qu'un meuble puisse répondre à la présence de l'homme ou de la saison. Et ma réponse est là sous forme de cet objet. Ce meuble offre la représentation visuelle des changements produits par la température percevant la chaleur, la forme du corps et ainsi de suite. »

Extrait du catalogue de l'exposition : Senseware - Tokyo fiber '07 Japan creation support exhibition,

Exposition à la mezzanine du Palais de Tokyo, Paris, 2007. Directeur de l'exposition : Kenya Hara.

## Sujet 20

20.1

Louis Vuitton, *La couseuse au fil de lin et à la cire d'abeille*, publicité, 2010.

Image d'une publicité institutionnelle de Louis Vuitton vantant le travail manuel.

Publicité condamnée en 2010 par l'autorité de régulation de la publicité au Royaume-Uni (*Advertising Standards Authority - ASA*) pour avoir laissé croire au caractère artisanal de produits résolument industriels.

## Sujet 21

### 21.1

« Tout bon technicien est un collectionneur en puissance, un collectionneur actif et inventif qui sait être beaucoup plus que l'homme constituant un capital. »

Gilbert Simondon, *Sur la technique*, éd. Aubier, Paris, p. 348.

## Sujet 22

### 22.1

Aram Bartholl, *projet Map*, 2006-2019.

22.1.a - Map, Arnberg, Allemagne, 2019.

Installation publique permanente, marquant le centre de la ville d'Arnberg

Matériaux : acier, maille d'aluminium, câbles d'acier.

Dimensions : 900 × 520 × 20 cm

22.1.b - 22.1.c - Map, SFMOMA, San Francisco, États-Unis, 2019.

Installation sur le toit du SFMOMA de San Francisco.

Sources : <https://arambartholl.com/map/>

## Sujet 23

### 23.1

Ismaël Essome, *Pirogues écologiques*, 2017.

23.1.a - Sur la plage de Londji, près de Kribi, Cameroun.

23.1.b - Dans l'atelier de production des pirogues écologiques, à Douala, Cameroun.

Association Madiba et Nature.

Images : Josiane Kouagheu

Source : [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/09/10/au-cameroun-des-pirogues-en-bouteilles-en-plastique-recyclees\\_5183663\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/09/10/au-cameroun-des-pirogues-en-bouteilles-en-plastique-recyclees_5183663_3212.html)

## Sujet 24

« Au-delà de la question de leur existence ou de la croyance que l'on peut avoir en eux, fantômes et spectres peuplent nos espaces de façon plus ou moins occulte. Ils hantent les lieux habités et participent à leur organisation. »

Francine Barthe-Deloizy, Marie Bonte, Zara Fournier et Jérôme Tadié, " Géographie des fantômes ", Géographie et cultures [En ligne], 106 | 2018, mis en ligne le 06 décembre 2018, consulté le 05 avril 2022.

Source (URL) : <http://journals.openedition.org/gc/7118>

DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.7118>

## Sujet 25

### 25.1

Amina Aguezny, *Curriculum vitae*, exposition au musée de l'immigration, Paris, 2021.

Textile tissé.

25.1.a - 25.1.b - 25.1.c - Images et détails de l'exposition  
"Ce qui s'oublie et ce qui reste",  
du 1er juin au 29 août 2021, Musée de l'immigration, Paris.

Images : Abderrahim Annag - MACAAL.  
Source : <https://www.histoire-immigration.fr/node/7796>

## Sujet 26

26.1

Anthony Duchêne, *Les Dessous de la terre*, 2019.

26.1.a - Vue de l'exposition "Les Dessous de la terre", Galerie Yoko Uhoda, Liège, Belgique, 2019.

26.1.b - *Les Dessous de la terre n°3*.  
Parcelle "Champ des poiriers", Domaine Léon Barral.  
Caleçon en coton, 67 x 81 cm

26.1.c - *Les Dessous de la terre n°4*.  
Parcelle "Le Plateau", Domaine Les Déplaudes de Tartaras.  
Caleçon long en coton, 102 x 61 cm

26.1.d - *Les Dessous de la terre, n°4*.  
Détail.

Photographies : Jean-Christophe Lett  
Source : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/duchene/repro31.html>  
Source : <http://www.documentsdartistes.org/artistes/duchene/repro32.html>

## Sujet 27

27.1

Bakary Emmanuel DAOU, *Le Temps Ebola*, 2014.  
Photographie exposée à la Biennale africaine de la photographie, Bamako, 2015.

27.2

« On ne pouvait pas se rendre sur le site, mais j'ai suivi de près le déroulement des premières mesures aussitôt prises : le désinfectant pour se laver les mains et le pistolet pour la température. Alors, j'ai habillé des mannequins d'une salopette, j'ai fabriqué leurs masques en mousse et les ai emmenés au grand marché de Bamako pour qu'ils aillent au-devant des gens en les amenant à suivre les consignes. Pour cette photo, j'avais repéré cette maison où vivait ce vieil homme malade. Il souffrait d'autre chose, mais, après notre passage, il savait que ce n'était pas d'Ebola, et il en fut comme soulagé. »

Bakary Emmanuel DAOU DAOU, propos recueillis par Valérie Marin La Meslée,  
in " Photographie : Bamako, le temps retrouvé ", Le Point Afrique, 13 nov. 2015.

## Sujet 28

28.1

Michael Kenna, *Ressorts de tirants de barre à dessin*, 1998.  
Tirage argentique viré sépia, 19,4 x 19,4 cm,  
Extrait de *Et la Dentelle ? l'industrie d'une ville : Calais*, éd. Marval, Paris, 2002, p. 51.

## Sujet 29

29.1

Christian Vogt, Naturhistorisches Museum Basel, Giraffe, série *Musées*, 1984-85.

Photographie argentique.

(Traduction proposée : « Musée d'Histoire Naturelle de Bâle, Girafe »)

Image extraite de *Lumière sur le piano houssé...*, éd. Neid Hast + Schön, Zurich, 1991.

## Sujet 30

30.1

« Mais pourquoi devrions-nous être honteux de notre technique ? »

Pierre Boulez, « Éventuellement... », in *La Revue musicale* n° 306-307 « Le Musicien dans la cité », p. 70.

## Sujet 31

31.1

Lacoste, série limitée « Save Our Species », février 2018.

Source (non consultable) : <https://www.lacoste.com/fr/saveourspecies.html>

Source archive.org : <https://web.archive.org/web/20180307185237/https://www.lacoste.com/fr/saveourspecies.html>

31.2

« Le crocodile cède sa place.

Lacoste lance une collection de polos en édition limitée où des espèces en voie d'extinction prennent la place du crocodile. Pour chaque espèce, la quantité de polos produits correspond au nombre d'animaux recensés dans la nature. En achetant un polo, vous contribuez à aider l'UICN et Lacoste dans ce combat pour la conservation de la nature à travers le monde. »

Lacoste, « Save Our Species », février 2018.

Source originale (plus consultable) : <https://www.lacoste.com/fr/saveourspecies.html>

Source archive.org : <https://web.archive.org/web/20180307185237/https://www.lacoste.com/fr/saveourspecies.html>

## Sujet 32

32.1

Rachid Koraïchi, *Hommage à René Char, Michel Butor et Mohammed Dib*, 1998.

Tapiserie tissée à Aubusson, 28m<sup>2</sup>, soie et laine.

Localisation : Bibliothèque de Limoges.

## Sujet 33

33.1

Meschac Gaba, *MAVA-Musée d'art, vue de la procession, Cotonou, 17 dec 2010*, 2010.

Film, durée 9min. 39s. (édité à 5 exemplaires), Cotonou, Bénin.

Crédits : Barnabe Koudedo & ZKM, Galerie In Situ, Paris.

Source : <http://www.insituparis.fr/fr/artistes/presentation/5830/gaba-meschac>



PROGRAMME 2022

BIBLIOGRAPHIES INDICATIVES

**Épreuve écrite de Philosophie**

**Thème : La matière**

Cette bibliographie est indicative. Elle comporte des références à la fois majeures et précises. Les candidats pourront bien sûr nourrir aussi leur réflexion philosophique sur le thème de la matière en lisant et méditant des œuvres d'artistes (ou des ouvrages d'historiens de l'art), parmi lesquels par exemple : Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, etc.

**Auteurs**

Alain, *Système des beaux-arts*, Livre I, chap. VII « De la matière », Paris, Gallimard, « Tel », 1983.  
Aristote, *Physique*, II, trad. P. Pellegrin, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.  
Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, « Les massicotés », 2003 ; *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, « Les massicotés », 2004.  
Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, ch. IV, Paris, PUF, « Quadrige », 2012 ; *L'Energie spirituelle*, ch. 1 et 2, Paris, PUF, « Quadrige », 2009 ; *L'Evolution créatrice*, ch. 2, Paris, PUF, "Quadrige", 2013.  
Dagognet, François, *Rematérialiser : matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985.  
Descartes, René, *Discours de la méthode*, partie V, Paris, Garnier-Flammarion, 2016 ; *Méditations métaphysiques*, parties I et II, Paris, Garnier-Flammarion, 2011 ; *Principes de la philosophie*, partie II, Paris, Vrin 2009.  
Focillon, Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013.  
Ingold, Tim, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et invention*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.  
Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1993.  
Lucrèce, *De la Nature*, chants I et II, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Garnier-Flammarion, 2003.  
Manzini, Ezio, *La Matière de l'invention*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.  
Passeron, René, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1980.  
Platon, *Timée*, trad. L. Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 2017.  
Russell, Bertrand, *Problèmes de philosophie*, chap. 3, trad. S. M. Guillemin, Paris, Payot, 1975.  
Sennett, Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010.

**Repères**

Flusser, Vilém, *Petite philosophie du design*, Éditions Circé, 2002.  
Macé, Arnaud, *La matière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 1998.  
Reisse, Jacques, *La Longue histoire de la matière*, Paris, PUF, 2011.

**Épreuve écrite d'histoire des arts et des techniques**

**1. Les arts africains de 1960 à nos jours (dernière session en 2022)**

Bibliographie indicative :

- ADAMS, Robert Lee Jr., *Rewriting the African diaspora in Latin America and the Caribbean : beyond disciplinary and national boundaries*. London, New York, Routledge, 2013.
- *Africa remix : l'art contemporain d'un continent*, Paris, Centre Pompidou, 2005.
- *Africus : But is it Art? 1ère biennale de Johannesburg*, Johannesburg, Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council, Thorold's Africana Books, 1995.
- AHLUWALIA, Pal et NURSEY-BRAY, Paul, éd. *Post-colonialism : culture and identity in Africa*, Commack, Nova Science Publishers, 1997.
- AHLUWALIA, Pal, *Politics and post-colonial theory : african inflections*. London, New York, Routledge, 2001.
- AJAYI, J.F. Ade, « La politique de Réparation dans le contexte de la mondialisation », *Cahiers d'études africaines*, 2004, n°173-174, p. 41-43.
- ALTBACH, Philip G. et HASSAN, Salah (éd.), *The muse of modernity : essays on culture as development in Africa*, Trenton, Africa World Press, 1996.
- AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la friche : essai sur l'art africain contemporain*. Paris, Flammarion, 2005.
- AMSELLE, Jean-Loup, « La globalisation, "grand partage" ou mauvais cadrage ? », *L'Homme*, 2000, n°156, p. 207-226.
- APPADURAI, **Arjun**, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2015.
- ARMES, Roy, *Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage*, Paris, Éd. ATM, Éd. Karthala, 2008.

- *Art et mondialisation, anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- ATKINSON, Brenda et BREITZ, Candice (éd.), *Grey areas : representation, identity, and politics in contemporary South African art*, Johannesburg, Chalkham Hill Press, 1999.
- BACQUART, Jean-Baptiste, *L'art tribal d'Afrique noire*, Paris, Assouline, 1998.
- BARBER, K. « Popular Arts in Africa », *Africa Studies Review*, 1988, vol. 30, n°3, p. 1-78.
- BERGALA, Alain, *Cinéma d'Afrique*, Chasseneuil-du-Poitou, CNDP, 2001.
- BIKO, Steve, *Conscience noire. Écrits d'Afrique du sud, 1969-1977*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.
- *Black South Africa contemporary graphics*, Brooklyn Museum and Brooklyn Public Library, Brooklyn Museum, 1976.
- BOCOLA, Sandro (dir.), *Sièges africains, Paris, Réunion des musées nationaux*, 1994.
- *Bogolan et arts graphiques du Mali*, Paris, ADEIAO, 1990.
- BONNAVAL, Jacques (dir.), « Design et diversité », *Azimuts*, n° 11, 1996.
- BOULBINA, Seloua Luste, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (art, littérature, philosophie)*, Paris, Les Presses du Réel, 2018.
- BOYCE DAVIES, Carole, GADSBY, Meredith et PETERSON, Charles, *Decolonizing the academy : African diaspora studies*, Trenton, Africa World Press, 2003.
- BOYER, Alain-Michel, *Comment regarder les arts d'Afrique*, [Vanves], Hazan, 2017.
- CABAN, Geoffrey, *World graphic design*, London, Merrell, 2004.
- *Chefs-d'œuvre d'Afrique dans les collections du Musée Dapper*, Paris, Musée Dapper, 2015.
- COOMBES, Annie, *History after apartheid: visual culture and public memory in a democratic South Africa*, Wits University Press, Johannesburg, 2004.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine (dir.), *L'Afrique des routes*, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2017
- *Dakar : un laboratoire de l'art contemporain ?*, Apt, Fondation Blachère, 2015.
- *Design en Afrique, s'asseoir, se coucher et rêver*, Paris, éd. Musée Dapper, 2013.
- *Design made in Africa*, Paris, Jean-Michel Place/AFAA, 2004.
- DIOP, Carole (dir.), *Afrikadaa : Afro Design and Contemporary Art*, n° 1, février 2011.
- DÖRING, Tobias (éd.), *African cultures, visual arts, and the museum : sights/sites of creativity and conflict*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.
- ENWEZOR, Okwui, *Contemporary african art since 1980*, Diamini, 2009.
- FAGG, William, *Afrique. Cent tribus-Cent chefs d'oeuvre*, Paris, Congrès pour la liberté de la culture, 1964.
- FANON, Frantz, *Pour la révolution africaine : écrits politiques*. Paris : François Maspero, 1964.
- *Gendered visions: the art of contemporary African women artists*, Trenton, Africa World Press, 1997.
- GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice, *L'Afrique est à la mode*, Paris, Assouline, 2005.
- GODEAU, Vincent, *La photographie africaine contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2015.
- GROSFILLEY, Anne, *L'Afrique des textiles*, Aix-en-Provence, Édisud, 2004.
- JOUBERT, Hélène, *L'art africain*, Paris, Éd. Scala, 2006.
- *Kinshasa chroniques*, Montreuil, Éditions de l'œil, Sète, MIAM, Musée international des arts modestes, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2019.
- KRIES, Mateo (Ed), *Making Africa: a continent of contemporary design*, Vitra Design Museum, 2015.
- LASSIBILLE, Mahalia, « "La danse africaine", une catégorie à déconstruire : Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines*, 2004, n°175, p. 681-690.
- LECLERC, Gérard, *Anthropologie et colonialisme : essai sur l'histoire de l'africanisme*, Paris, Fayard, 1972.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934.
- LELIEVRE, Samuel (dir.), *Cinéma africain, une oasis dans le désert ?*, CinémAction n° 106, 1° trim. 2003.
- MBEMBE, Joseph Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
- MENDY-ONGOUNDOU, Renée, *Éléances africaines : tissus traditionnels et mode contemporaine*, Paris, Éd. Alternatives, 2002.
- MEYER, Laure, *Objets africains, vie quotidienne, rites, arts de cour*, Paris, Ed. Pierre Terrail, 1994.
- MUDIMBE, Valentin Y., *The invention of Africa. philosophy and the order of knowledge*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988
- MIRZOEFF, Nicholas (éd.), *Diaspora and visual culture : representing Africans and Jews*, London, New York, Routledge, 2000.
- OGUIBE, Olu, Enwezor, Okwui, *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*, Cambridge, The MIT press, 2000.
- OKEKE-AGULU, Chika, *Postcolonial modernism: art and decolonization in twentieth-century Nigeria*, Durham, Duke University Press, 2015.
- PAGE, Suzanne, MAGNIN, André et all., *Les Initiés : Un choix d'œuvres (1989-2009) dans la collection d'art contemporain africain de Jean Pigozzi*, Paris, Dilecta, 2017.
- RABINE, Leslie W., *The global circulation of African fashion*, Oxford, Berg, 2002.
- RAHMANI, Zahia et SARAZIN, Jean-Yves (dir.), *Made in Algeria*, Paris et Marseille, Hazan et MUCEM, 2016.
- SHARP BASKETT, Mallory, « All the world's futures: globalization of contemporary african art at the 2015 Venice biennale », *Journal of African Art History and Visual Culture*, juillet 2016, p. 28-42.

- *Spirit of Africa : Southern Africa by design*, Gimhae-si, Clayarch Gimhae museum, 2007.
- TAPIWA, Matsinde, *Contemporary design Africa*, Londres, Thames & Hudson, 2015.
- *The Color line : les artistes africains-américains et la ségrégation*, Issy-les-Moulineaux : "Beaux-arts" éditions, 2016.
- TROWELL, Margaret, *African design: an illustrated survey of traditional craftwork*, Mineola, Dover, 2003.

## **Thème 1. Arts, techniques et industries du luxe. De l'Antiquité à nos jours**

### **Bibliographie indicative**

#### **OUVRAGES GENERAUX ET THEORIQUES**

- ABELES, Marc, *Un ethnologue au pays du luxe*, Paris, Odile Jacob, 2018.
- ALAZARD, Florence, *Art vocal, art de gouverner ; la musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 2002.
- ALLERES, Danielle, *Mode : des parures aux marques de luxe*, Paris, Economica, 2003.
- *Luxe... Métiers et managements atypiques*, Paris, Economica, 2004.
- ARMITAGE, John et ROBERTS, Joanne (dir.), *Critical Luxury Studies: Art, Design, Media*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2016.
- ARMITAGE, John, *Luxury and visual culture*, Londres, New York, Oxford, New Delhi, Sydney, Bloomsbury Visual Arts, 2020.
- ASSOULY, Olivier (dir.), *Le Luxe. Essai sur la fabrique de l'ostentation*, Paris, IFM/Éditions du regard, 2005.
- *Les grands textes du luxe*, IFM/éditions Regard, 2017.
- BAUER, Lea (dir.), *Luxury stores: top of the world*, Kempen, Te Neues, 2009.
- BAUDRILLART, Henri, *Histoire du luxe privé et public, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, 4 volumes, Paris, Hachette, 1880.
- BELOZERSKAYA, Marina, *Luxury arts of the Renaissance*, Londres, Thames & Hudson, 2005.
- BERG, Maxine, *Luxury and pleasure in 18<sup>th</sup> century Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- BERGERON, Louis, *Les industries du luxe en France*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- BERRY, Christopher J., *The Idea of Luxury: A Conceptual and Historical Investigation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BOLTANSKI, Luc et ESQUERRE, Arnaud, *Enrichissement, une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.
- BOISSIEU, Elodie de, et MILLERET, Guérolée, *Les vitrines du luxe : une histoire culturelle du commerce haut de gamme et de ses espaces de vente*, préface de Anne-Sophie Pic, Paris, Eyrolles, 2016.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, 1979.
- CASTAREDE, Jean, *Le Luxe*, Paris, PUF (1992), 8<sup>e</sup> édition mise à jour, 2014.
- COMETTI, Jean-Pierre et QUINTANE, Nathalie (dir.), *L'Art et l'argent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- COQUERY, Natacha, EBELING, Jörg, PERRIN KHELISSA, Anne (et al.), *Les progrès de l'« industrie perfectionnée » : luxe, arts décoratifs et innovation de la Révolution française au Premier Empire*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016.
- GUENE, Hélène, *Décoration et haute couture : Armand Albert Rateau pour Jeanne Lanvin, un autre Art déco*, Paris, Arts décoratifs, 2006.
- GODEY, Bruno, et LAGIER, Joelle, *Le rôle de « l'expérience esthétique » dans la perception du produit de luxe et du produit d'art*, Rouen, IREM, ESC Rouen, Les cahiers de la recherche, 2002.
- GRABENER, Astrid, *Immobilien, eine eigene Welt: zwischen Luxus und Bedarf, Kunst, Kultur und Kapital*, Kiel, Grabener, 2019.
- JACOBSON, Helen, *Luxury and power: the material world of the Stuart diplomat, 1660-1714*, Oxford, New York, Auckland, Oxford University Press, 2012.
- JACQUET, Hugues, *L'intelligence de la main : l'artisanat d'excellence à l'ère de sa reproductibilité technique*, préface de Pierre

Maclouf, Paris, L'Harmattan, 2012.

- *Versailles : savoir-faire et matériaux*, Arles et Versailles, Actes Sud, Château de Versailles, 2019.

LAPATIN, Kenneth, *Luxus: the sumptuous arts of Greece and Rome*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles et ROUX, Elyette, *Le Luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, Gallimard, 2015.

MARSEILLE, Jacques (dir.), *Le Luxe en France du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Adhe, 1999.

MATHIEU, Patrick et MONNEYRON, Frédéric, *L'Imaginaire du luxe*, Paris, Éditions Imago, 2015.

MICHAUD, Yves, *Le nouveau luxe. Expériences, arrogance, authenticité*, Paris, Stock, Les Essais, 2013.

MOUQUIN, Sophie, *Les arts décoratifs en Europe : de la Renaissance à l'Art déco*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2020.

PAQUOT, Thierry, *Éloge du luxe. De l'utilité de l'inutile*, Paris, Bourin éditeur, 2005.

PERRIN KHELISSA, Anne, *Luxe intime : essai sur notre lien aux objets précieux*, Paris, éditions du CTHS, 2020.

REY, Alain, « Les nouveaux mots du luxe », in Œuvre collective du Comité Colbert, *R. ver 2074, l'utopie du luxe français*, Paris, Comité Colbert, 2014.

RICHTER, Wolfgang, *Der Bürgertraum vom Adelsschloss: aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert*, Hambourg, Rowohlt, 1988.

ROSS, Kristin, *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, Londres, Verso, 2015.

SICARD, Marie-Claude, « Luxe : patrimoine ou capital de marque ? », *Mode de recherche n°2*, juin 2004, p. 12-15.

TURKI KERVELLA, Carmen, *Le luxe et les nouvelles technologies*, Paris, Maxima-Laurent du Mesnil éditeur, 2016.

WEDER, Christine (dir.), *Luxus: Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*, Göttingen, Wallstein, 2011.

WEIR-DE LA ROCHEFOUCAULD, Juliet et CARRIERES, Sandrine, *Haute joaillerie : bijoux exceptionnels du XXI<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 2013.

WIESING, Lambert, *Luxus*, Berlin, Suhrkamp, 2015. Éd. anglaise *A Philosophy of Luxury*, Londres, Routledge, 2019.

ZHAO, Jinhua, *The Chinese Fashion Industry: An Ethnographic Approach*, Londres, New York, Bloomsbury Academic, 2013.

## CATALOGUES D'EXPOSITION

AVISSEAU-BROUSTET, Mathilde et COLONNA, Cécile (dir.), *Le Luxe dans l'Antiquité : trésors de la Bibliothèque nationale de France*, cat. exp., Arles, Musée départemental Arles antique, 1<sup>e</sup> juillet 2017 - 21 janvier 2018, Gand, éditions Snoeck, 2017.

BOISSON de, Bernadette, et SALMON, Xavier, *Marie-Antoinette à Versailles : le goût d'une reine*, cat. exp., Bordeaux, Musée des arts décoratifs, 21 octobre 2005 - 30 janvier 2006, Paris, Somogy, Bordeaux, Musée des arts décoratifs, 2005.

GABET, Olivier (dir.), *Luxes*, cat. exp., Musée des Arts décoratifs, Paris, 15 octobre 2020 - 2 mai 2021, Paris, MAD, 2020.

- *Dix mille ans de luxe*, cat. exp., Musée du Louvre Abu Dhabi, 30 octobre 2019 - 18 février 2020, Louvre Abu Dhabi, musée des Arts décoratifs, Agence France-Muséums, Beyrouth, Kaph, 2019.

GUGLIEMMETTI, Anne, *Luxe et fantaisie : bijoux de la collection Barbara Berger : années 1920-1960*, Paris, Norma, 2003.

LAZAJ, Jehanne (dir.), *Le bivouac de Napoléon : luxe impérial en campagne*, cat. exp., Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts, 13 février - 12 mai 2014, Milan, Silvana editoriale, Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts, 2014.

LE BON, Laurent, CORNARO, Isabelle et LARDET, Alain (dir.), *L'esprit commence et finit au bout des doigts : 20 ans d'engagement pour l'intelligence de la main* ©, cat. exp., Paris, Palais de Tokyo, 16 octobre-10 novembre 2019, Paris, Flammarion, 2019.

MEULEN-KUNZ, Barbara von der et FINCK, Marion, *Geist und Luxus*, cat. exp., Kloster Dornach, Bâle, Schwaben, 2011.

NAFFAH-BAYLE, Christiane et SOMBSTAY, Pauline (dir.), *L'esprit et la main : héritage et savoir-faire des ateliers de restauration du Mobilier national*, cat. exp., Paris, Galerie des Gobelins, 2015, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2015.

PUJALET-PLAA, Éric et LE GALLIARD Marianne, *Harper's Bazaar. Premier magazine de mode*, cat. exp., Musée des Arts décoratifs, Paris, 28 février 2020 - 3 janvier 2021, Paris, MAD, 2020.

VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1970.

## SOURCES LITTÉRAIRES, ESTHÉTIQUES, PHILOSOPHIQUES

DIDEROT, Denis, *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (1772), Paris, Gallimard, 2019.

FITZGERALD, Francis Scott, *Gatsby le magnifique*, Paris, Gallimard, 1926.

HUME, David, *Du luxe* (1752), éditions Manucius, 2016.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1884.

MANDEVILLE, Bernard, *La Fable des abeilles*, traduction Lucien et Paulette Carrive, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990. Première partie, p. 190-192.

MARX, Karl, *Le Capital*, Paris, PUF, (1867) 2014. En particulier : *Livre premier, section 7 : accumulation du capital*.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Paris, PUF, collection Quadrige, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Paris, Flammarion « GF », 1992.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet (de), « Le mondain », *Mélanges*, Paris, Flammarion GF, 1964, 11<sup>e</sup> édition.

Zola, Émile, *La Curée*, 1871.

- *Au bonheur des dames*, 1883.

## Thématique à partir de 2023

La place des femmes dans les arts, dans l'Europe de l'entre-deux-guerres (1918-1939)

### Bibliographie

- Généralités, historiographie :

Katy DEEPWELL, *Women Artists Between the Wars, "A Fair Field and No Favour"*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

Geneviève FRAISSE, *La Suite de l'histoire: actrices, créatrices*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

Catherine GONNARD, Élisabeth LÉBOVICI, *Femmes artistes/Artistes femmes*, Paris, Hazan, 2007.

Stéphanie LACHAT, Agnese FIDECARO (éd.), *Profession créatrice : la place des femmes dans le champ artistique*, actes de colloque, Lausanne, Antipodes, 2007.

Anne LARUE, Magali NACHTERGAEL, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Paris, Max Milo, 2014.

Julie LEGAC, Fabrice VIRGILI (éd.), *L'Europe des femmes, XVIII-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Perrin, 2017.

Camille MORINEAU (éd.), *Elles @Pompidou*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.

Linda NOCHLIN, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*, trad. Catherine Grant, Londres, Thames & Hudson, 2021.

Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.

Lucia PESAPANE, Camille MORINEAU, *Women House*, cat. exp, Paris, Monnaie de Paris-Manuella éditions / Washington, National Museum of Women in the Arts, 2017.

Roszika PARKER, Griselda POLLOCK, *Old Mistresses, Women, Art, Ideology*, Londres, Bloomsbury Academics, [1981] 2021.

Françoise THÉBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Tome 5, Le XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1992.

- Mouvements artistiques

Anja BAUMHOFF, *The Gendered World of the Bauhaus : the Politics of Power at the Weimar's Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2001.

Marie-Jo BONNET, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Whitney CHADWICK, *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, Londres, Thames & Hudson, 2017.

Whitney CHADWICK, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

Ruth HEMUS, *Dada's Women*, New Haven, Yale University Press, 2009.

Wendy HITCHMOUGH, *The Bloomsbury Look*, New Haven, Yale University Press, 2020.

Rena LAVERY, Ivan LINDSAY, Katia KAPUSHESKY, *Soviet Women and Their Art : the Spirit of Equality*, Londres, Unicorn, 2019.

Christine MACEL (éd.), *Elles font l'abstraction*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 2021.

Elizabeth OTTO, Patrick RÖSSLER (éd.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2019.

Lucia PESAPANE, Camille MORINEAU, *Pionnières, Artistes dans le Paris des Années folles*, cat. exp., Paris, Rmn/Musée du Luxembourg, 2022.

Noami SAWELSON-GORSE (éd.), *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1999.

Shulamith BEHR, *Women Expressionists*, Londres, Phaidon, 1988.

- Mondes de l'art

Hanna ALKEMA, Catherine DOSSIN (comité scientifique), *Women Artists Shows·Salons·Societies, 1870-1970s*, actes de colloque, Paris, Artl@s Bulletin et AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), 2019.

Claire BARBILLON, Pascal FARACCI, Camille MORINEAU, Raphaële MARTIN-PIGALLE, Hanna ALKEMA (comité scientifique), *Parent-elles, compagne de, fille de, soeur de.. : les femmes artistes au risque de la parentèle*, actes de colloque, Paris, Aware (Archives of Women Artists Research & Exhibitions), 2017.

Jane Palatini BOWERS, Judith TRICK (éd.), *Women Making Music: the Western Art Tradition 1150-1950*, Londres, Macmillan Press, 1986

Marianne CAMUS, Valérie DUPONT (ed), *Women in Art and Literature Networks. Spinning Webs*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018.