



## **Concours de recrutement du second degré**

### **Rapport de jury**

---

## **Concours : CAPES EXTERNE ET CAFEP**

### **Section : ARTS PLASTIQUES**

#### **Session 2019**

Rapport de jury présenté par : Patricia MARSZAL

Présidente du jury

Remarques de la présidente de jury .....	4
Rapport sur l'épreuve de culture artistique et plastique .....	5
Le sujet de la session 2019 .....	6
Dossier documentaire .....	7
La problématique .....	8
Analyser le dossier documentaire à l'aune des programmes d'enseignement .....	9
Les capacités attendues du candidat .....	9
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention.....	13
La production plastique.....	15
Méthodologie .....	15
La note d'intention .....	16
Rapport sur l'épreuve de mise en situation professionnelle : .....	17
Rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve .....	17
L'exposé.....	18
L'entretien .....	20
Quelques repères bibliographiques .....	20
Épreuve de mise en situation professionnelle : rapport sur la partie de l'épreuve portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement .....	24
Modalités enjeux.....	24
Constats pour la session 2019.....	24
Exemples de sujet :.....	25
Conseils.....	26
Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques .....	27
Épreuve de mise en situation professionnelle .....	28
Domaine : architecture-paysage .....	28
Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision .....	28
Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique .....	29
Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques .....	34
Épreuve de mise en situation professionnelle .....	35
Domaine : arts appliqués et design .....	35
Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision .....	35
Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique .....	39
Repères bibliographiques et sitographiques.....	40
Épreuve de mise en situation professionnelle .....	41

Domaine : arts numériques .....	41
Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision .....	41
Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique .....	42
Quelques repères bibliographiques et sitographiques .....	44
Épreuve de mise en situation professionnelle .....	47
Domaine : cinéma et art vidéo .....	47
Analyser et exploiter le dossier .....	47
Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique .....	48
Repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques .....	51
Epreuve de mise en situation professionnelle .....	53
Domaine : danse.....	53
Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision .....	53
Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique .....	55
Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques .....	60
Épreuve de mise en situation professionnelle .....	61
Domaine : photographie .....	61
Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision .....	61
Penser une transposition didactique et construire un dispositif .....	62
Quelques repères bibliographiques et sitographiques .....	65
Epreuve de mise en situation professionnelle .....	68
Domaine : théâtre .....	68
Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision .....	68
Penser une transposition didactique et construire un dispositif .....	70
Repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques .....	72
Epreuve à partir d'un dossier : .....	74
réalisation d'un projet de type artistique .....	74
La maîtrise des programmes d'enseignement .....	75
L'appropriation d'un sujet s'appuyant sur un corpus de documents .....	75
Compétences plasticiennes et artistiques.....	76
Compétences théoriques et réflexives.....	77
Les conditions de l'épreuve : contexte de passation de l'oral .....	77
Quelques repères bibliographiques et sitographiques .....	82

## Remarques de la présidente de jury

Ce rapport s'adresse tout particulièrement aux candidats qui préparent le concours de la session 2020. Il vise à aider à la préparation en offrant des conseils et des préconisations en adéquation avec les attentes institutionnelles.

Les documents mis en ligne sur le site [devenirenseignant.gouv.fr](http://devenirenseignant.gouv.fr) notamment les sujets des épreuves de l'admissibilité ainsi que les commentaires sur la présentation des épreuves et les textes de cadrage, complètent les informations et les analyses transmises dans ce rapport. Les candidats peuvent prendre connaissance sur le site [devenirenseignant.gouv.fr](http://devenirenseignant.gouv.fr) de la version intégrale des sujets d'admissibilité à partir du lien : [http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/capes\\_externes/27/6/s2019\\_capes\\_externes\\_arts\\_plastiques\\_2\\_1105276.pdf](http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/capes_externes/27/6/s2019_capes_externes_arts_plastiques_2_1105276.pdf)

Le jury se réjouit d'avoir pourvu tous les postes au concours lors de cette session 2019, ce qui n'était pas le cas lors des sessions précédentes. Cela tient incontestablement à la qualité des candidats reçus cette année, ainsi qu'au travail de sélection mené lors des corrections des épreuves de l'admissibilité par les membres de jury, qui ont su percevoir les bons profils de réussite en favorisant les étudiants qui se placent d'emblée dans une posture de futur enseignant, respectant les sujets et les textes de cadrage.

Depuis la session 2018, la disparition des programmes limitatifs de l'épreuve de composition écrite de culture artistique et plastique d'admissibilité engage les candidats à s'approprier les programmes de l'enseignement des arts plastiques des cycles 3 et 4 du collège ainsi que des programmes de lycée et ceci, dès les premières épreuves du concours. La culture requise est nécessairement générale. Cette session a permis d'accueillir des candidats mieux préparés à la compréhension des enjeux disciplinaires, plus familiarisés avec les questions et les notions des programmes, dans une perspective de problématisations des questionnements théoriques, culturels et plastiques à des fins d'enseignement.

Aussi les deux épreuves d'admissibilité nécessitaient de comprendre ce que les sujets amenaient à exploiter du point de vue d'un futur enseignant d'arts plastiques soucieux de faire apprendre aux élèves à travers les pratiques plastiques divergentes les questions résonnant avec les démarches des artistes. Dès l'admissibilité, le jury attend des candidats une posture apte à identifier les enjeux disciplinaires, les apprentissages à construire à travers les œuvres et les programmes, les finalités des enseignements artistiques au sein de l'école.

### Statistiques du concours

#### Bilan de l'admissibilité

<b>CAFEP PRIVE</b>	<b>CAPES EXTERNE</b>
Nombre de candidats inscrits : 276	Nombre de candidats inscrits 1506
Nombre de candidats non éliminés : 135 soit 48,91 % des inscrits	Nombre de candidats non éliminés 854 soit 56,71 % des inscrits
Nombre de candidats admissibles : 27 soit 20% des non éliminés	Nombre de candidats admissibles 242 soit 28,34 % des non éliminés
Moyenne des candidats non éliminés : 5,77 soit 2,89 sur 20	Moyenne des candidats non éliminés 7,40 soit 3,70 sur 20
Moyenne des candidats admissibles : 13,89 soit 6,94 sur 20	Moyenne des candidats admissibles 15 soit 7,50 sur 20
Barre d'admissibilité : 09 soit 4,50 sur 20	Barre d'admissibilité 10 soit 05 sur 20
Total des coefficients 2	Total des coefficients 2

Une fois les appétences des candidats à enseigner identifiées lors de la phase d'admissibilité, celles-ci se sont vues confirmées lors des épreuves orales. Les candidats ont pu y démontrer lors des entretiens avec les membres de jury leurs qualités de communication, d'argumentation, et leur motivation à devenir enseignant. Ainsi la major a obtenu 20 sur 20 aux deux épreuves d'admission. On peut parfois regretter les écarts significatifs entre les résultats des épreuves plastiques et les épreuves de culture artistique et plastique ainsi que de la mise en situation professionnelle. Nous conseillons à ces candidats de veiller à une harmonisation de leurs compétences car le métier requiert la maîtrise des savoirs culturels et artistiques comme celle des gestes et des procédures qui s'exercent au sein des pratiques plastiques.

Aussi, nous ne saurions qu'encourager à développer une pratique artistique régulière et nourrie garante d'une capacité à faire émerger chez les élèves la création dans la pluralité des registres et visant à promouvoir le projet personnel de chacun.

### Bilan de l'admission

<b>CAFEP PRIVE</b>	<b>CAPES EXTERNE</b>
Nombre de candidats admissibles : 27	Nombre de candidats admissibles : 243
Nombre de candidats non éliminés : 27	Nombre de candidats non éliminés : 228 soit 93,83 % des admissibles
Nombre de candidats admis sur la liste principale : 15 soit 55,56 % des candidats non éliminés	Nombre de candidats admis sur la liste principale : 120 soit 52,63 % des candidats non éliminés
Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission , coefficient 4	Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission, coefficient 4
Moyenne des candidats non éliminés : 21,78 soit 5,44 sur 20	Moyenne des candidats non éliminés : 25,36 soit 6,34 sur 20
Moyenne des candidats admis sur la liste principale : 29,73 soit 7,43 sur 20	Moyenne des candidats admis sur la liste principale : 37,04 soit 9,26 sur 20
Moyenne totale portant sur les épreuves d'admissibilité et d'admission, coefficient 6	Moyenne portant sur les épreuves d'admissibilité et d'admission, coefficient 6
Moyenne des candidats non éliminés : 35,67 soit 5,94 sur 20	Moyenne des candidats non éliminés : 40,32 soit 6,72 sur 20
Moyenne des candidats admis sur la liste principale : 46,13 soit 7,69 sur 20	Moyenne des candidats admis sur la liste principale : 53,60 soit 8,93 sur 20
Barre de la liste principale : 37 soit 6,17 sur 20	Barre de la liste principale : 36 soit 06 sur 20

La lecture des rapports précédents complétera celui-ci notamment dans le cadre des repères bibliographiques. Les nombreuses ressources Eduscol apporteront tous les éclairages nécessaires à la compréhension des orientations du Ministère de l'éducation nationale en terme d'enseignement artistique et d'éducation artistique et culturelle.

## Rapport sur l'épreuve de culture artistique et plastique

Cette épreuve a pour but d'évaluer des compétences attendues d'un futur professeur d'arts plastiques pour la mise en œuvre des composantes culturelles et théoriques de la discipline : mobiliser la culture

artistique et les savoirs plasticiens au service de la découverte, l'appréhension et la compréhension par les élèves des faits artistiques (œuvres, démarches, processus ...), situer et mettre en relation des œuvres de différentes natures (genres, styles, moyens ...) issues de périodes, aires culturelles, zones géographiques diverses, analyser et expliciter l'évolution des pratiques dans le champ des arts plastiques et dans ses liens avec des domaines très proches (photographie, architecture, design, arts numériques ...) ou d'autres arts avec lesquels il dialogue.

L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises et une sélection de documents iconiques et textuels. Tirant parti de l'analyse de cet ensemble, le candidat développe et argumente une réflexion disciplinaire axée sur l'évolution des pratiques artistiques.

Le programme de cette épreuve porte sur les problématiques, questions, questionnements plastiques et artistiques induits par les programmes d'arts plastiques des cycles 3 et 4 et du lycée.

Durée de l'épreuve : 6 heures de composition, qui permettent l'élaboration d'une réflexion soutenue.

### Constats sur la session 2019

Pour cette session, le jury a constaté que les candidats avaient pris connaissance des rapports antérieurs, et que les conseils méthodologiques avaient été suivis, ce qui confirme des progrès. Des efforts ont été portés sur la graphie, le style, et la mise en œuvre des connaissances relatives aux exigences de l'épreuve, tant de celles qui ourdissent le champ disciplinaire: historique, théorique, conceptuelle, notionnelle, procédurales, que de celles relevant des contenus d'enseignement précisés dans les programmes d'arts plastiques des cycles 3 et 4 et du lycée.

Les candidats ayant obtenu les meilleurs résultats, sont ceux, qui en plus de ces points repérés dans leurs devoirs, ont révélé des qualités de réflexion et de méthode, et ont su faire part de leur expression personnelle, en dévoilant leur singularité, leur originalité avec sincérité, exposant une pensée structurée avec rigueur, mettant en évidence des analyses fines, sensibles et précises, argumentées de connaissances pertinentes révélant une culture générale riche et maîtrisée, exprimée avec clarté, concision, sobriété, souvent avec élégance, parfois avec panache et virtuosité.

En revanche, le jury constate qu'un nombre important de candidats se présente à ce concours exigeant, sans conscience claire des attendus de l'épreuve. Ce qui revient à nier les fondements institutionnels et les devoirs de transmission qui la fonde. De fait, il est utile de rappeler aux candidats que, s'inscrire à un concours de recrutement est déjà l'amorce d'un engagement qui implique d'avoir pensé avec raison leur projet professionnel qui les inscrit sur un long terme. Cet engagement répond d'un choix qui ne saurait se faire par défaut, mais par inclination, par goût, par plaisir voire par passion, où motivations et convictions doivent être portées avec élan, vigueur, force et détermination.

Il est nécessaire d'ajouter, que composer dans les épreuves de concours est un exercice qui ne peut s'envisager sans entraînement. S'entraîner, c'est se conditionner mentalement et physiquement aux épreuves, en les envisageant dans un patient travail de préparation qui doit mettre en évidence les savoirs exigibles à un niveau de Master 2 en arts plastiques et qui se réfèrent aux aptitudes attendues des candidats qui sont nécessaires à l'exercice du métier de professeur d'arts plastiques dans le second degré, en particulier au collège. Ce bagage universitaire, ces compétences et ces acquis ne sont malheureusement pas repérables dans de nombreuses copies, ce qui pose question.

### **Le sujet de la session 2019**

« À partir des documents figurant dans le dossier joint et en mobilisant d'autres références de votre choix (artistiques, historiques, théoriques, critiques...) pour enrichir votre propos et étayer une argumentation, vous conduirez une réflexion afin de démontrer :

*En quoi les pratiques artistiques contemporaines confrontent matières, outils et gestes et en renouvellent les relations ? »*

## **Dossier documentaire**

**Document 1** : Michel PAYSANT (1955), *240 secondes Autoportrait*, 2008, Eyedrawing, tracé vectoriel avec traitement de la ligne, tirage numérique pigmentaire sur papier Hahnemühle, 100 x 130 cm.

*Eyedrawing* : dessin obtenu en enregistrant le déplacement de l'œil sur un sujet à l'aide d'un *eyetracker* (oculomètre en français) qui permet d'enregistrer les mouvements oculaires en filmant l'œil avec la caméra en lumière infrarouge orientée vers le centre de la pupille. Un logiciel permet de détecter la pupille (partie de l'œil qui ne réfléchit pas la lumière infrarouge puisqu'elle est absorbée par la rétine).

**Document 2** : Óscar MUÑOZ (1951), *Narcisse*, 2001-2002, images extraites d'une vidéo, diffusion au format 4/3, 3 minutes.

Dessin réalisé à l'aide d'un tamis photo-sérigraphique et de poudre de charbon. L'artiste dépose les contours et les grandes lignes d'un visage à la surface de l'eau. L'image et son reflet s'altèrent et se distordent progressivement à mesure que l'eau s'écoule, jusqu'à s'évanouir totalement au fond du lavabo.

**Document 3** : Robert MORRIS (1931), *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, [Temps aveugle IV (Dessin avec Davidson)], 1991, graphite, oxyde de fer, huile sur papier, 96 x 127 cm, Paris, Centre Pompidou.

Dessin réalisé les yeux bandés et incluant des citations tirées des écrits du philosophe américain Donald Davidson.

**Document 4** : Stephan BALKENHOL (1957), *Centaure*, 2000, bois peint, 158,5 x 74 x 71 cm, Zurich, Mai 36 Galerie.

**Document 5** : « De Kooning ne rassemble pas divers supports légers et maniables pour produire un effet de collage, une allégorie de l'éclatement ; il se sert du papier parce qu'il peut le déchirer ou le découper facilement et à l'infini et peut ainsi placer les bribes obtenues où bon lui semble dans le développement de son tableau, il peut saisir ainsi, presque physiquement, empiriquement dans son espace, tous les aspects de la forme, transposer les constituants possibles d'un tableau à un autre tableau, décliner ses figures. L'espace et la physionomie de son tableau sont *ipso facto* pris dans l'espace réel. C'est l'arène où des réalités matérielles s'affrontent. »

Extrait d'un texte d'Ann HINDRY, *Dessiner est un autre langage*, acte du colloque organisé par l'Université Picardie Jules Verne, le Fonds régional d'art contemporain de Picardie, le Musée de Picardie, 1999, p. 36-37.

Il paraît nécessaire de définir de quelles manières s'approprier ce dossier documentaire sans le considérer comme une liste d'œuvres, un ensemble d'éléments épars abordés successivement, sans souci de cohérence et de prise en compte des possibles relations à établir entre ces éléments. En effet, la juxtaposition des analyses œuvre par œuvre entraînent des descriptions succinctes impliquant

des approches superficielles et réductrices ou prolixes conduisant fatalement à des digressions, sans lien, sans profondeur ni articulation avec différents points de repérage et d'ancrage du propos dans une argumentation raisonnée.

Les éléments du dossier sont à considérer comme faisant partie intégrante d'un corpus. Le corpus fonctionne comme un « tout » organique, où l'identification des données et des repères, des constituants plastiques, des procédures, des notions doit être mis en résonance pour croiser des informations et établir des mises en relation. Le sujet est une création qui doit provoquer la pensée, la conduire à réagir à des faits plastiques et à une consigne pour former une réflexion personnelle et proposer une démonstration.

Le dossier est ordonné par une composition d'éléments hétérogènes qui sous-tend une matrice de sens et appelle une exploration. Il convient en premier lieu, de poser un temps de recherches et de repérages. Il revient au, à la candidat(e) de comprendre la raison de l'hétérogénéité de cet ensemble ordonné par le dossier, de mettre à jour sa complexité, pour poser ce qui fonde son unité en précisant de quelles manières ces éléments font corps. Le fait de ne pas prendre en compte un seul des documents revient à modifier le sujet, ce cas a souvent été constaté et conduit à l'échec de la copie, car c'est amputer le dossier de sa raison et invalide toute possibilité d'analyse pertinente.

S'astreindre au respect d'une demande précise semble prioritaire pour celui ou celle qui aspire à devenir fonctionnaire et qui devra respecter les instructions officielles. Il s'agit de définir l'enjeu du sujet. Les rapports entretenus entre les différents éléments du dossier doivent être établis par rapprochements et confrontations, lesquelles doivent révéler des échos, des écarts, des tensions, des différences. Cette opération effectuée permet d'identifier des thèmes communs et de prévoir des prolongements. L'opération qui vise à effectuer ces repérages est un préalable à toute analyse et, est essentielle pour mettre en œuvre la problématique.

## La problématique

La problématique du sujet est une étape importante trop souvent occultée, ou mal maîtrisée, ce qui est rédhibitoire pour la conduite de la réflexion. Comment identifier les questionnements éclairant le sujet ? Poser une problématique ne revient pas à reformuler littéralement les données du sujet comme cela a été souvent repéré, ni à juxtaposer des questions en tentant d'utiliser des préparations de sujets faites en amont sur les rapports entre *figuration et abstraction, la place du spectateur*, ou encore de *l'espace*, qui engagent de fait sur un hors-sujet.

Il paraît utile de rappeler que c'est à partir du sujet que le (la) candidat(e) extrait des problématiques formulées clairement, sur lesquelles viendront s'appuyer les analyses des éléments du dossier. Il n'y a pas de réponse univoque, la complexité sous-tendue par le sujet appelle à :

-faire des choix, pour faire émerger un sens ;

-poser des axes de réflexion ;

-mettre en place une annonce de plan qu'il faut impérativement suivre afin de développer une pensée fluide structurée par un raisonnement cohérent.

### Quelques exemples de problématiques possibles :

- Comment les gestes peuvent-ils s'affranchir d'outils pour réinventer leur relation à la matière ?
- Comment les gestes peuvent-ils se réinventer en expérimentant de nouvelles matières et outils ?
- En quoi les avancées techniques induisent-elles de nouvelles pratiques artistiques ?
- Comment le geste, les outils, les approches de la matière s'émancipent-t-ils dans la pratique artistique contemporaine ?



Le sujet ne peut être traité dans son sens commun, le vocabulaire utilisé s'inscrit de fait, dans le registre spécifique à notre discipline. **Connaître les contenus des programmes d'enseignement des cycles 3 et 4 et du lycée** permet de poser des repères stables pour cet exercice de réflexion.

## **Analyser le dossier documentaire à l'aune des programmes d'enseignement**

Le préambule des programmes précise : « Privilégiant la démarche exploratoire, l'enseignement des arts plastiques fait constamment agir action et réflexion sur les questions que posent les processus de création qui lient la production artistique et la perception sensible, [...]. Il s'appuie sur des notions [...] matières, geste, outil, [...] »

**Au cycle 3 :**

**« La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre**

Les qualités physiques des matériaux : [...]

Les effets du geste et de l'instrument : [...] ».

**Au cycle 4 :**

**« La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre »**

La transformation de la matière : les relations entre matières, outils, gestes ; [...] ».

**« L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur**

**La relation du corps à la production artistique** : l'implication du corps de l'auteur ; les effets du geste et de l'instrument, les qualités plastiques et les effets visuels obtenus ; [...] ».

**Au lycée, en classe de seconde :**

**« La matérialité** : dans ce contexte, la matérialité est à comprendre comme ce qui caractérise la réalité matérielle des objets produits à des fins artistiques. [...]

**De la matérialité à la matérialité de l'œuvre** [...]

**Les propriétés physiques de la matière et de la technique** [...] ».

**Au lycée, en classe de terminale littéraire :**

**« Le chemin de l'œuvre**

Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une analyse du processus global qui fait suite à l'intuition et à la réflexion : [...] »

Le candidat peut donc **interroger les notions présentes dans les programmes, poser des questions qui pourront dégager des apprentissages et prendre appui sur la terminologie des programmes afin de définir les termes du sujet et expliciter les notions repérées dans le dossier.**

## **Les capacités attendues du candidat**

-définir les termes matières, outils, gestes ;

-différencier matériau – matière – matérialité ; geste et démarche artistique ;

-analyser les effets, les confrontations, les mises en relation entre les matières, en identifiant comment s'effectue le passage de la matière première à la matérialité de l'œuvre ;

-identifier les outils, les instruments (comment le corps devient-il instrument ?) ;

- repérer les différents gestes (de la main à d'autres parties du corps, voire le corps dans sa globalité) ;
- comprendre les effets du temps et sa participation à l'émergence de l'œuvre jusqu'à sa transformation,
- analyser le processus de création mis en œuvre.

## Les limitations de l'épreuve

Les limitations de l'épreuve au regard de la complexité du sujet, de la forme dissertée attendue et du temps imparti pour la durée de l'épreuve ne permettent pas de traiter l'exhaustivité et toutes les dimensions du sujet. Elles conduisent de fait, à opérer des choix parmi ces éléments d'analyse qui peuvent engager des études particulières et former des points de développement.

Après cette première approche de l'ancrage aux programmes, des analyses des œuvres reproduites au regard des notions précisent le questionnement et les attendus ; voici quelques approches non exhaustives :

Dans le **document 1**, il était possible d'interroger les manières dont le geste est une conséquence de la machine et de quelles manières l'œil observe et éprouve à la fois la matérialité du dessin. Cet autoportrait, réalisé face à un miroir grâce à un oculomètre, renvoie à l'abandon de la main, du geste manuel dans l'acte de dessiner. C'est un dessin de projection, d'invention, d'interprétation autant que d'observation où s'exerce une tension entre l'ensemble et le détail.

Comment l'artiste peut-il être le géomètre de ses sensations et programmer sa façon de voir ?

Dans le **Document 2**, Oscar Muñoz interroge le rapport au temps, l'existence humaine ainsi que les relations du spectateur à l'œuvre. *Narcisse* est un portrait énigmatique. Son « cadre » est celui d'un lavabo rempli d'eau qui n'offre pas le reflet mythologique fugitif et voué à l'adulation suggéré par le titre de l'œuvre, mais par la graphie noire, épaisse et sombre portée par la blancheur de la faïence. Le caractère schématique de ce visage renvoie à l'esthétique du portrait-robot dont la fonction est de représenter le disparu, le suspect ou le coupable pour en diffuser une image aux fins de le retrouver. L'artiste propose une interprétation ambivalente du mythe de Narcisse, à travers l'instabilité d'une icône, éphémère et spectrale. L'image et son double s'altèrent et se distordent progressivement à mesure que l'eau s'écoule, jusqu'à s'évanouir avec elle lorsque son écoulement regagne le silence. Tout en questionnant l'obsession du paraître et l'amour d'une beauté transitoire, c'est de façon troublante qu'est évoquée l'actualité tragique d'un pays, la Colombie, où les disparitions forcées de milliers d'individus se sont multipliées depuis les années 1970, tant à l'initiative des forces de sécurité gouvernementales, des groupes paramilitaires que des mafias locales. Oscar Muñoz questionne les notions d'identité et d'altérité, de danger et de violence, de mémoire individuelle et d'histoire collective, le rapport entre l'image et la mémoire.

Comment les notions immobilité/mobilité sous-tendent cette réalisation où la matérialité travaillée par le temps s'écoule au fil de l'eau ?

Le **Document 3** propose une série de dessins de Robert Morris, que l'artiste a entamée en 1973 et continuée en 1976, en 1985 et ensuite en 1991. Le titre décrit en premier lieu la façon dont les dessins ont été réalisés: les yeux fermés. Œuvres réalisées les yeux bandés, et dont la prise de connaissance, pour l'artiste, est nécessairement différée et jusqu'au moment où, recouvrant la vue, il devient soudain le témoin, à la manière de n'importe quel spectateur, de son dessin achevé. Acte qui se réfère à lui-même, la séparation entre le sens du toucher, la vue et la conscience vise notamment à rompre avec la primauté de l'œil et avec la conception d'un dessin voué à l'imitation de la réalité visible. Il est question ici de décentrement et de distanciation subjective mise en place par l'artiste pour réaliser ses œuvres. Le dessin est ici une forme de programmation dont le titre décrit la façon dont ils ont été réalisés : les yeux fermés, le bout des doigts couverts d'un mélange de graphite et d'huile, pour être, ainsi en contact avec le papier, et laisser des traces du mouvement des mains. Le corps devient instrument. Le sens du toucher - celui du sens de la vue renvoie à la prise de conscience et à la transcription d'un dessin intérieur. Il est ici question d'une forme de programmation

non contrôlée par le regard. Les effets d'apparition et de disparition posent une pulsation, un rythme, manifestent une maîtrise et un lâcher-prise.

Comment le corps devient-il instrument par le geste du toucher, quand il est privé du sens de la vue pour faire émerger un dessin intérieur ?

Le **Document 4** concerne Stephan Balkenhol, connu pour ses sculptures qui rappellent l'art populaire et les techniques de sculpture médiévale. L'artiste utilise une variété de bois, dont le peuplier et le sapin Douglas. Il crée ses œuvres à partir de simples blocs à l'aide de marteaux, scies électriques et burins. Il prend soin de laisser apparentes les traces laissées par son travail ou propres au matériau, coup de ciseau à bois, failles, fentes, fêlures, ou nodosité du bois. Figures et socles sont taillés à partir d'un seul bloc de bois, à l'aide d'un ciseau et d'un maillet. Ils ne font qu'un. Ils ne sont ni polis, ni poncés, se laissent traverser par des fissures devenant balafres et se couvrent de craquelures provoquant autour d'eux comme une sorte de vibration. L'artiste utilise en effet des bois issus d'arbres fraîchement abattus permettant à ses œuvres, une fois terminées, de connaître un processus de vieillissement progressif. Sur le visage, des rehauts de peinture sont ordonnés délicatement. Le *Work in process* : Processus montré en opposition à la tradition fait ici disparaître le geste au profit du résultat. La temporalité se repère par l'effet du temps sur le matériau qui se transforme par les traces qui évoluent avec le temps. L'artiste s'attache à convoquer la présence du mythe et à jouer sur des écarts entre traditionnel et modernité. Ce thème mythologique lui permet d'aborder les notions d'animalité et de bestialité qui sont ici complémentaires.

Comment les multitudes de gestes, d'actions à partir d'outils variés transforment la matière bois en affirmant ses spécificités ?

Cette auteure évoque dans le **Document 5**, l'artiste De Konning dans ses procédures plastiques qu'elle contextualise dans un espace plastique et littéraire. L'artiste au travail produit une allégorie de l'éclatement, évoquant par cette figure de style, une dimension sonore et spatiale. La force centrifuge posée par cette allégorie dynamise les images mentales et provoque chez le lecteur des effets sensibles particuliers. Les procédures plastiques qu'elles convoquent sont des pratiques négatives où des actes forts ordonnent des gestes violents qui procèdent de la déchirure. Cette violence du geste, alterne avec la rigueur quasi clinique ou méthodique du tailleur qui découpe du tissu ou celui labile, plus artistique de Matisse dessinant dans le support avec des ciseaux. Créant ainsi ce que nomme Ann Hindry, les bribes, des fragments, des extraits de récits. La question de l'expressionnisme et du rapport à l'histoire de l'art sont sous-jacents dans son propos.

Le plan

Le plan est une construction, il permet de structurer le raisonnement, de démontrer les analyses, de tracer le développement de la réflexion.

### **L'introduction**

L'introduction doit reprendre les données du sujet et faire apparaître la façon dont le, la candidat(e) se saisit de ces données et des enjeux sous-tendus par le sujet. Elle est le lieu de l'annonce de la problématique.

### **L'annonce du plan**

La rigueur méthodologique dans l'annonce du plan fera apparaître les choix et les axes de réflexion déterminés au terme du travail de repérage et d'exploration. La programmation de cette annonce doit être suivie avec rigueur pour ordonner le plan du développement de la démonstration.

### **Le développement**

Le développement constitue le corps de l'analyse et définit le cadre de la pensée. Les analyses doivent être développées et étayées par des exemples précis qui chevillent la démonstration et révèlent la culture personnelle du, de la candidat (e). La culture personnelle est savante, elle se doit d'être riche et variée. Elle n'est pas compatible avec des postures dogmatiques, il faut donc éviter de procéder par postulats ou décrets qui renvoient à la culture supposée du correcteur. Il est attendu une

démonstration explicite où les idées sont articulées par des transitions par souci de clarté et pour éviter des incohérences dans la conduite de la réflexion. Prévoir et organiser une progression n'interdit pas des temps de retours pour croiser des faits et poser des mises en relation fécondes. Ces retours affirment la réflexivité, autorisent la réflexion dialectique, permettent parfois de caler une hauteur de vue ou d'engager une distance critique. Cette réflexivité valorise la mobilité de la pensée, qui est une qualité attendue chez un(e) candidat(e).

A ce niveau de recrutement, le potentiel du, de (la) candidat(e) et son profil doivent se définir dans son exposition, et être révélés au terme de l'épreuve. Aussi, incarner son propos se pose comme un impératif. Sa teneur et son style doivent manifester sa sensibilité, affirmer sa curiosité intellectuelle, tracer ses inclinations, dessiner ses mondes, dévoiler ses arrières mondes, exposer son univers. Ces qualités d'argumentation passent par l'expression graphique. Celle-ci doit être soignée, par respect des règles de communication, les noms des artistes doivent être orthographiés correctement, et non phonétiquement. Cette exigence requiert des impératifs de mémorisation, de surcroît, quand on garde à l'esprit que la charge du professeur d'arts plastiques comprend le suivi de 600 élèves par année scolaire. Il est regrettable que l'orthographe soit si souvent sacrifiée ainsi que la syntaxe : c'est nier la grammaire que de se refuser à poser des accords dans une phrase et faire fi des spécificités de la langue française. Abuser des connecteurs logiques est un défaut nouveau dont il faut tenter de se départir, loin de valider ou de surdéterminer un propos ils capitonnet les phrases, alourdissent leurs formes et invalident paradoxalement leurs sens, car souvent employés de façon inappropriée.

### **La conclusion**

La conclusion est une étape importante dans l'ordonnancement de la forme dissertée, ce qui semble souvent être oublié. Elle est pourtant inscrite dans les règles méthodologiques. Elle est le lieu de former la synthèse des enjeux de la problématique définis dans l'introduction. Cette partie de la dissertation présente l'opportunité de préciser les réponses aux points de questionnements exposés dans l'introduction et de distinguer des idées fortes qui fondent les choix de la démonstration. Dans son économie, elle équilibre par sa forme et son développement cette partie de l'exercice. La conclusion ne pose pas le terme définitif de la réflexion, elle impulse la réflexion vers d'autres déploiements, ménage des ouvertures à la pensée, assure un souffle au propos. Elle est un gage de réussite quand elle est tramée et exprimée avec ardeur et célérité.

### **Derniers conseils de préparation**

Lire les derniers rapports reste extrêmement important. Ces lectures font partie intégrante de la préparation. Elles garantissent la compréhension des attendus des épreuves, posent des conseils méthodologiques et campent l'esprit du concours.

Penser les épreuves exige une planification de son travail préparatoire pour conforter les méthodes, intégrer les apprentissages.

Apprendre les points des programmes permet de poser des repères et de former une pensée agile.

Lire, voir des expositions, écouter des émissions, consulter des sites dédiés sont des préalables à une préparation de qualité.

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

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

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

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

La note d'intention a pour objet, d'une part de faire justifier au candidat les choix et les modalités de sa pratique plastique en réponse au sujet, d'autre part qu'il établisse des liens entre les compétences plasticiennes visées par le sujet et celles des programmes du collège et du lycée. 15 points sont attribués à la production plastique et 5 points à la note d'intention. Durée : huit heures ; coefficient 1. »

### Préambule

L'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention doit démontrer l'aptitude à analyser un sujet, définir des objectifs et construire un projet dans un langage plastique maîtrisé. Si la pratique reste l'élément dominant, et révélateur des qualités du plasticien, la note d'intention dans sa forme et dans son contenu montre la justesse de l'analyse de la pertinence des intentions.

Le cadre réglementaire de l'épreuve a majoritairement été respecté. Nous rappelons aux candidats qu'il est important de prêter attention aux consignes comme de se conformer au format et à l'épaisseur autorisée. En outre, des ruptures d'anonymat ont à nouveau été constatées, conduisant également à l'élimination du candidat. Nous rappelons qu'il convient de lire le cadre de l'épreuve et de s'y conformer.

Les meilleures productions sont celles qui ont témoigné d'une maîtrise évidente de l'expression plastique, quel que soit le langage choisi, permettant de rendre visible de façon explicite la pratique réflexive du candidat et son appropriation du sujet.

Les notes d'intentions, composées d'une analyse des documents, d'une justification des choix opérés dans la construction du projet et de liens avec les programmes de collège et de lycée, ont été inégalement exploitées.

L'évaluation de cette épreuve a mis en évidence, pour un certain nombre de propositions, des analyses fines et personnelles, des choix plastiques pertinents, ainsi qu'une bonne maîtrise technique accompagnée de notes d'intentions éclairantes.

### L'analyse du sujet « *Narration visuelle* »

*« Comment interrogeriez-vous les modes d'organisation des images fixes à des fins de récit en proposant une narration visuelle, bidimensionnelle et personnelle ?*

*A cette fin, et pour soutenir vos intentions, vous procéderez dans les documents du dossier aux prélèvements de données plastiques, iconiques, procédurales ou sémantiques de votre choix et à leur libre emploi dans votre production. »*

La narration visuelle désigne le fait de relater, narrer un fait ou un événement qui se déploie dans le temps et dans l'espace.

En arts plastiques, la narration raconte, en représentant pour faire récit à l'aide d'un langage plastique propre. Pour autant, la narration n'était pas à confondre avec la représentation, écueil dans lequel de nombreux candidats se sont malheureusement égarés.

Dans la peinture *Le paradis*, Lucas CRANACH l'Ancien relate plusieurs épisodes de la scène biblique de la création de l'homme et de la femme, et du péché originel.

La narration de ce mythe fondateur est rendue visible par différentes actions dans un même espace, sans césure : les mêmes personnages sont représentés plusieurs fois et différemment à des moments distincts du récit. Cinq scènes sont ainsi réparties, dans une composition elliptique, pour nous relater différents épisodes du livre de la Genèse.

Dans le document 2, la photographie de Louis LUMIÈRE nous donne à voir un instantané, un temps figé, suspendu. Elle suggère pourtant une temporalité, un avant ainsi qu'un après, un récit non visible. Ce document, qui préfigure l'invention du cinéma ouvre le champ de questionnement à des notions liées à la fois au récit et à la représentation telles que l'ellipse, la parabole, la mise en abîme, la césure, le découpage, le montage, le déroulement du temps. Cette photographie permet, comme élément du dossier, une amorce de réflexion sur les différentes phases de déploiement d'une action, mais ne constitue aucunement une réponse au sujet.

Enfin, Marion FAYOLLE dans le document 3, *La Voyageuse*, 2014, propose une planche d'illustration, dans laquelle une histoire est racontée. Elle y joue avec l'espace littéral du support, qui devient cadre, et cela, sans aucun cerne, créant une narration. À l'issue de l'histoire, le personnage entre, au sens propre, dans la page.

### **Se saisir du sujet**

Les candidats dans leur majorité ont respecté les règles imposées par le cadre réglementaire.

L'énoncé du sujet invitait plus particulièrement de façon explicite à interroger les modes d'organisation de ou des image(s) à des fins de narration visuelle.

Afin de ne pas réduire la production à une illustration dénuée de récit ou à une décomposition de mouvement arbitraire, nous conseillons aux candidats de s'appropriier la demande, la soustrayant aux généralités et aux stéréotypes en s'appuyant sur les documents qui invitent à construire une réflexion sur le sujet, sans les reproduire tels quels, sans les répéter imitant un récit par des répétitions formelles à l'identique. Ce qui a souvent été constaté par le jury et a placé les candidats hors sujet.

### **Le dossier de documents**

Si les documents engagent une réflexion sur les modalités narratives et leur spécificité en arts plastiques, ils ne sont pas pour autant les réponses attendues par le jury que les candidats peuvent mimer. Amorces à la réflexion, ils permettent de penser les modalités de construction d'un dispositif narratif.

Leur prise en compte dans la production plastique n'est pas nécessairement et uniquement iconique. S'il était possible de prélever des éléments formels, sémantiques, procéduraux, iconiques, ces choix devaient nécessairement être producteurs de sens. Il convenait, par conséquent, de s'appuyer sur ses connaissances d'autres modes de récit par les images et de convoquer sa culture générale.

### **Méthodologie**

Cette épreuve nécessite une méthodologie : distinguer la narration plastique de la narration littéraire (modalités, grammaire, syntaxe), articuler avec les programmes d'enseignement éprouvée par une pratique plastique engagée.

Il est recommandé de débiter en prenant bien le temps de rédiger en amont la note d'intention, articulée à une trame analysant les documents de référence, de déterminer le cheminement de pensée : que désigne le terme de narration visuelle ? Que vais-je extraire des documents et dans quel but ? Quels moyens et opérations plastiques vais-je choisir et mettre en œuvre ? Pour créer quels effets et quel sens ?

## La production plastique

Les réalisations doivent témoigner de cette expérience de la pratique, mise en lien avec des connaissances solides d'un point de vue théorique et culturel. C'est fondamentalement une posture de plasticien.ne, habitée par des connaissances, qui est attendue de la part du jury.

De trop nombreuses productions restent faibles du point de vue de la maîtrise plastique. Participer dès que possible à des formations de peinture, de gravure, de photographie en fonction de ses désirs et affinités, être inscrit en candidat libre dans des écoles d'art, dessiner chaque jour, pratiquer de façon quotidienne, même modestement par la tenue d'un petit carnet de dessins par exemple, visiter des ateliers d'artistes, lire, fréquenter des expositions, écouter des émissions de radio, des conférences...sont des activités inhérentes à la culture d'un futur professeur d'arts plastiques. Cela ne peut qu'être fécond et s'avère nécessaire, tant dans la préparation du concours que d'un point de vue personnel et professionnel.

Pour autant, une pratique personnelle affirmée et maîtrisée ne saurait se suffire à elle-même dans le contexte de l'épreuve. Elle doit nécessairement être subordonnée à son appropriation du sujet.

Les productions de qualité proposent plusieurs niveaux de lecture, des références culturelles suggérées, pertinentes, ouvrant des pistes de réflexion tout en gardant une « part de mystère » lié à la nature même de la création.

La note d'intention va confirmer ce qui était perçu plastiquement, apporter des nuances, un éclairage sur les intentions.

Le jury met en garde les candidats dont la pratique picturale issue du même centre de formation est reconnaissable, rendant les productions peu divergentes. L'acte d'approprier veut dire « à soi », en propre. Aucune production préconçue et préfabriquée ne peut longtemps soutenir l'examen de son rapport au sujet. Cette stratégie est donc très préjudiciable dans la mesure où le jury ne peut pas évaluer la capacité des candidats à exprimer leur singularité, à choisir leurs propres modalités d'expression plastique. Nous rappelons à ce titre le cadre de l'épreuve : *« L'épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création »*.

Les sujets sont construits en prenant soin de ne pas imposer de pratique particulière, afin de laisser la liberté d'exprimer sa spécificité.

## Méthodologie

Le support

Le format grand aigle doit être investi dans son intégralité, ce n'est pas « l'espace maximum autorisé ».

La composition de l'image ou l'organisation des éléments plastiques et iconiques doit être pensée, réfléchie en regard de ce format. Il faut donc anticiper, envisager l'appréhension de sa réalisation par le jury, de près et de loin, penser les équilibres en terme de composition, de couleur, de facture. Il est donc conseillé de s'entraîner à occuper ce format avec des moyens plastiques, outils et médiums adaptés.

Les médiums

De multiples médiums peuvent être mis en œuvre lors de l'examen, à l'exception des techniques à séchage lent pour des raisons compréhensibles de conservation ou de manutention pendant le concours.

Dans le cadre de l'épreuve de pratique plastique, il semble bon d'éviter de faire une proposition qui ne permettrait pas au jury de sonder les compétences plasticiennes et techniques des candidats.

Ainsi, les pratiques numériques, comme toute autre pratique plasticienne, se doivent de témoigner d'opérations singulières et d'une interrogation quant à la plasticité des moyens mis en œuvre: le jury a observé l'utilisation parfois systématique de filtres proposés par les logiciels. La production matérielle sur un format grand aigle induit impression, assemblage, collage maîtrisés.

#### Le temps de l'épreuve

L'épreuve dure huit heures dans sa totalité. Il convient d'y inclure le temps de la réflexion, de la rédaction de la note d'intention, d'organiser son temps en fonction de son projet et de s'y tenir afin de ne pas prendre le risque de "l'inachevé". S'entraîner en temps réel tout au long de l'année permet d'éviter cet écueil.

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

Cette production est obligatoirement accompagnée d'une note d'intention, de 20 à 30 lignes. Soumise à notation, elle est écrite directement au verso sur l'équivalent d'un format A4 (21 x 29,7 cm).

Le jury conseille aux candidats de respecter le cadre réglementaire : une note d'intention absente, signée, trop courte ou trop longue, ou qui n'est pas écrite directement au verso de la production se soustrait au cadre.

#### Constats

Pour rappel, la fonction de la « note d'intention » est d'explicitier la démarche du candidat, d'aider à la compréhension, confirmer ce qui est déjà sensible dans la production plastique, et donner des indications sur le traitement du sujet et non de décrire les opérations plastiques.

L'ancrage dans les programmes d'enseignement atteste de l'appropriation par le candidat des enjeux qui traversent les modalités de narration visuelle dans une intention d'enseigner.

Nous rappelons la nécessité de soigner la graphie, la syntaxe, ou l'orthographe. S'agissant d'un recrutement de professeurs, la maîtrise de la langue française à l'écrit est indispensable. La capacité à se faire comprendre par autrui également.

#### Méthodologie

Le jury prend connaissance de la production plastique avant de lire la note d'intention. Sa lecture permet de contextualiser, de conforter la lecture de la production, de témoigner d'une pratique réflexive. À travers les choix énoncés, en termes de pratique et de références convoquées, elle expose un parti pris développé dans la proposition plastique.

Mal comprise, elle a parfois tenté de justifier des intentions floues, absconses, ou hermétiques en desservant le candidat qui semblait rarement préparé à cet exercice.



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

### Rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve

Définition de l'épreuve

Épreuve de mise en situation professionnelle

Durée de la préparation : 3 heures

Durée totale de l'épreuve : 1 heure (exposé : 30 minutes, entretien : 30 minutes)

Coefficient 2

L'épreuve se compose d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le projet d'enseignement proposé est conçu, selon les indications du sujet, à l'intention d'élèves des cycles 3 ou 4 **ou du lycée**. L'épreuve prend appui sur un dossier documentaire présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels, orienté en fonction du groupe de domaines choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture-paysage ; arts appliqués-design ; cinéma-art vidéo ; photographie ; danse ; théâtre ; arts numériques) et sur un extrait des programmes des cycles 3 ou 4 **ou du lycée**.

Ce dossier comprend également un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec l'éducation artistique et culturelle.

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

-**projet d'enseignement** (20 minutes maximum) : le candidat présente et analyse un projet d'enseignement de son choix s'appuyant sur le dossier documentaire et les consignes du sujet,

-**dimensions partenariales de l'enseignement** (10 minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury (trente minutes maximum).

Nous conseillons aux candidats de se reporter au site du ministère de l'Éducation nationale :

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid110902/precisions-epreuves-agregation-capes.html>

Cette première partie du rapport explicite aux candidats les attendus du jury communs à tous les domaines. Elle introduit les rapports sur les parties de l'épreuve relatives au projet d'enseignement dans chaque domaine et aux dimensions partenariales de l'enseignement.

#### **Maîtriser les langages pour penser et communiquer**

L'épreuve d'admission de mise en situation professionnelle est une épreuve orale qui comporte un exposé et un entretien avec le jury permettant d'évaluer la capacité du candidat à s'exprimer avec clarté et précision, en adaptant ses langages pour se faire comprendre. Il est attendu que le candidat utilise le **vocabulaire approprié à celui d'un professeur d'arts plastiques** et soit capable de définir explicitement tous les **termes des programmes d'arts plastiques en collège et lycée**. Sans cette maîtrise du vocabulaire, le candidat ne peut penser et communiquer de manière cohérente et pertinente. Par ailleurs, les membres de jury attendent que les candidats maîtrisent la langue française à l'oral comme à l'écrit, ainsi que les langages des arts et du corps, en **s'exprimant visuellement au moyen de croquis, de schémas, de cartes heuristiques, de plans tracés au tableau**.

Nous encourageons vivement les candidats à exploiter le tableau et les moyens d'expression visuelle qui attestent de leurs compétences plasticiennes ainsi que de leur volonté de décrire, d'explicitier, d'argumenter le cheminement de leur pensée. Il est également nécessaire que le candidat soit capable d'écoute, de recul critique et de réactivité en regard des questions des membres de jury afin de reconsidérer son analyse du dossier, son projet d'enseignement et son traitement de la question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement. Enfin, le candidat doit veiller aux langages non verbaux, en adaptant son regard, ses gestes et sa posture à des fins de communication.

### Maîtriser les postures de l'enseignant et de l'éducateur

La posture correspond à une attitude, une position du corps, volontaire ou non, qui se remarque, soit par ce qu'elle a d'inhabituel, ou de peu naturel, de particulier à une personne, soit par la volonté de l'exprimer avec insistance. Une posture correspond également à l'attitude morale de quelqu'un. Les membres de jury attendent que le candidat ait une posture d'adulte capable d'agir en éducateur responsable et selon des principes éthiques. Au cours de l'épreuve, le candidat doit manifester sa volonté de mettre en œuvre les missions que la Nation assigne à l'École, qui est d'instruire et d'éduquer afin de conduire l'ensemble des élèves à la réussite scolaire et à l'insertion professionnelle et sociale. Le candidat doit être en mesure de promouvoir l'esprit de responsabilité et de recherche du bien commun, en plaçant les apprentissages des élèves au cœur de son projet d'enseignement et des dimensions partenariales de l'enseignement. « La posture adoptée par l'enseignant face à sa classe va avoir une grande influence sur l'apprentissage des élèves. Ce geste professionnel, à la fois spontané et très élaboré puisqu'il découle de choix pédagogiques fondamentaux, est crucial dans l'enseignement. [...] L'enseignant, mais également les élèves, modifient leur posture pendant le cours. »<sup>1</sup> Afin de connaître et de s'appropriier la variété des postures de l'enseignant, nous invitons les candidats à lire la ressource d'accompagnement de français cycle 3, intitulée « *Les postures enseignantes* » Dominique Bucheton, professeure honoraire des Universités<sup>1</sup>, ainsi que la ressource d'accompagnement d'arts plastiques cycles 2 et 3, intitulée *Posture et gestes professionnels de l'enseignant en arts plastiques*<sup>2</sup>.

### L'exposé

Au cours de l'exposé du projet d'enseignement, le jury attend que le candidat analyse l'ensemble des éléments du dossier qui présente un extrait des programmes d'arts plastiques de collège ou de lycée et le(s) document(s) du domaine artistique choisi. Chaque sujet est accompagné de cet intitulé : « En vous appuyant sur le point du programme [...] dont l'extrait est cité ci-dessus, confronté au(x) document(s) joint(s), [...] proposez une séquence d'enseignement.

Vous justifierez votre choix et vos intentions pédagogiques en étant attentif :

-à déterminer les connaissances et les compétences travaillées pour cette séquence, en les situant également au regard de la progressivité des acquis visés sur l'ensemble du cycle [...] et leurs contributions au Socle commun de connaissances, de compétences et de culture ;

-à argumenter le dispositif d'enseignement proposé, les modalités d'apprentissage et d'évaluation retenues ;

-à préciser et à motiver les pratiques artistiques et références culturelles envisagées et investiguées.

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

N.B. Cette ou ces références peuvent être choisies parmi celles appartenant :

-aux œuvres et démarches relevant du domaine artistique choisi, à celui de la création en arts plastiques ou encore à tout autre domaine des arts ;

-aux écrits théoriques ou méthodologiques en pédagogie et en didactique, en arts plastiques et plus globalement en éducation ;

-aux écrits théoriques et critiques portant sur la création en arts plastiques et dans d'autres arts. »

Il est attendu que l'exposé du candidat s'appuie sur un discours oral explicite, mais aussi sur de l'écrit et des langages visuels, afin de présenter de façon ordonnée et développée l'analyse du dossier documentaire, les termes d'un problème et le projet d'enseignement du candidat. Nous recommandons d'effectuer un **exposé structuré**, afin d'équilibrer le temps d'analyse du dossier et celui de présentation du projet d'enseignement dans le cadre des 20 minutes imparties. Nous conseillons aux candidats de **définir clairement et objectivement les termes de l'extrait des programmes et de prendre en compte la totalité du ou des document(s) du dossier, notamment le titre de l'œuvre, sa date, sa technique, ses dimensions et toute autre information mentionnée permettant de mieux analyser ou d'émettre des hypothèses d'interprétation relativement à l'œuvre**. Nous conseillons aux candidats d'éviter de lire totalement leur exposé et d'adapter leur rythme de diction afin que les membres de jury puissent suivre leurs propos et prendre des notes.

Au cours de la session 2019, certains candidats n'ont pas respecté le cadre réglementaire de l'épreuve en occultant totalement ou partiellement l'extrait des programmes du dossier, tandis que d'autres n'en maîtrisaient pas le vocabulaire, ni les questionnements et les notions. Dans les deux cas, leurs analyses des dossiers et leurs projets d'enseignement n'étaient pas pertinents, voire hors-sujet. Si des candidats sont parvenus à définir des problématiques, c'est-à-dire un ensemble de questions pertinentes qui s'est posé à eux grâce à l'analyse du dossier, ces derniers ont moins **maîtrisé la problématisation de leur projet d'enseignement**. Les problèmes définis par les candidats étaient souvent mal formulés, alambiqués, et quelquefois incompréhensibles, ce qui ne permettait pas de construire des **situations problèmes cohérentes**. Nous encourageons vivement les candidats à lire la ressource d'accompagnement d'arts plastiques cycle 4, intitulée *Faire la différence entre problème et question ; construire des problématiques et problématiser*<sup>3</sup>, pour progresser sur ces points. La transposition didactique, consistant à transformer le savoir savant en savoir enseigné afin de le rendre accessible aux élèves, n'était pas toujours maîtrisée. Cela aboutissait à des dispositifs d'enseignement manquant de cohérence, de pertinence, de réalisme et peu opérationnels pour soutenir les apprentissages des élèves. D'ailleurs, certains candidats **ne prenaient pas en compte l'expérience sensible des élèves et ne visaient pas d'apprentissages dans leur projet de séquence, ce qui est rédhibitoire**. Quelques candidats ont proposé des séquences pédagogiques déjà expérimentées, sans lien avec leurs dossiers, ce qui a attesté d'un manque d'inventivité et d'adaptation aux contraintes de l'épreuve. Il a été apprécié que les candidats **émettent des hypothèses de productions d'élèves pour rendre plus réalistes leurs projets d'enseignement** et vérifier leur efficacité pédagogique. Sur la question de la dimension partenariale, les candidats ont progressé dans la connaissance des formes plurielles des partenariats, mais leur compréhension des enjeux et des méthodes du travail en équipe a été rarement saisie. Enfin, il est attendu que les candidats témoignent de connaissances et de culture en étayant leur exposé de références artistiques, théoriques, méthodologiques, pédagogiques et didactiques. Ce point est plus amplement développé dans les rapports relatifs à chaque domaine artistique.

En synthèse, les membres de jury ont constaté que les **candidats qui réussissent cet exposé de mise en situation professionnelle sont ceux qui :**

-**prennent en compte la totalité des données du sujet** (extrait des programmes, consignes, dossier documentaire) de manière interdépendante et indissociable, afin **d'en dégager des problématiques et de problématiser leur projet d'enseignement ;**

-**proposent un projet de séquence référé explicitement au point du programme du sujet ;**

-**proposent des objectifs de formation** (connaissances et compétences plasticiennes, théoriques, culturelles) soutenus par des **savoirs disciplinaires et un vocabulaire spécifique ;**

-**effectuent et justifient une transposition didactique à partir de l'analyse du dossier et du problème dégagé ;**

-témoignent de la connaissance du domaine de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques) ;

-proposent un dispositif d'enseignement pertinent, cohérent, dynamique et réalisable pour des élèves ou qui prend appui sur des situations réelles de terrain pour soutenir les apprentissages des élèves ;

-gèrent bien les deux temps successifs de l'exposé dédiés respectivement au projet d'enseignement et à la question des dimensions partenariales de l'enseignement.

## L'entretien

L'entretien entre le candidat et les trois membres de jury est un échange de propos qui prend appui sur l'exposé. Il est attendu que le candidat explicite son projet d'enseignement ainsi que le traitement de la question de dimensions partenariales de l'enseignement, afin de lever tout implicite. D'une part, le candidat va être conduit par les questions du jury à énoncer plus clairement et à rendre plus intelligibles ses propos, ses intentions, le cheminement de sa pensée ainsi que ses choix pédagogiques et didactiques. D'autre part, il est attendu que le candidat atteste au cours de l'entretien de ses capacités d'écoute et de prise en compte de ses interlocuteurs, afin de répondre précisément aux questions posées, d'argumenter ses réponses tout en faisant preuve d'ouverture d'esprit et de recul critique. Le jury ne cherche pas à piéger le candidat au cours de cet entretien. Bien au contraire, les questions du jury visent une meilleure compréhension du projet d'enseignement et du traitement de la question portant sur les dimensions partenariales du candidat. Ces questions ont pour objectif d'aider ce dernier à reconsidérer et approfondir son vocabulaire, ses connaissances et sa culture, mais aussi, à améliorer son projet de séquence et son action partenariale. Il est attendu que le candidat se montre réactif aux questions du jury pour attester de son potentiel à développer une pratique professionnelle réflexive, compétence requise dans l'exercice du métier d'enseignant. Les membres de jury ont constaté que les candidats qui réussissent cet entretien de mise en situation professionnelle sont ceux qui :

-s'ouvrent et réagissent aux questions du jury ;

-argumentent leurs propos et se repositionnent à partir des questions du jury ;

-maîtrisent les savoirs disciplinaires et la culture artistique.

## Se préparer à l'épreuve

La meilleure façon de se préparer à cette épreuve de mise en situation professionnelle est de s'y entraîner à la fois physiquement et intellectuellement, en la répétant méthodiquement, seul et entre pairs. L'entraînement à l'exposé et à l'entretien, dans le respect du temps imparti, doit s'effectuer de manière régulière et progressive. Les enregistrements vidéo graphiques des entraînements des candidats volontaires peuvent leur permettre de prendre conscience rapidement de leurs forces et de leurs faiblesses en regard des attendus de l'épreuve. Cet entraînement doit viser l'acquisition de connaissances et de compétences en lien avec le Référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation.

## Quelques repères bibliographiques

Pédagogie, didactique et histoire de l'enseignement des arts plastiques :

MARSZAL Patricia, sous la direction de, Des images d'aujourd'hui - Repères pour éduquer à l'image contemporaine, Edition Canopé, 2011.

BRONDEAU-FOUR Marie-Jeanne et COLBOC-TERVILLE Martine, Du dessin aux arts plastiques. Repères historiques et évolution dans l'enseignement secondaire jusqu'en 2000, 2018.

GAILLOT Bernard-André, Arts plastiques. Éléments d'une didactique critique, Paris PUF, « Éducation et formation », 1997.

GAILLOT Bernard-André, L'Approche par compétences, conférence 2009, IUFM Canebière, Marseille.  
<http://gaillot.ba-artsplast.monsite-orange.fr/lapprocheparcompetencesenap/index.html>

MICHAUX Bernard, [Enseigner des problèmes ? Conférence prononcée lors du stage de didactique des arts plastiques, Sèvres, décembre 1990.](#)

PELISSIER Gilbert, [Colloque sur l'artistique, Arts plastiques, art et enseignement, Saint Denis, musée d'art et d'histoire, 23 et 24 Mars 1994.](#)

VIEAUX Christian, [Trois grandes positions en éducation et leurs liens avec la transmission des savoirs en matière d'éducation artistique.](#)

VIEAUX Christian, [Verbalisation / explicitation / entretien d'explicitation, Comprendre et situer la « verbalisation » en arts plastiques au regard de l'explicitation, académie de Paris, Octobre 2012.](#)

#### **Théories et essais sur l'éducation artistique :**

BORDEAUX Marie-Christine et DESCHAMPS François, Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires, éd. de l'Attribut (coll. « La culture en questions »), Toulouse, 2013.

KERLAN Alain, L'art pour éduquer ? La tentation esthétique : contribution philosophique à l'étude d'un paradigme, éd. Presses de l'Université de Laval, Montréal, 2004

#### **Pédagogie et didactique, sciences de l'éducation :**

ALEXANDRE Danielle, Anthologie des textes clés en pédagogie, ESF Éditeur, 2010.

CHEVALLARD Yves, La transposition didactique, Grenoble, éd. La Pensée Sauvage, 1991.

HADJI Charles, L'évaluation à l'école - Pour la réussite de tous les élèves, éd. Nathan, 2015.

MÉRIEU Philippe, Apprendre... oui, mais comment ? Paris, éd. ESF, 1987.

MÉRIEU Philippe, Guide méthodologique pour l'élaboration d'une situation-problème, in Apprendre... oui mais comment, éd. ESF, Paris, 1987, 11e édition, juillet 19 3. Pages 159-172.

REUTER Yves (éd.), Dictionnaire des concepts fondamentaux des didactiques, éd. De Boeck, Louvain la Neuve, 2013 (3ème édition).

SOURIAU Étienne, Sous la direction de, Vocabulaire d'esthétique, Paris, éd. P.U.F, Coll. Quadrige, 1990.

#### **Sitographie :**

Ressources d'accompagnement de français cycle 3 :

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/67/5/RA16\\_C3\\_FRA\\_1\\_oral\\_pratique\\_postures\\_enseignant\\_573675.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/67/5/RA16_C3_FRA_1_oral_pratique_postures_enseignant_573675.pdf) <sup>1</sup> Les postures enseignantes – Dominique Bucheton professeur honoraire des Universités.

Ressources d'accompagnement des programmes d'arts plastiques des cycles 3 et 4, en ligne sur eduscol :

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques\\_et\\_education\\_musicale/87/9/RA16\\_C2C3\\_AP\\_Postue\\_gestes\\_pro\\_798879.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/87/9/RA16_C2C3_AP_Postue_gestes_pro_798879.pdf)

Postures et gestes professionnels de l'enseignant en arts plastiques.

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques\\_et\\_education\\_musicale/82/2/RA\\_C2C3\\_AP\\_Lexique\\_Elements\\_du\\_langage\\_plastique-dm\\_613822.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/82/2/RA_C2C3_AP_Lexique_Elements_du_langage_plastique-dm_613822.pdf)

Lexique pour les arts plastiques – Les éléments du langage plastique.

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques\\_et\\_education\\_musicale/82/0/RA\\_C2C3\\_AP\\_Lexique\\_AP\\_domaines\\_de\\_pratiques-dm\\_613820.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/82/0/RA_C2C3_AP_Lexique_AP_domaines_de_pratiques-dm_613820.pdf)

Lexique pour les arts plastiques – La diversité des pratiques au service du projet de l'élève.

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques/62/4/16\\_RA16\\_C4\\_APLA\\_difference-probleme-question\\_DM\\_625624.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/62/4/16_RA16_C4_APLA_difference-probleme-question_DM_625624.pdf)

Faire la différence entre problème et question ; construire des problématiques et problématiser.

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques\\_et\\_education\\_musicale/43/1/2\\_RA\\_C2\\_C3\\_EEA\\_education-sensibilite\\_570431.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/43/1/2_RA_C2_C3_EEA_education-sensibilite_570431.pdf)

Les enseignements et l'éducation artistiques – Une éducation de la sensibilité par la sensibilité.

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques/29/9/12\\_RA\\_C4\\_AP\\_La\\_verbalisation\\_567299.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/29/9/12_RA_C4_AP_La_verbalisation_567299.pdf)

La verbalisation ou l'art de rendre compatible l'expression personnelle et les apprentissages.

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques/87/5/RA16\\_C4\\_AP\\_eval\\_fiche\\_5\\_708875.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/87/5/RA16_C4_AP_eval_fiche_5_708875.pdf)

Les moments privilégiés et récurrents d'une évaluation servant les apprentissages en arts plastiques.

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques/31/1/29\\_RA\\_C4\\_AP\\_Comprehension\\_us\\_ages\\_resonances\\_mot\\_projet\\_567311.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/31/1/29_RA_C4_AP_Comprehension_us_ages_resonances_mot_projet_567311.pdf)

Compréhension, usages et résonances du mot « projet » dans l'enseignement des arts plastiques

[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques/64/8/24\\_RA16\\_C4\\_APLA\\_approche\\_par\\_competences-partie5-evaluer\\_par\\_competences\\_DM\\_625648.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/64/8/24_RA16_C4_APLA_approche_par_competences-partie5-evaluer_par_competences_DM_625648.pdf)

Approche par compétences : historique, conception, mise en perspective dans l'enseignement des arts plastiques.

**Actualités du site national de l'enseignement des arts plastiques :**

<http://eduscol.education.fr/arts-plastiques/actualites.html>

<http://veille-et-analyses.ens-lyon.fr/DA/ListeDossiers.php>

dossiers de veille de l'IFÉ synthétisant l'état de réflexion sur de questions : évaluation, compétence, oral, etc.

<https://www.meirieu.com/>

site de Philippe Meirieu, histoire et actualité de la pédagogie.

<http://gaillot.ba-artsplast.monsite-orange.fr/index.html>

site de Bernard-André Gaillot.

DEHAENE Stanislas, Les grands principes de l'apprentissage, Collège de France et Unit INSERM-CEA de Neuro NeuroSpin Center, Saclay, France [www.unicog.org](http://www.unicog.org)

Disponible sur : <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/symposium-2012-11-20-10h00.htm>

REY Olivier et FEYFANT Annie, L'évaluation pour (mieux) faire apprendre, dossier de veille n°94, Lyon, IFÉ, septembre 2014. Disponible sur : <http://ife.ens-lyon.fr/vst/DA-Veille/94-septembre-2014.pdf>

REY Olivier, Le défi de l'évaluation des compétences, Dossier de veille n°76, Lyon, IFE, 2012. Disponible sur : <http://ife.ens-lyon.fr/vst/DA-Veille/76-juin-2012.pdf>

VIAL Michel, Entre accompagnement et évaluation : tensions créatives ou destructrices ? Conférence Haute École Pédagogique Vaud. Lausanne 28 février 2013. Disponible sur :

[http://www.michelvial.com/boite\\_11\\_15/2013\\_Vial\\_Entre\\_accompagnement\\_et\\_evaluation\\_tensions\\_creatives\\_oudestructrices\\_Lausanne\\_28\\_fevrier\\_13.pdf](http://www.michelvial.com/boite_11_15/2013_Vial_Entre_accompagnement_et_evaluation_tensions_creatives_oudestructrices_Lausanne_28_fevrier_13.pdf)

## Épreuve de mise en situation professionnelle : rapport sur la partie de l'épreuve portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement

### Modalités enjeux

L'exposé sur la dimension partenariale s'inscrit immédiatement à la suite du projet d'enseignement. Si la proposition s'y prête le candidat peut l'articuler à sa séquence de cours, mais la plupart du temps les deux moments de cette épreuve orale gardent leur indépendance et se succèdent sans qu'il soit nécessaire de les lier. Rappelons juste que ces deux volets de l'épreuve de mise en situation professionnelle permettent d'apprécier chez le candidat des compétences identiques, portées par un enseignant en devenir mais déjà informé des ressources du système éducatif, et capable d'envisager pour ses élèves les situations d'apprentissage les plus fécondes.

La dimension partenariale mobilisant un tiers du temps de l'exposé du candidat, il ne s'agit pas de la négliger. Connaître les multiples acteurs du milieu scolaire, savoir travailler en collaboration, mobiliser les outils et les ressources mis à disposition pour conduire des projets modestes ou d'envergure mais toujours conçus dans l'intérêt des élèves : ces qualités sont essentielles au futur enseignant et sont scrutées avec attention à l'occasion du concours. Même si par définition le candidat d'un concours externe ne peut avoir expérimenté la totalité des situations offertes par l'enseignement, il doit pouvoir détailler les modalités d'une action éducative conçue et menée avec les autres – qu'il s'agisse de ses collègues au sein de l'établissement, de collègues d'autres établissements, de parents d'élève, de structures proches ou éloignées, de professionnels liés de près ou de loin à l'Éducation nationale.

La situation proposée est énoncée en quelques lignes, sur un tiré à part. Formulée de façon concise, elle suffit à situer le contexte, repérer les acteurs, envisager une temporalité et rythmer un déroulement. Et si ces données restent implicites, il revient au candidat de proposer des pistes pour donner chair au scénario. Mais quelle que soit la situation proposée, le sujet fait toujours état des partenaires mobilisés et précis à l'initiative de l'action. Plusieurs cas sont repérés :

– Le professeur d'arts plastiques peut être celui qui sollicite. Exemple de sujet : « *Vous envisagez de modifier l'espace de votre classe d'arts plastiques pour mieux répondre aux besoins de vos élèves. Quel type d'organisation et quels partenaires éventuels pouvez-vous envisager dans le cadre de cette action ?* »

– Le professeur d'arts plastiques peut être celui qui est sollicité. Exemple de sujet : « *L'architecte qui a conçu l'établissement dans lequel vous enseignez se propose d'intervenir auprès de vos élèves. Quels objectifs d'apprentissages en arts plastiques visez-vous à travers cette rencontre et selon quelles modalités ?* »

– Le troisième type de situation est le plus courant. L'enseignant d'arts plastiques n'est pas celui qui initie le projet ou doit expressément en bénéficier, mais il a la possibilité (et, pourrait-on ajouter, l'obligation professionnelle) de collaborer à sa mise en place pour faire rayonner son enseignement et offrir à ses élèves une opportunité en termes d'apprentissages et de découvertes, d'éducation à l'art, à la culture et au vivre ensemble. Exemple de sujet : « *Dans le cadre d'un projet de valorisation du patrimoine de la ville dans laquelle se situe votre établissement, la municipalité souhaite la participation des collégiens. Sur quels principes et selon quelles modalités, en tant que professeur d'arts plastiques, pouvez-vous prendre part à ce projet ?* ».

### Constats pour la session 2019



Le jury constate une prise en compte plus affirmée de la dimension partenariale que par le passé. Les candidats connaissent mieux les institutions et leurs missions, ainsi que les dispositifs qu'ils peuvent mobiliser ; ils passent moins de temps à lister les partenaires hypothétiques d'un projet abstrait, à égrainer sans raison les acronymes des structures culturelles existantes. Le partenariat n'est plus envisagé sous l'angle unique de l'organisation pratico-pratique de la réservation du car pour la sortie ou des procédures réglementaires pour inscrire une question à l'ordre du jour du Conseil d'Administration. Pour autant, certains peinent toujours à voir avec quels contenus concrets et quelles activités nourrir leur projet, ainsi qu'à définir nettement les enjeux du partenariat dans l'optique d'un enseignement spécifique et singulier, celui des arts plastiques.

Le jury a donc été particulièrement sensible aux candidats qui :

-convoquaient de manière ciblée et pertinente leur vécu et leurs expériences (à l'occasion de stages, de vacances) pour étayer leurs pistes de réponse sur le sujet ;

-analysaient le sujet de la question partenariale (définition des termes, enjeux, problèmes induits...), et envisageaient plusieurs hypothèses, voire prenaient parti (dans le cas de sujets un peu « larges » et ouverts) ;

-formulaient des hypothèses de scénarios pédagogiques et envisageaient des situations plausibles (gestion temporelle avec étapes et calendrier, gestion matérielle et technique, gestion logistique, modalités de la mise au travail, etc.).

Le sujet sur « L'espace de votre classe » évoqué plus haut relevait typiquement d'un sujet ouvert, qui demandait à être resserré et précisé, et supposait chez le candidat une facilité à se projeter et à mobiliser des souvenirs de situations de stage vécues. Il convenait en fait de poser des questions simples, mais dont les réponses pouvaient orienter de façon décisive le projet envisagé :

Travaille-t-on au collège ou au lycée ?

Dans ce cas précis de modification de l'espace, les élèves sont-ils consultés afin que soient identifiés leurs besoins et leurs aspirations ?

Envisage-t-on des groupes de 30 élèves et/ou de 15 ?

L'établissement accueille-t-il des élèves en situation de handicap, qui nécessitent des mobilités particulières (accès, facilités, aménagements matériels) ?

Quelle place (et quelle géographie dans la classe) souhaite-t-on donner au numérique ?

Envisage-t-on un espace-galerie couplé à l'espace de la classe ? Un prolongement vers les espaces extérieurs ?

Vise-t-on davantage l'autonomie des élèves ou le guidage de bout en bout ? Veut-on des îlots, une disposition en U, en rangs ?

Toutes questions qui, avec d'autres, permettaient de nourrir le projet et de lui donner sa consistance. Il en est ainsi pour tous les sujets, chacun engendrant des questionnements spécifiques.

### **Exemples de sujet :**

Lors d'un conseil école-collège, la direction de l'école primaire du secteur propose de mettre en place une journée de rencontre entre les élèves de CM2 et de sixième. Selon quelles modalités, en tant que professeur d'arts plastiques, pouvez-vous préparer cette journée ?

Pour ce sujet, le jury a apprécié de voir que certains candidats réfléchissaient au moment choisi dans l'année pour planifier cette journée, et imaginaient réellement son déroulement :

Est-il possible d'accueillir en même temps toutes les classes de CM2 de toutes les écoles de secteur ?

Comment procéder avec les élèves de 6<sup>ème</sup> qui les accueillent ? Peut-on mettre en place un système d'élèves tuteurs-référents au sein du cycle 3 ? Une classe de CM2 et une de 6<sup>ème</sup> réunies dans une même salle conçue pour 35 élèves, est-ce envisageable ?

De fait, quand ils se projetaient en évoquant des exemples concrets et en émettant des hypothèses de conduites du projet (« Imaginons que j'ai cinq classes de 6<sup>ème</sup>, tant de classes de CM2, on organiserait cela de la manière suivante... »), les candidats manifestaient le souci fort louable de sonder la situation dans ses dimensions pratiques.

Dans le même temps, les meilleures prestations prenaient toutes en compte l'élève, avec attention, humanité et générosité. Certains candidats ont su transmettre spontanément cet intérêt pour l'élève, dont on rappelle qu'il est notre premier interlocuteur. C'était de fait très agréable d'entendre des candidats soucieux et attentifs, qui pensaient la situation avant tout dans l'intérêt et au service de leurs classes.

## Conseils

Le partenariat est une co-construction, pas un rapport de force. Ses acteurs se rencontrent en amont et pensent ensemble les finalités du projet et les contours de son déroulement. Osons cette évidence : un partenariat réussi satisfait tous les partenaires. Il évite l'écueil de l'instrumentalisation des uns au profit des autres.

Mais un partenariat réussi ne se déroule pas davantage dans l'oubli de la spécificité de notre discipline. Il est d'ailleurs régulièrement demandé au candidat de se positionner « en tant que professeur d'arts plastiques », ambitieux pour ses élèves et exigeant quant à l'inscription même partielle du projet dans l'ensemble des apprentissages visés en arts plastiques. Dans cette perspective, on ne peut qu'encourager les candidats à convoquer et à s'appuyer sur les questions et les enjeux du parcours artistique, à cibler les compétences des programmes et du socle, à imaginer les modalités d'une évaluation de l'action entreprise avec le ou les partenaires. Les sujets portant sur la dimension partenariale de l'enseignement ayant tous été rédigés par des enseignants d'arts plastiques, on peut légitimement en déduire qu'ils ont été conçus selon cette idée forte que les arts plastiques ont un rôle particulier à jouer dans l'éducation et l'épanouissement des élèves... Le sachant, les candidats ont dès lors tout intérêt à chercher et identifier ce qui singularise la situation proposée du côté de l'éducation artistique et culturelle, dont on rappelle qu'elle est prioritairement portée par les enseignements d'éducation musicale et d'arts plastiques. Ici, je suis bien interpellé « en tant qu'enseignant d'arts plastiques » – et pas seulement en tant qu'éducateur, ou enseignant généraliste, ou même professeur principal. Exemple de sujet :

*Un élève allophone va assister pour la première fois à un cours d'arts plastiques. De quelle manière, en tant que professeur d'arts plastiques pouvez-vous contribuer à l'inclusion et au suivi de cet élève dans votre discipline ?*

Une fois cerné le terme d'élève « allophone » (terme qui a mis dans l'embarras un nombre non négligeable de candidats), il fallait comprendre que les arts plastiques, « champ d'expression symbolique et non verbal », avaient un rôle essentiel à jouer pour contourner l'obstacle de la langue en mobilisant « les langages des arts et du corps » (domaine 1 du socle commun de connaissances, de compétences et de culture). Les candidats devenus experts dans le domaine de l'option choisie pouvaient, à loisir, imaginer des scénarios où le geste dansé, le recours aux images (qu'elles soient fixes ou animées), la manipulation d'objets et de matériaux permettaient pour cet élève des formes multiples d'expression et d'échanges susceptibles de l'intégrer dans la classe et, au-delà, de le faire rentrer de plain-pied dans une culture commune.

## Conclusion

Afin d'éviter les généralités dévitalisées, on suggèrera aux futurs candidats de s'appuyer sur des connaissances éprouvées. D'où nos encouragements à penser à un enracinement régional, un profil

particulier d'élèves et de classes, des outils institutionnels réels (musées, centres d'art, galeries) pour rendre la situation incarnée et vivante.

D'où, aussi, nos encouragements à articuler le projet partenarial au projet d'établissement, à sa couleur propre, aux besoins recensés et identifiés localement : par exemple, favoriser la réussite des filles, lutter contre le décrochage, désenclaver un établissement éloigné des centres urbains en facilitant l'accès à l'art et à la culture.

### **Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques**

BORDEAUX Marie-Christine : Éducation artistique, l'éternel retour ?, Paris, Éd. De l'Attribut, 2013.

CARASSO Jean-Gabriel : Art, culture et éducation au coeur d'une passion, Lansman Éditeur, Carnières-Morlanwelz (Belgique), janvier 2008.

DE VECCHI Gérard, Enseigner le travail de groupe », Paris, Delagrave, 2006.

FOUREZ Gérard, MAINGAIN Alain, DUFOUR Barbara, Approches didactiques de l'interdisciplinarité, Louvain-la-Neuve/Paris, De Boeck Université, 2002. On peut consulter ce lien qui résume le propos du livre : [https://www.acparis.fr/portail/jcms/p1\\_615051/comprendre-etsituer-la-verbalisation-en-arts-plastiques-auregard-](https://www.acparis.fr/portail/jcms/p1_615051/comprendre-etsituer-la-verbalisation-en-arts-plastiques-auregard-)

de-l-explicitation et <https://www.unamur.be/sciences/philosoc/interfaces/publications/cip12>

MEIRIEU Philippe, Des outils pour apprendre en groupe, t. 2, Paris, Chronique Sociale 2010.

MEIRIEU Philippe, Itinéraire des pédagogies de groupe, Paris, Chronique sociale, 1984.

MORIN Edgard, La tête bien faite, Paris, Seuil, 1999.

MORIN Edgard, Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur », Paris, Seuil, 1999.

Téléchargeable gratuitement sur le lien suivant : <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001177/117740fo.pdf>

MORIN Edgard, Relier les connaissances : le défi du XXIe siècle, Paris, Seuil, 1999.

Ouvrage collectif : « Les sciences de l'éducation. Pour l'ère nouvelle. (Vol 43) Les partenariats institutions scolaires

/ institutions culturelles » 2010/4, CERSE-Université de Caen.

<http://www.cairn.info/revue-les-sciences-de-l-education-pour-l-ere-nouvelle-2010-4.htm>

PERRENOUD Philippe, Apprendre à l'école à travers des projets, pourquoi ? Comment ? Genève, Université de Genève, Faculté de Psychologie et des sciences de l'éducation, 1999.

PERRENOUD Philippe, Construire des compétences dès l'école », ESF, coll. « Pratiques et enjeux pédagogiques », 1999.

SARFATI Jean-Jacques, Réflexions générales sur la politique de partenariat à l'école », les cahiers du CERFFEE, 2013 (internet).

## Épreuve de mise en situation professionnelle

### Domaine : architecture-paysage

#### Constats spécifiques au domaine sur la session 2019

Sur 270 candidats admissibles, 63 ont choisi parmi les 7 domaines possibles, le domaine *architecture et paysage*. 9 sujets ont été soumis aux candidats lors de cette session :

3 concernent spécifiquement l'architecture

3 concernent spécifiquement le paysage

3 concernent indissociablement l'architecture et paysage

Le domaine architecture-paysage

Le jury attend de la part du candidat qui a choisi l'option *architecture et paysage* des connaissances lexicales, techniques et culturelles liées au champ de l'option et des arts plastiques. Le domaine comprend architecture et paysage : il s'agit de porter une analyse sur le fait architectural, mais aussi un regard sur l'environnement.

L'architecture comprend un ou plusieurs édifices, conçus par un ou plusieurs architectes, dans un contexte historique et artistique (commande, concours, politique urbaine, courant architectural...). L'étude de cette architecture passera par l'analyse de sa fonction (originelle, dévoyée, supposée), et de son site d'implantation (type de paysage, contraintes du site, rapport d'échelle...). Les caractéristiques plastiques du bâti (volumétrie, composition des façades, lignes, couleurs, éléments décoratifs...), ainsi que ses spécificités techniques (structures, matériaux, franchissements, percements, assemblages...), seront alors abordées finement pour tenter de saisir les intentions des concepteurs et les effets produits sur le public.

Le paysage est à envisager dans sa dimension naturelle ou artificielle (espaces paysagés, architecturés, urbains) et dans ce qui relève de la construction culturelle (lecture artialisée du paysage). L'aménagement d'un lieu offert au regard d'un observateur, selon la situation géographique, l'époque, la saison, révèle des usages, des appréhensions, des émotions, des parcours variés, mais également une philosophie de la nature et de la place de l'Homme en son sein. Le paysage, perçu par les cinq sens, dans ses trois dimensions, plus celle du temps, est aussi à considérer dans ses interactions avec l'architecture et le contexte.

L'architecture et le paysage partagent les notions d'espace, de matérialité, de lumière, de couleur, de forme, de fabrication et d'expérience sensible. Ajoutons que le paysage est à envisager aussi dans ses liens avec la peinture, nous citerons ici Thierry PAQUOT dans l'ouvrage *Le Paysage* paru en 2016 : « Issu du vocabulaire des peintres, le mot « *paysage* » a progressivement conquis d'autres domaines et acquis d'autres sens selon les disciplines ».

#### Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision

L'extrait de programme

Il a été demandé aux candidats de débiter leur exposé par la lecture de l'extrait de programme. Cette entrée en matière devait inciter le candidat à s'appuyer sur cette entrée de textes officiels pour aborder les éléments du dossier, les décrire, les analyser, en dégager des axes de réflexion et de problématisation, des questions enseignables et enfin élaborer un projet d'enseignement sur mesure. Le candidat qui ne s'appuie pas sur l'extrait de programme proposé ne répond pas de fait aux attentes de l'épreuve.

## Le dossier

Le dossier associe un extrait de programme à des documents qui définissent un objet d'étude du domaine *architecture et paysage*. Quelques éléments visuels, de nature diverse (vue extérieure, intérieure, aérienne, plan, coupe, élévation, détail, croquis, image de synthèse, etc.) présentent l'architecture, le paysage ou les deux. Quelques éléments textuels apportent de précieuses informations que le candidat exploitera dans leur dimension explicite (nature de l'objet d'étude, concepteur, matériau, localisation, année de réalisation...) et implicite (pratiques de cet espace, courant architectural, pérennité de l'œuvre, typologie urbaine, topographique, climatique...).

Il s'agit pour le candidat d'exploiter l'ensemble du dossier, avec rigueur et précision, afin de produire une analyse qui témoignera de sa capacité à :

- observer les documents avec méthode et singularité ;
- employer un vocabulaire approprié et spécifique au domaine *architecture et paysage* et aux arts plastiques;
- structurer son propos;
- émettre des hypothèses;
- développer une réflexion.

Lors de l'analyse du dossier, pris comme axe d'appui, le candidat mettra à jour des problématiques qu'il développera au fur et à mesure du déploiement de son exposé. Par ailleurs, ne pas connaître l'œuvre architecturale ou/et paysagère présentée dans le dossier ne constitue pas un obstacle à la réussite de son oral, dès lors qu'il porte sur celle-ci un regard attentif, curieux, intelligent, astucieux... Le candidat qui détourne ou élude le dossier pour traiter d'un autre sujet se place de fait hors-sujet.

## Les références

Le candidat prendra appui sur quelques références bien choisies, autant dans le champ du domaine que dans celui des arts plastiques. Ce n'est pas tant le nombre que la pertinence des références qui importe lors de l'exposé. Par ailleurs, les candidats qui ont su élargir à des champs référentiels élargis (poésie, philosophie, littérature, sciences) ont montré un esprit d'ouverture apprécié du jury.

## Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique

Dans le cadre de l'élaboration d'une situation d'apprentissage, il s'agit de proposer un projet d'enseignement introduit par une situation incitative, qui interroge la pratique des élèves afin qu'ils répondent à partir d'un projet personnel.

En vue de concevoir un dispositif pédagogique opérant, les candidats devront se poser les questions suivantes :

Comment définir des objectifs d'enseignement clairement identifiés et peu nombreux qui donnent du sens à ce qui est enseigné ?

Comment privilégier la situation problème afin de permettre aux élèves de s'interroger sur leur pratique ?

Quelles compétences cibler ?

Comment ancrer l'apprentissage dans l'univers des élèves ?

À quel moment situer la séquence dans l'année et dans le cycle ?

Comment l'inscrire dans une progression des apprentissages par approfondissement ?

Comment envisager l'articulation avec le champ artistique ?

Comment interroger le sens et les modalités d'évaluation ?

Quelques notions liées au domaine de l'architecture et du paysage :

**Appliquées au travail d'architecte et/ou de paysagiste :**

Par exemple, *cheminement de l'idée à la réalisation, opérations de mise en œuvre, relation objet/espace, forme fermée/forme ouverte, contour/limite, vide/plein, intérieur/extérieur, enveloppe/structure, matériaux, passage/transition, filiation/rupture, moderne/antimoderne, hétérogénéité/cohérence plastiques...*

**Appliquées à la perception de l'utilisateur d'un espace architecturé et/ou paysagé :**

Par exemple, *réception d'une production plastique, point de vue, prise en compte du spectateur, de l'effet recherché, parcours dans l'œuvre...*

Au regard de la session 2019, le jury recommande :

-Amorcer l'exposé par la lecture de l'entrée de programme en l'explicitant, puis en mettant en avant les axes possibles en lien avec les documents.

-Analyser les documents du dossier documentaire à l'aune de l'extrait de programme d'arts plastiques retenu : cette entrée de programme situe le champ d'investigation et permet le développement d'une pensée approfondie et nourrie.

-Prendre en compte les éléments informatifs du cartel décrivant le dossier : l'architecte, le nom de l'œuvre, la date de sa construction, les matériaux et sa situation géographique. Ces informations ne sont pas neutres et leur considération participe de l'analyse précise du dossier.

-Définir les termes du domaine, (se référer si possible à l'étymologie) et leurs prolongements sémantiques (ex : structure : apparente ou cachée, simple ou complexe, éléments porteurs, mise en œuvre, matériaux utilisés...).

-Définir le vocabulaire du champ élargi des arts plastiques et son prolongement sémantique (exemple : décor, mise en scène, théâtralisation, environnement, arrière-plan, motif...).

**Exemple de bonne saisie du sujet**

Afin d'aider les candidats pour les sessions à venir, voici un extrait de sujet de la session de 2019 comportant l'entrée de programme ainsi qu'un document iconique. Suivent quelques points d'analyse pertinents, ainsi que des problématiques recevables et non recevables.

## SUJET 1



Document du domaine :

**Collectif WILKINSON EYRE, Grant Associates, Atelier One, Atelier Ten, *Supertrees*** (Super arbres), 2012, Parc Gardens by the Bay, 18 structures de béton et d'acier hautes de 25 à 50 mètres, Singapour.

Chaque structure est un site de reproduction pour les oiseaux et les insectes et collecte les eaux pluviales.

Extrait des programmes - Enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques, classe de terminale :

« **La présentation** : [...] »

- l'aspect matériel de la présentation : le support, la nature, les matériaux et le format des œuvres ;  
[...] »

### **Quelques points d'analyse pertinents :**

Végétalisation du bâti

Point de vue depuis le bâtiment sur le paysage / point de vue depuis le parc sur le bâti

Analogies formelles avec la nature

Espace de cohabitation faune/flore/humain

Symbiose entre naturel/artificiel

Incarnation d'un imaginaire fantastique

Tour/colonne végétale

Picturalité des surfaces

**Problématiques recevables :**

Comment la monumentalité s'inscrit-elle dans une relation à l'humain ?

En quoi la ville moderne laisse-t-elle une place à la nature ?

En quoi le biologique peut-il être considéré comme support d'une éthique urbaine ?

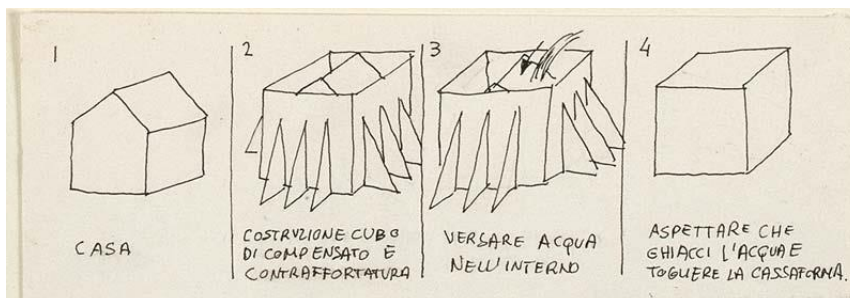
**Problématiques non recevables :**

Comment la tradition peut-elle s'inscrire dans la modernité ?

En effet, il s'agit d'un questionnement davantage lié à l'entrée de programme « L'œuvre : [...] Le chemin de l'œuvre : [...] » extraite du programme d'enseignement de spécialité arts plastiques en classe de terminale série littéraire.

**Exemples de Sujets traités lors de la session 2019 :**

**SUJET 2**



Document du domaine :

**Gianni PETTENA, (1940-),** *Ice House II* (Maison de glace II), 1971, dessin à l'encre sur papier, Orléans, Frac-Centre Val de Loire.

Traduction :

Vignette 1 : Maison

Vignette 2 : Construction en contreplaqué à contreforts

Vignette 3 : Verser de l'eau à l'intérieur



Vignette 4 : Attendre que l'eau gèle et enlever le coffrage

Document 2 : Gianni PETTENA, (1940-), Ice House II (Maison de glace II), 1972, Minneapolis, États-Unis, photographie.

Extrait des programmes - Cycle 3 :

« **La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre**

[...]

**Les qualités physiques des matériaux :** [...] »

### SUJET 3



Document du domaine :

**ANONYME**, *Église de la Transfiguration*, 1714, bois de pin et de tremble, île de Khizhi, Russie

Document 1 : vue d'ensemble

Document 2 : détail

Extrait des programmes - Cycle 4 :

« **La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre**

[...]

**Les qualités physiques des matériaux :** les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, [...] »

## Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques

Une expérience sensible des œuvres architecturales et paysagères, éventuellement guidée par des médiateurs, est toujours préférable à une découverte en images. Des visites d'écoles d'architecture, de paysage, ou d'agences de création contribuent à mieux cerner ces métiers. Des musées et galeries (Cité de l'architecture et du patrimoine, Pavillon de l'Arsenal, Maisons de l'architecture, expositions monographiques, thématiques, rétrospectives...) permettent aussi une approche instructive et inspirante du domaine. Toutefois voici, à titre indicatif, non exhaustif, quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques :

Collectif, *Tout sur l'architecture : Panorama des styles, des courants et des chefs-d'œuvre*, Éditions Flammarion, 2014

BURE Gilles de, *Architecture contemporaine, le guide*, Edition Flammarion, 2015

DENISON Edward, *Trois minutes pour comprendre les 50 plus grands principes et styles en architecture*, Édition Le courrier du livre, 2013

GÖSSEL Peter et LEUTHAUSER Gabriele, *L'architecture du XXe siècle*, Taschen, 1991

JODIDIO Philip, *Architecture Now ! 8*, Taschen, 2012

MOSSER Monique, *L'art du jardin du début du XXe siècle à nos jours*, Sceren CNDP-CRDP, 2011

PAQUOT Thierry, *Le Paysage*, Éditions le Découverte, 2016

PRINA Francesca, Elena DEMARTINI, *Petite encyclopédie de l'Architecture*, Éditions Solar, 2006

TEXIER Simon, Paris, *Grammaire de l'architecture XXe-XXIe siècles*, Parigramme, 2007Hervé BRUNON &

ZEVI Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, Les Éditions de Minuit, 1959

ZVARDON Frantisek, *Au-dessus des parcs et jardins de France*, Éditions du Signe, 2013

[https://web.ac-reims.fr/dsden10/exper/IMG/pdf/architecture\\_et\\_lumiere.pdf](https://web.ac-reims.fr/dsden10/exper/IMG/pdf/architecture_et_lumiere.pdf)

<https://www.citedelarchitecture.fr/fr> <http://www.fncaue.com/glossaire/>

<http://thierry.jouet.free.fr/Sommaire/histoire.htm>

<https://balises.bpi.fr/arts/createurs-de-jardins>

<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire>

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLUmzBvA70XmZ4va0XNs3fFQ-tCfM7komL>

## **Épreuve de mise en situation professionnelle**

### **Domaine : arts appliqués et design**

Constats sur la session 2019

La session 2019 révèle une légère baisse des inscrits pour le domaine des arts appliqués-design. 45 candidats se sont présentés à l'épreuve pour la session 2019 contre 57 en 2018. Le jury constate une bonne connaissance des programmes d'arts plastiques du collège ainsi que des quatre champs de compétences, en revanche les contenus des programmes de lycée demanderaient un apprentissage plus soutenu de la part des candidats. Ces derniers ont généralement attesté d'une bonne capacité à observer les documents dans leurs détails et à structurer leurs propos. Cependant, les tentatives d'analyse ne convoquent pas assez les notions issues de l'extrait de programme. Il s'agit, dans cette épreuve, de se saisir d'un document issu du champ des arts appliqués-design pour construire ensuite une situation d'apprentissage opérante en arts plastiques.

### **Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision**

L'épreuve consiste dans une articulation du point du programme avec le dossier proposé au candidat, de cibler une problématique permettant de construire une transposition didactique opérante. Cette transposition doit glisser du domaine des arts appliqués-design à des questionnements relevant des arts plastiques. Il est attendu des candidats qu'ils réalisent une analyse du document basée sur les constituants plastiques : forme, espace, couleur, lumière, matérialité, composition, mise en œuvre, processus de production ou de création, en utilisant un vocabulaire précis, soutenu et technique, tant dans le domaine des arts appliqués-design que des arts plastiques. Le candidat resitue le document dans le champ des arts appliqués-design : s'agit-il d'un objet relevant du design de produit, d'espace, de communication, de mode ? Il fera également la distinction entre artisanat, métiers d'art, design industriel... Le document ouvre à une réflexion sur son époque de création. Attention, l'histoire des arts appliqués commence bien avant la révolution industrielle ! Les candidats doivent d'ailleurs s'attendre à se trouver confrontés à des objets issus de cultures et d'époques diverses, y compris des objets qu'ils ne connaîtraient pas. Ils devront alors investiguer et émettre des hypothèses qui font sens, et témoigner ainsi d'une certaine habitude à voir, comprendre et apprécier des objets culturels divers.

Le jury mesure le niveau de culture générale du candidat, sa capacité à replacer l'objet dans un contexte géographique, historique, économique et technique. Le candidat ne peut se contenter de lister des noms de designers célèbres. Il met en relation le document proposé avec des pièces emblématiques de la même époque, de la même mouvance, notamment dans le design contemporain. Il fait émerger des questionnements communs, revient sur le processus de fabrication de l'objet. Cette année par exemple, une jardinière du XVIII<sup>ème</sup> siècle, issue des collections de la Manufacture et musées nationaux de Sèvres invitait à réfléchir sur le processus de création de la porcelaine. Dans l'histoire du design, certains matériaux ont engendré des révolutions, le candidat est en mesure d'expliquer quels procédés majeurs ont contribué à renouveler les formes et les usages. Il est capable de faire des liens avec des objets plus vernaculaires et ne choisit pas ses exemples uniquement parmi les objets d'exception. Le candidat fait rappel de la porosité entre arts plastiques et arts appliqués. Il croise le document imposé avec des références issues de ces deux champs, il le fait résonner avec des époques différentes, ce qui suppose une culture solide. Cette année, quelques candidats ont réalisé un contresens en considérant l'image de l'œuvre en tant qu'œuvre. De même, lorsque le document propose différentes vues d'un objet ou d'un espace, le candidat est invité à pointer du doigt ce qu'apportent ces différents points de vue.

Par exemple, une salière du XVI<sup>ème</sup> siècle, issue des collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac était proposée en regard du point du programme de Terminale enseignement de spécialité, L'œuvre et le monde.

## SUJET 1



Document 1 : vue d'ensemble



Document 2 : détail



Document 3 : détail



Document 4 : détail

### Document du domaine :

**Anonyme**, salière, Royaume du Bénin, XVI<sup>ème</sup> siècle, ivoire d'éléphant, 26 x 8 x 8,5 cm, Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac.

### Extrait des programmes - Cycle 4 :

#### « **L'œuvre**

[...]

**L'œuvre et le monde.** Ce point du programme est à aborder sous l'angle du dialogue de l'œuvre avec la diversité des cultures. [...] Cette tension entre le dimension locale et mondiale de l'œuvre en posera les enjeux éthiques et politiques afin de développer l'ambition d'une pensée humaniste [...] »

L'objet donnait à voir un métissage entre cultures béninoise et occidentale. Différentes vues permettaient aux candidats d'évoquer tant la technicité (taille de l'ivoire), que le travail sur le motif, la composition. Cet objet comportait plusieurs registres. Il était l'occasion de revenir sur l'iconographie

ainsi que sur la proximité stylistique avec les éléments d'architecture historisés typiques des styles roman et gothique occidentaux (chapiteaux, statues-colonnes, etc.) dans un étonnant métissage avec la sculpture africaine (voir par exemple les têtes commémoratives Oba). Le candidat pouvait alors évoquer le statut de cet objet entre morceau de bravoure et objet d'apparat, et prendre en considération les échanges culturels, subis ou assumés, propres à ce type d'objet. Le document permettait également une réflexion sur les collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac (colonisation, restitution actuelle de certains objets, etc.).

Les schémas et les croquis réalisés au tableau par les candidats ont également été éclairants, lorsqu'ils soutenaient une explication et une démonstration explicites des propos : dégager différentes parties d'un objet, visualiser la circulation dans un espace architectural, démontrer la composition d'une affiche, axer la relation du vêtement au corps... Il a été particulièrement apprécié les schémas réalisés par un candidat dans le temps de préparation sur des feuilles de préparation mises à sa disposition, puis exposées lors de la présentation.

### Dégager une problématique

Le jury conseille d'analyser d'emblée les documents à l'aune de l'extrait de programme d'arts plastiques retenu. L'annonce explicite de la problématique et du plan en début d'exposé témoigne d'une pensée structurée. Glisser et lier une problématique et des questionnements enseignables issus du champ des arts appliqués à celui des arts plastiques par l'apport de références artistiques communes aux deux champs de l'option (comme l'ont fait certains candidats) peuvent démontrer des savoirs et des acquis du candidat afin de construire un dispositif pédagogique interrogeant des questions, des notions et des champs de pratiques artistiques plastiques et techniques.

Il est nécessaire de présenter les modalités d'évaluation de cette séquence en prenant appui sur les quatre champs de compétence disciplinaire. Les objectifs d'enseignement seront clairement identifiés et peu nombreux. Le candidat privilégie une situation problème afin de permettre aux élèves de s'interroger sur leur pratique. Il évitera de proposer une séquence trop guidée qui ne permet pas à l'élève de chercher par lui-même, prouvant par la même que nous sommes bien face à un projet d'enseignement d'arts plastiques et non d'arts appliqués.

La salière du Bénin associée au point du programme « l'œuvre et le monde », était à penser en lien avec le métissage des cultures. Les candidats pouvaient alors travailler à partir des problématiques suivantes :

Comment l'œuvre d'art est-elle témoin d'échanges culturels ?

Comment l'œuvre d'art permet-elle de se repenser à l'aune d'autres cultures ?

En quoi l'œuvre peut-elle être tout à la fois singulière et universelle ?

Comment et pourquoi l'œuvre s'inscrit-elle dans un contexte mondialisé ? Comment l'œuvre permet-elle de faire dialoguer dimensions locale et mondiale ?

Certaines propositions demeuraient trop ouvertes et permettaient dans une moindre mesure, la mise en dialogue de l'œuvre avec la diversité des cultures :

Comment l'œuvre témoigne-t-elle d'une pensée humaniste ?

Comment l'œuvre est-elle l'occasion de questionnements sur les enjeux politiques et éthiques actuels ?

Un autre sujet invitait les candidats à s'interroger en prenant sur le point du programme du cycle 3 suivant, confronté aux documents joints, ils devaient proposer une séquence d'enseignement pour la classe de 6<sup>e</sup>.

## SUJET 2



Document 1 : une chemise

Document 2 : une chemise

Document 3 : ensemble de chemises

### Document du domaine :

**Ying GAO (1973 -),** collection *Indice de l'indifférence*, 2009, organdi de coton.

### Extrait des programmes - Cycle 3 :

#### « **Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace**

[...]

**L'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène des objets** : création d'objets, intervention sur des objets, leur transformation ou manipulation à des fins narratives, symboliques ou poétiques ; [...]

Dix chemises blanches ont été créées à partir des résultats de sondages d'opinion en ligne selon le nombre de fois où l'option « cela m'indiffère » a été enregistrée en réponse à une question. Les composantes de base d'une chemise pour homme ont été revues en fonction des réponses quotidiennes au sondage : angle du sol, longueur de la poche, profondeur des plis.

Les problématiques suivantes, introduisant un lien entre le point du programme abordé et le dossier, pouvaient alors être retenues :

Comment donner une dimension poétique à un objet usuel ?

En quoi un objet usuel peut-il être transformé à des fins narrative ou poétique, symbolique ?

En quoi les interventions d'un artiste sur un objet permettent-elles un nouveau regard sur ce dernier ?

Les propositions suivantes ne pouvaient, en revanche, relever d'une proposition opérationnelle :

En quoi l'intervention sur des objets à des fins narratives, symboliques peut-elle révéler un regard cynique voire poétique ?

Est-ce que l'objet dicte l'intervention sur celui-ci ? Si oui, comment ?

Dans le premier cas, le terme « cynique » reste peu approprié, peu adapté au cycle 3. La problématique enferme l'élève dans deux types de réponse possible, elle est donc réductrice. Dans la seconde proposition, les deux questions juxtaposées n'ouvrent pas à une problématique.

### **Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique**

Si les documents proposés dans le dossier sont du domaine des arts appliqués-design, le candidat doit en revanche impérativement construire une leçon relevant des arts plastiques. Il s'agit de proposer un projet d'enseignement introduit par une situation incitative, qui interroge la pratique des élèves afin qu'ils répondent à partir d'un projet personnel. Même si certaines questions du programme semblent plus adaptées à l'option arts appliqués-design (le statut de l'objet ou le processus de création, la mise en regard ou en espace...), le candidat ne doit pas tordre le point du programme proposé et dévier des questionnements induits par le sujet. Il est important pour cette option de bien faire la distinction entre l'objet fonctionnel (meubles, vêtements) issu des arts appliqués et l'œuvre d'art, le design d'espace et les pratiques relevant de l'*in situ* ou l'installation, l'affiche de communication et l'image artistique (peinture, dessin, collage, arts numériques), etc. Il est également attendu d'un futur professeur d'arts plastiques qu'il sache situer les œuvres citées dans leur siècle, leur mouvement artistique (relevant des arts appliqués et des arts plastiques) ainsi que dans leur aire géographique.

En réponse au sujet présentant une salière du Benin, une candidate proposait l'incitation suivante : « A la croisée des chemins », assortie de la consigne : « un voyage, votre entourage, vos amis, vos lectures, votre découverte d'œuvre, etc, vous ont ouverts à une autre culture. Cette sensibilité modifie votre pratique ». Ici, la candidate partait du présupposé qu'un élève de Terminale enseignement de spécialité est en mesure de choisir ses moyens plastiques en faveur d'une intention. La séquence est introduite par la présentation d'une paire de chaussures Nike *Air Force 1 Puerto Rico* qui devait être commercialisée début juin 2019. Le design empruntait aux Amérindiens Kuna des motifs appelés « Molas ». La vente a été suspendue suite à une protestation accusant la marque de « violation de la propriété intellectuelle ». Les références à montrer aux élèves à l'issue de l'effectuation avaient été choisies tant dans le domaine des arts plastiques que celui du design : Pablo PICASSO, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile ; Joseph BEUYS, *Il Like America, America Likes Me*, 1974, performance ; un film d'Hans NAMUTH, donnant à voir Jackson POLLOCK à l'œuvre en 1951.

Il est recommandé de considérer ces propositions avec recul afin d'éviter toute assimilation modélisante. Au contraire, il est demandé d'envisager une proposition réfléchie, sensible et personnelle de façon à témoigner d'une réelle capacité d'appropriation des documents. Le jury a pu observer des candidats proposer des dispositifs anticipés et préconstruits qui ne s'ajustaient que très maladroitement et artificiellement aux enjeux du sujet.

## Repères bibliographiques et sitographiques

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Editions Points, essais, 2014.

BONY Anne, *Le design, histoire, principaux courants, grandes figures*, Paris, Larousse, collection « Reconnaître, comprendre », 2004.

COLIN Christine, *Question(s) design*, Paris, Flammarion, 2010.

COUTURIER Élisabeth, *Le design mode d'emploi, hier, aujourd'hui, demain*, Filipacchi, Paris, 2006.

DARRICAU Stéphane, *Culture graphique: Une perspective. De Gutenberg à nos jours*, Ed. Pyramyd, 2014.

GEEL Catherine, *Les grands textes du design*, Institut Français De La Mode, 5 Septembre 2019

GUIDOT Raymond. *Histoire du design de 1940 à 2000*, Editions Hazan, 1994.

GUIDOT Raymond (dir.), *Techniques et matériaux*, Paris, Flammarion, 2006.

JOLLANT-KNEEBONE Françoise (textes rassemblés et préfacés par), *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, collection « Critiques d'art », 2003.

MIDAL Alexandra, *Design : Introduction à l'histoire d'une discipline*, Editions Pocket, « collection Agora », 2009.

NOBLET Jocelyn De (sous la direction de), *Design, miroir du siècle*, Paris, coéditions APCI/Flammarion, 1993, catalogue d'exposition.

Collectif, *150 ans de publicité*, Paris, Éditions du Musée des Arts Décoratifs, 2004.

*Portraits de designers*, collection « L'art et la manière », Arte Vidéo, 2007.

### Dossiers pédagogiques :

MORISSET Vanessa, *À la frontière du design et des arts plastiques*, 2005, Centre Georges Pompidou.

SZEKELY Martin, *Ne plus dessiner*, 2002, Centre Georges Pompidou.

### Sitographie :

<https://eduscol.education.fr/histoire-des-arts/actualites/actualites/article/le-design-objets-mobiliers-arts-menagers.html>



## Épreuve de mise en situation professionnelle

### Domaine : arts numériques

Constats sur la session 2019

Pour la session 2019, treize candidats ont choisi le domaine arts numériques. Sur l'ensemble de cette session, le jury a constaté que les candidats convoquaient peu de références dans le champ des arts numériques. Il est à noter la difficulté pour les candidats d'étayer ces références par d'autres œuvres du champ des arts plastiques. De manière générale, les extraits de programme présents dans les dossiers ont été mal maîtrisés ou partiellement traités par les candidats. Enfin, ceux-ci ont souvent proposé une articulation maladroite entre l'analyse du dossier, la problématique proposée, et le projet de séquence.

### Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision

Si certaines entrées de programme paraissent évidentes en termes d'ancrage dans le champ de l'option afin d'aborder les notions d'hybridation, de support, d'outil, de geste.... (la conception / la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique, ou, le numérique en tant que processus et matériau artistique, ou, les métissages entre arts plastiques et technologie numérique, ou, l'artiste dessinant et les machines à dessiner...), d'autres peuvent néanmoins être proposées dans le dossier et doivent être analysées en tenant compte de ce qui fait la spécificité des œuvres d'art numérique.

#### Problématiques :

À titre d'exemple, une sélection de questionnements perfectibles relevés par le jury lors de la session 2019 :

**Extrait de programme :** « *L'œuvre [...] - Œuvre, filiation et ruptures* » – Programme Enseignements de spécialité en série littéraire

**Questionnement proposé par le candidat :** « *Comment produire des dessins sans intervenir ?* »

Cette problématique peu précise, ne cible aucun contexte et ne permet pas une transposition didactique efficace.

**Extrait de programme :** « *La représentation ; images, réalité et fiction - La ressemblance : [...] les images artistiques et leur rapport à la fiction, notamment la différence entre ressemblance et vraisemblance.* » - Cycle 4

**Questionnement proposé par le candidat :** « *Comment s'abstraire du référent et proposer une nouvelle production ?* »

Le choix des termes et la syntaxe utilisée ne permettent pas de rendre le questionnement compréhensible.

Une problématique permettant un questionnement à la fois précis et ouvert, en lien avec les éléments du dossier a pu être énoncée :

**Extrait de programme :** « *La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre [...] - Le numérique en tant que processus et matériau artistiques (langages, outils, supports) : [...] les dialogues entre pratiques traditionnelles et numériques [...]* » - Cycle 4

**Questionnement proposé par le candidat :** « *Par quels moyens peut-on suggérer une matérialité ?* »

Cette question ouverte, en lien avec l'extrait de programme pourrait néanmoins être affinée. « *Comment suggérer la matérialité par des moyens dématérialisés ?* »

Concernant les extraits vidéos ou les images contenus dans le dossier, le jury rappelle aux futurs candidats que ces supports de travail sont à leur disposition

### **Au regard de la session 2019, le jury recommande :**

- de citer des références dans le domaine des arts numériques et d'ouvrir celles-ci au champ des arts plastiques ;
- de les nommer et les décrire avec précision (titre de l'œuvre, nom de l'artiste, date de réalisation, technique utilisée, lieu d'exposition /croquis et schéma de l'œuvre) ;
- d'utiliser un vocabulaire maîtrisé, pertinent et précis, du domaine : *interaction/interactivité, digital, numérique, pixel, vectoriel, impression numérique, image virtuelle, image de synthèse, programmation, algorithme...* ;
- de sélectionner préalablement des éléments et les repérer dans le déroulement de l'extrait vidéo ou à partir des images du dossier pour les convoquer rapidement et facilement lors de l'exposé ;
- de veiller, lors de l'exposé à ne pas s'écarter par une interprétation des éléments du sujet, vers un questionnement s'éloignant des enjeux du dossier et à construire un questionnement pertinent en lien avec le sujet.

### **Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique**

#### Ancrage et étayage du projet de séquence d'enseignement

Les candidats ne pensent pas toujours à énoncer les objectifs d'apprentissage. Ils doivent pourtant se poser cette question importante pendant leur préparation : « que vais-je faire apprendre aux élèves ? ». Les candidats doivent être en mesure de se projeter afin de construire une proposition de séquence réaliste. Ce manque de projection amène les candidats à concevoir des dispositifs peu efficaces par manque de connaissance de leur public. Les candidats doivent pouvoir anticiper des productions d'élève à la vue de la proposition d'enseignement proposée. Lors de l'exposé, le jury apprécie des hypothèses de réactions d'élèves.

#### La place de la pratique et la particularité numérique

Les candidats ont parfois proposé des séquences reposant sur des exercices qui n'avaient aucune dimension créative et artistique, n'engageant pas les élèves dans une pratique exploratoire, réflexive. Les candidats doivent pouvoir ouvrir leurs dispositifs à la pratique d'autres médias et ne pas se limiter à des pratiques numériques, dont les particularités de mise en place matérielle (dans le temps et l'espace) sont à prendre en compte. Nous rappelons donc que la pratique des élèves doit être centrale dans le dispositif créé et ne doit pas négliger les enjeux artistiques liés aux maîtrises techniques. La seule utilisation des outils numériques ne peut suffire ; Il s'agit davantage de questionner le champ de la création numérique sans se restreindre à une vision technicienne de ces pratiques.

#### L'inscription dans le parcours de l'élève

Les candidats ne doivent pas omettre de justifier leurs choix au regard de l'extrait du programme proposé. Le jury appréciera que les candidats inscrivent leur problématique dans le cycle en pensant leur enseignement dans la progressivité des apprentissages, de la découverte aux approfondissements.

#### La verbalisation

Le jury a noté que peu de candidats se sont réellement interrogés sur la place à accorder aux temps de verbalisation dans la préparation de leur séquence d'enseignement. Les candidats doivent prévoir et justifier le moment choisi, la forme, le contenu et l'objectif de ces temps de verbalisation dans la séquence proposée : son organisation dans l'espace, les questions posées aux élèves, la gestion de la prise de parole des élèves...

## Les références

Les candidats doivent s'appuyer sur une solide culture artistique pour pouvoir convoquer des œuvres précises qui éclairent la séquence. Les œuvres doivent être citées avec précision et leurs spécificités décrites avec le vocabulaire adapté.

Nous rappelons que les références ne doivent pas être modélisantes pour les élèves mais être liées à leur pratique afin, principalement, de les aider à en comprendre les enjeux et à en formuler les intentions.

## L'évaluation

Les candidats terminent leur exposé de séquence sur ce point et manquent souvent de temps, l'ayant parfois mal préparé. Ils ne doivent pas oublier les objectifs qu'ils ont fixés et proposer une réflexion sur ce qui sera évalué en pensant les différents types d'évaluation (diagnostique, formative, sommative) et leurs modalités. Lors de l'entretien, les candidats doivent pouvoir expliquer leurs choix d'évaluation, en pensant notamment les outils qu'ils ont choisis de convoquer, et leurs finalités dans le dispositif proposé.

## Exemples de sujets traités lors de la session 2019 :

### SUJET 1

#### Document du domaine :

Joan FONTCUBERTA (1955-), Orogenèse : Derain, 2002, tirage chromogénique, 75 x 100 cm, produit par le logiciel militaire Terragen générateur de paysages 3D capable de traduire des données cartographiques en une image.

Joan Fontcuberta soumet l'image de l'œuvre d'André DERAÏN (1880-1954), Le bosquet, 1912, huile sur toile, 116,5 x 81,3 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage au traitement par le logiciel Terragen.

Document 1 : Joan FONTCUBERTA, Orogenèse : Derain, 2002.

Document 2 : André DERAÏN, Le bosquet, 1912.

#### Extrait des programmes - Cycle 4 :

« La représentation ; images, réalité et fiction

La ressemblance : [...] les images artistiques et leur rapport à la fiction, notamment la différence entre ressemblance et vraisemblance. »

#### Questionnement proposé suite à l'analyse du dossier :

« Comment la représentation d'un paysage fabriqué peut paraître vraisemblable ? »

#### Projet de séquence proposé :

Représentez un paysage inventé qui paraîtra le plus vraisemblable possible.

Cycle 4 – Niveau 4e – Moyens plastiques au choix de l'élève.

## SUJET 2

### Document du domaine :

Clément VALLA (1971-), Surface Proxy, Effigie tombale, 2015, impression 3D d'une sculpture médiévale enveloppée d'une impression numérique sur lin, Paris, XPO Gallery.

### Extrait des programmes - Cycle 4 :

« La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre

[...]

Le numérique en tant que processus et matériau artistiques (langages, outils, supports) : [...] les dialogues entre pratiques traditionnelles et numériques [...] »

### Questionnement proposé suite à l'analyse du dossier :

« Par quels moyens plastiques peut-on donner l'illusion de la matérialité de l'œuvre ? »

### Projet de séquence proposé :

Réalisez une projection sur une structure en trois dimensions qui trompera le spectateur.

Cycle 4 – Niveau 4e – Travail en groupe – Utilisation de la vidéo-projection.

## **Quelques repères bibliographiques et sitographiques**

AZIOSMANOFF Florent, *Living Art-L'Art Numérique*, CNRS Editions, 2010

Sous la direction de BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'art à l'époque du virtuel*, L'Harmattan, 2004

COUCHOT Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998

COUCHOT Edmond et HILLAIRE Norbert, *L'art numérique - comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, 2003

DE MEREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies - art vidéo, art numérique*, éd. Larousse, 2011

DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, 2004

DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, éd. Jacqueline Chambon, 2002

FOURMENTAUX Jean-Paul, *L'œuvre virale. Net Art et culture Hacker*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « essais », 2013, 144 p., Préf. F. Popper, ISBN : 978-2-87317-384-5.

FOURMENTAUX Jean-Paul, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*

Paris, CNRS Éd., 2005

MOULON Dominique, *L'Art au-delà du digital*, Scala, 2011  
MOULON Dominique, *Art contemporain, nouveaux médias*, Scala, 2011

PAUL Christiane, *L'Art numérique*, Thames & Hudson, 2008

RUSH Michael, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Thames & Hudson, 2000

WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Hamattan, 2003

Catalogues d'exposition

*Artistes & Robots*, Publication, Les éditions Rmn-Grand Palais, mars 2018

*La belle vie numérique*, Beaux-Arts Editions, décembre 2017

MOULON Dominique, *Art et numérique en résonance*, Scala, 20 Novembre 2015

Sites

Arts des nouveaux médias : <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/>

Blog de documentation et d'analyse dédié aux implications des nouveaux médias dans l'art contemporain. Il est publié par Jean-Louis Boissier, professeur émérite (depuis 2013) en esthétique et art contemporain à l'Université Paris 8, membre de l'AICA.

MediaArtDesign : <http://www.mediaartdesign.net/index.html>

L'actualité de la création numérique par Dominique Moulon.

Histoire des Arts Numériques : <http://www.histoiredesarts.culture.fr/reperes/artsnumeriques>

### **Lieux de culture et de création numérique**

La Gaîté Lyrique : <http://gaitelyrique.net>

Espace Gantner : <http://www.espacemultimediantner.cg90.net>

Stereolux : <https://www.stereolux.org>

Le Cube : <http://lecube.com>

La Maison Populaire : <http://www.maisonpop.fr>

Bouillants : <http://www.bouillants.fr>

Le Centre des Arts d'Enghien-les-Bains : <http://www.cda95.fr/fr/bains-numeriques-10e-edition/retour-en-images-sur-la-10e-edition-des-bains-numeriques>

Labomédia : <https://labomedia.org/oeuvres-interactives/>

Oudéis : <http://www.oudeis.fr>

Lieu Multiple : <https://lieumultiple.org>

Ateliers Arts-Sciences : <http://www.atelier-arts-sciences.eu>

Le Fresnoy : <https://www.lefresnoy.net/>

Fées d'hiver : <http://feesdhiver.fr/>

## Épreuve de mise en situation professionnelle

### Domaine : cinéma et art vidéo

Constats sur la session 2019

Le jury constate cette année, une meilleure connaissance du champ de l'option notamment de l'art vidéo et un vocabulaire technique plus soutenu permettant de meilleures prestations.

### Analyser et exploiter le dossier

Proposition méthodologique prenant appui sur le traitement du sujet n°1 ci-dessous.

Après l'analyse de l'entrée du programme, le candidat a proposé la problématique suivante : est-ce que plusieurs temporalités peuvent cohabiter au sein d'une même œuvre ? L'analyse de l'extrait cinématographique s'est appuyée sur le travail de montage, les procédés de mise en scène servant la caractérisation des personnages ainsi que la dilatation des plans pour mettre en évidence la conjugaison de différentes temporalités : le temps du récit diégétique et le temps de la réception de l'œuvre par le spectateur. A partir de ces éléments le candidat a proposé la transposition suivante : comment le temps suggéré peut-il influencer le temps éprouvé par le spectateur ?

Si l'introduction de l'exposé est laissée à la discrétion du candidat, il apparaît qu'une mise en relation immédiate de l'extrait filmique et de l'extrait du programme, dénote une bonne compréhension du sujet et préfigure une problématique claire et une séquence pédagogique pertinente.

C'est la mise en relation des notions dégagées lors de l'analyse de l'extrait filmique et de l'extrait du programme qui conduit à formuler une problématique. La problématique n'est pas synonyme de question. Elle procède d'une mise en tension de notions contenues chacune à leur manière dans le point du programme et dans l'extrait proposés. Sans problématisation, impossible de construire une séquence pédagogique et de définir des objectifs d'enseignement. La problématique doit structurer l'ensemble de l'exposé. Elle constitue la colonne vertébrale de l'exposé et ne doit pas être oubliée sitôt l'extrait filmique passé.

L'analyse de l'extrait filmique doit permettre aux candidats de montrer leurs connaissances du champ cinématographique contemporain et patrimonial et de l'art vidéo. Elle doit témoigner d'une réelle maîtrise des connaissances de base dans ce domaine de l'option, option librement choisie. Bien que mieux préparée cette année, la culture cinématographique demeure lacunaire et le vocabulaire mal maîtrisé. La lecture d'ouvrages sur le cinéma, comme ceux indiqués dans la bibliographie s'impose. Le cinéma possède sa propre histoire. L'évolution des procédés techniques doit être connue comme les modes de diffusion et de réception. Le cinéma possède une grammaire et un vocabulaire spécifiques. Le candidat doit connaître la différence entre un montage alterné et un montage parallèle, une transition et un raccord, repérer les différentes natures de son (voix off, musique, bruitage, prise directe, doublage, post-production, etc.) et leur traitement (effets de timbrage, acousmatique). Il doit être capable de contextualiser une pratique et connaître différents procédés du cinéma d'animation. Le candidat doit savoir distinguer un plan et une séquence, un travelling et un panoramique, etc. La terminologie spécifique doit être maîtrisée et donner lieu à des explications claires et adaptées. Le candidat qui traite de la profondeur de champ dans l'extrait doit connaître la spécificité de cette technique de mise en scène et expliquer l'influence de la focale et de l'ouverture du diaphragme.

Il doit être en mesure de contextualiser une production sur le plan stylistique, prendre en compte la dimension technique, mais aussi resituer l'extrait dans son contexte historique, politique et social. L'extrait proposé de *Themroc* (1973) de Claude Faraldo s'inscrit dans les mouvements de contestation et de critique de la société de consommation des années 1970 en France. Les références présentées doivent être précises et maîtrisées. Citer une référence consiste à en donner le titre, l'auteur, la date et à la resituer dans son contexte. Certaines approximations comme l'attribution de *L'Homme à la soupe* à Lev Koulechov, desservent la prestation. Le candidat doit aussi démontrer la pertinence de son choix, en s'appuyant sur les notions et sur la problématique qu'il aura proposées. Il doit aussi se

poser la question de ce qu'elle apporte au regard de l'extrait filmique et à l'aune des enjeux du sujet. La mention systématique et convenue de certains noms de réalisateur, comme Orson Welles ou Jean-Luc Godard, trahit souvent une incompréhension du sujet.

Les candidats sont invités à ne pas se limiter aux extraits de films ou de vidéos cités dans les rapports de jury et à montrer une vraie connaissance du cinéma et de l'art vidéo. Le jury n'attend *a priori* aucune référence. Le jury est sensible à la diversité et à l'originalité des références, ainsi qu'à la maîtrise de l'histoire du cinéma et de l'art vidéo.

L'analyse est l'occasion pour le candidat de révéler sa capacité à se prêter à une lecture plasticienne de l'extrait. Le jury est sensible aux prestations qui témoignent de qualités de regard, de sensibilité à la matérialité des images. Le cinéma ne se résume pas à la seule fiction. La variété des sujets proposés témoigne de la grande richesse du domaine cinématographique : cinéma d'animation, documentaire, cinéma expérimental, art vidéo d'époque et d'origine variées. Il s'agit de privilégier une approche analytique plutôt que descriptive ou narrative qui se résumerait à l'énonciation d'éléments diégétiques ou de techniques de montage. Le jury attend des candidats qu'ils soient à même de révéler la façon dont le réalisateur a choisi de travailler l'image et le son d'une manière proprement cinématographique. Le jury a été sensible aux candidats capables d'exprimer la manière dont eux-mêmes les perçoivent comme plasticiens. L'attention portée au son comme élément indissociable de l'image reste encore insuffisante. Bien que préférable, il n'est pas obligatoire de connaître l'auteur ou d'avoir vu le film dans sa totalité. L'analyse de l'extrait et du point du programme proposé suffit pour proposer une problématique pertinente.

### **Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique**

La situation d'apprentissage découle de la transposition didactique, qui résulte d'une problématisation fondée sur le rapprochement des deux extraits proposés. La transposition didactique est le résultat d'un transfert entre le domaine du dossier : le cinéma ou l'art vidéo et le champ des arts plastiques. Autrement dit, le dispositif pédagogique ne peut se limiter à l'imitation servile d'une pratique cinématographique ou vidéographique.

Il s'agit de proposer aux élèves un dispositif questionnant les notions du programme contenues dans l'extrait filmique proposé.

Un candidat a, pour le **sujet 1**, formulé la problématique suivante : *comment le temps suggéré peut-il influencer le temps éprouvé par le spectateur ?* et proposé : *représenter un temps qui intègre le spectateur*, accompagnée de références pertinentes et diversifiées, de *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon à *Apollon et Daphné* (1622-1625) du Bernin en passant par les transparents de Carmontelle, le dispositif autorisait l'exploration de pratiques variées.

Le dispositif pédagogique se fonde sur la pratique. C'est la spécificité de l'enseignement des arts plastiques. La pratique n'est pas un simple exercice. Elle ne se résume pas à la maîtrise d'une technique, ni à la récitation d'un procédé cinématographique. La proposition pédagogique doit constituer un défi cognitif pour l'élève. Celui-ci le relève par le choix d'une pratique qui s'impose à lui comme la plus pertinente. Le candidat est invité à se demander quelles pratiques susciter pour que surgisse un questionnement qui conduise l'élève à apprendre en faisant. Les candidats qui envisagent la pratique comme vecteur de l'apprentissage démontrent une bonne représentation de ce que doit être une séquence d'enseignement en arts plastiques. Nous insistons sur l'importance pour un futur professeur d'arts plastiques de conserver ou de développer une pratique artistique personnelle.

Une séquence pédagogique se pense en termes d'objectifs précis et réalistes. Elle se destine aux élèves d'une classe et s'inscrit dans un cycle précis. Les objectifs d'enseignement doivent être clairement identifiés et permettre aux candidats de construire des évaluations qui donnent du sens à ce qui est enseigné. Le candidat doit pouvoir répondre aux questions : « qu'est-ce que l'élève va apprendre ? », « quelles compétences l'élève va construire ? ».



Les candidats sont systématiquement invités à préciser les enjeux de la séquence proposée et les modes opératoires engagés.

Un candidat a, pour le **sujet 3**, proposé une séquence en deux temps. L'incitation initiale invite l'élève à raconter une histoire en une vingtaine d'images photographiques puis dans un second temps, il se voit proposer, en partant des mêmes images : « *mon histoire est en désordre, elle raconte autre chose*. Le candidat a su préciser l'objectif à savoir l'importance du montage dans la narration visuelle.

La pratique dans le cours d'arts plastiques s'appuie sur des références artistiques et culturelles. Elles seront choisies au regard du sujet et de la problématique. La proposition de séquence ne saurait être proposée toute faite, sans lien patent avec le sujet. Ce lien est d'ordre notionnel. Aucun des sujets proposés ne renvoie automatiquement à une proposition de séquence. Le jury est capable de déceler la potentialité d'une proposition pédagogique imparfaite et d'en apprécier la complexité. Le jury préfère la sincérité d'une démarche exploratoire à la récitation d'une proposition standard. La maîtrise des notions et des enjeux de la discipline est indispensable.

L'évaluation est l'élément fondamental du dispositif d'enseignement. Elle doit être envisagée comme constitutive des phases d'enseignement. L'évaluation doit être pensée avant l'élaboration du dispositif d'enseignement. La nature et la temporalité de l'évaluation varient en fonction de l'objectif. Dans tous les cas, les critères d'évaluation sans ambiguïté doivent être définis systématiquement. Elle doit être adaptée à la séquence pédagogique et aux compétences visées. Les enjeux et les objectifs de la proposition pédagogique doivent apparaître dans les éléments d'évaluation. L'élève doit pouvoir s'en saisir. Les compétences du socle commun ne constituent pas des critères d'évaluation. Le carnet de croquis est souvent convoqué dans des phases d'évaluation, mais les candidats n'en précisent pas les modalités, ni l'intérêt. Des pistes de prolongement des séquences sont rares. Les projets pluri, inter ou transdisciplinaires sont peu évoqués.

Afin de mesurer l'opérationnalité de son dispositif, un candidat avait pensé son évaluation formative à différents moments de la séquence et l'usage de différents outils d'évaluation : oral, carnet croquis, production finale, fiche de suivi élève. Le candidat a su faire évoluer son projet en fonction des contraintes matérielles et des réponses des élèves. Il a fait preuve d'adaptabilité et a su anticiper la question de la présentation.

L'entretien et la posture du candidat

Le candidat s'efforcera de rester actif durant la projection de l'extrait. Ce temps peut être mis à profit pour écrire les notions, la problématique ou encore les objectifs. L'extrait doit être projeté dans sa totalité durant l'exposé. Le candidat est libre de présenter l'extrait filmique en une fois ou de manière fragmentée. Il faut néanmoins éviter de tronquer des extraits dont la nature même ne peut faire l'objet d'une coupe. Le jury constate que les meilleures prestations sont celles qui témoignent d'une réflexion sur l'organisation de ce temps d'exposé.

Six exemples de sujets proposés lors de la session 2019. Il est vivement conseillé aux candidats de traiter ces exemples de sujet :

### SUJET 1

Extrait filmique :

**Paolo SORRENTINO (1970-), *Il Divo*, 2008, France-Italie, 113 minutes, couleur.**

Extrait des programmes - Classe de première en enseignement obligatoire, série Littéraire :

« **La figuration :**

[...]

### **Figuration et temps conjugués**

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

#### **SUJET 2**

Extrait filmique :

**Yimou ZHANG (1951-),** *Ying xiong* (Hero), 2002, Chine, 99 minutes, couleur.

Extrait des programmes - Classe de seconde en enseignement facultatif :

« **Le dessin :**

[...]

- **Le dessin de l'espace et l'espace du dessin** : dans toutes les civilisations, la relation qu'entretient l'homme avec le monde s'illustre par la manière dont il conçoit et représente l'espace. [...] »

#### **SUJET 3**

Extrait filmique :

**Patrick BOKANOWSKI (1943- ),** *L'ange*, 1982, France, 70 minutes, couleur.

Extrait des programmes Classe de première en enseignement obligatoire, série L :

« **La représentation ; images, réalité et fiction**

[...]

**La narration visuelle** : mouvement et temporalité suggérés ou réels, dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse... »

#### **SUJET 4**

Extrait filmique :

**Ridley SCOTT (1937-),** *Alien* (Alien, le huitième passager), 1979, États-Unis-Royaume-Uni, 117 minutes, couleur.

Extrait des programmes - Classe de terminale en enseignement de spécialité série Littéraire :

« **L'œuvre :**

[...]

**L'espace du sensible**

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. [...] »

#### **SUJET 5**

Extrait filmique :

**Georges SCHWIZGEBEL (1944-),** *78 tours*, 1985, Suisse, 5 minutes, animation, couleur.

Extrait des programmes - Cycle 4 :

« **La figuration**

**Figuration et image**

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la distance de l'image à son référent : le trompe-l'œil, le réalisme, la fiction, le schématique, le symbolique, etc. »

## SUJET 6

### Extrait filmique :

**Claude FARALDO** (1936-2008), *Themroc*, 1973, France, 109 minutes, couleur.

### Extrait des programmes - Cycle 4 :

« **La représentation ; images, réalité et fiction**

[...]

**La narration visuelle** : mouvement et temporalité suggérés ou réels, dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse... »

## Repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques

### Histoire et esthétique du cinéma

AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, 4<sup>ème</sup> éd., Paris, Armand Collin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2016, 336 p.

AUMONT Jacques, *L'Image*, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, Armand Collin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2011, 304 p.

BORDWELL David & THOMPSON Kristin, *L'Art du film. Une introduction*, 3<sup>ème</sup> éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, coll. « Arts & Cinéma », 2015, 880 p.

LEUTRAT Jean-Louis, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2018, 144 p.

### Analyse et réception

JULLIER Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2012, p. 432

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquence*, 4<sup>ème</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2015, p.

224

NACACHE Jacqueline, *L'analyse de film en question : regards, champs, lectures*, Paris, L'Harmattan, collection « Champs Visuels », 2006, p. 264 (j'ai rangé par ordre alphabétique)

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, 2e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008, p. 475

### Pour approfondir certains points

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, 4<sup>ème</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2017, 200 p.

CASSETTI Francesco, *Les Théories du cinéma de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2015, p. 384

CHION Michel, *Le son - Ouïr, écouter, observer*, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2018, 272 p.

CHION Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, 4<sup>ème</sup> éd. Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2017, p. 272

MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, 2e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2015, p. 208

PAINI Dominique, *Le cinéma un art plastique*, Yellow Now, 2013, p. 256

PINEL Vincent, *Le Montage*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits Cahiers », 2001, p. 96

REVAULT D'ALLONES Fabrice, *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2001, p. 205

#### Le cinéma d'animation

DENIS Sébastien, *Le cinéma d'animation – techniques, esthétiques, imaginaires*, 3<sup>ème</sup> éd. Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2017, p. 320

KAWA-TOPOR Xavier, *Le cinéma d'animation en 100 films*, Paris, Capricci, 2016, p. 352

#### Le cinéma expérimental

MITRY Jean, *Le cinéma expérimental histoire et perspectives*, Editions Seghers, 1974, p. 310

NOGUEZ Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma underground*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classique de l'Avant-Garde », 2002, p. 378

NOGUEZ Dominique, *Le Cinéma autrement*, Paris, Cerf., 7<sup>e</sup> Art, 1987, p. 384

NOGUEZ Dominique, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, collection « Classique de l'avant-garde », 2010, p. 384

SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classique de l'Avant-Garde », 2002, p. 440

#### Arts plastiques et art vidéo

ALBERA François, *Le Cinéma au défi des arts*, Yellow Now, 2019, p. 224

DUBOIS Philippe, *La Question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, 2011, p. 352

MAZA Monique, *Les installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998, p. 288

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Editions du Regard, collection « Arts Plas. », 2001, p. 366

Le jury conseille également aux candidats de consulter :

La collection « Côté films » des éditions Yellow Now :  
[http://www.yellownow.be/genres\\_result.php?GenrelD=2&ItemCatID=1](http://www.yellownow.be/genres_result.php?GenrelD=2&ItemCatID=1)

Les documents pédagogiques destinés aux enseignants dans le cadre du dispositif « Lycéens au cinéma » : <https://www.cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre>

## Epreuve de mise en situation professionnelle

### Domaine : danse

Constats spécifiques au domaine sur la session 2019

De manière générale, les candidats ont fait preuve d'une culture du domaine de la danse nourrie et précise, aussi bien sur le répertoire classique, moderne que sur les démarches contemporaines. En contrepoint, les références convoquées dans le champ des arts plastiques au sein des exposés étaient un peu moins valorisées et pertinentes cette année. Ces références (propres au domaine ou élargies) prenaient véritablement sens quand elles émaillaient le fil de l'argumentation de l'exposé – explicitées et articulées – plutôt que nommées et listées à la fin. Les notions communes aux arts plastiques et au champ de la danse (corps, geste, espace, temps, etc.) pouvaient être davantage prises en considération.

### Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision

Il est bienvenu quand les candidats prennent le temps de définir les termes de l'extrait de programme, à condition qu'ils ne soient pas abandonnés lors de l'analyse de l'extrait chorégraphique. Les notions pointées dans l'extrait de programme (ou d'autres notions périphériques amenées par le candidat) doivent non seulement être nommées, définies mais également explicitées et problématisées. Au-delà des lieux communs, ces notions doivent être mises en doute et mises à l'épreuve du document de danse. Leurs enjeux doivent être cernés de manière fine et nuancée. En effet, ces notions ne sont pas justes illustratives mais induisent des problèmes plastiques et artistiques au cœur de notre discipline, que le candidat doit être à même de mettre en perspective.

#### Exemples :

**Sujet n°3** : les notions plastiques de vide et de plein chez W. Forsythe sont effectivement présentes. Au-delà de les pointer, il faut décrire, analyser, en interpréter la dialectique et leur sens au niveau des deux corps et leur articulation au sein de cette chorégraphie. Une approche trop abstraite ou distanciée des notions – car peu ancrée dans ce qui est donné à voir – posera problème ensuite lors de la transposition didactique.

**Sujets n°5 et n°6** : la filiation et la rupture ne constituent pas deux postures créatrices obligatoirement étanches. Un artiste peut « digérer » et revendiquer au sein de son travail une part de tradition et d'héritage tout en opérant des ruptures. De même, les terminologies explicites ou implicites de l'extrait de programme (tradition, transgression, moderne, antimoderne, postmoderne,...) méritent par leur complexité d'être décryptées et re-contextualisées au sein de l'histoire de l'art.

Au niveau de la description, certaines prestations souffraient d'un manque de précision dans la qualification des éléments propres au domaine de la danse. À contrario, le jury a apprécié quand le candidat témoignait d'un regard sensible et plasticien face à l'œuvre chorégraphique proposée, étayé par l'usage d'un vocabulaire précis, riche et nuancé pour définir les différents paramètres de l'œuvre : corporéité, écriture chorégraphique, composition, qualité de geste et de mouvement, scénographie, interrelations avec le dispositif scénique, relation au public... (cf. les indications et pistes proposées dans le rapport de jury 2018, pages 126-127)

Le candidat en option danse ne doit pas oublier son regard de spectateur face à l'extrait chorégraphique. Quelques pistes à investiguer et questions à se poser : quelle expérience de spectateur me propose-t-on ? La place qui m'est assignée induit-elle proximité, distance, frontalité, intimité ? Mon rôle et statut de spectateur est-il passif, ignoré ou au contraire sollicité, en interaction ? De plus, il peut être utile pour la compréhension de l'œuvre, de se projeter également à la place du chorégraphe, des danseurs-interprètes-performers, et ce pour saisir au mieux le(s) processus de création. Quelles sont les modalités de travail de création sur le plateau (écriture, partition, contrainte, improvisation, *work in progress*, part de hasard, d'interprétation, etc.) ? Sur quoi repose le travail du

corps (d'un point de vue physique, kinesthésique, etc.) et ses interactions avec celui des autres, avec l'espace, le dispositif scénique, les spectateurs, etc. ? Quels sont le rôle et le statut du chorégraphe ?

**Sujet n°3 :** l'extrait de programme portait sur les processus de représentation, en d'autres termes, le chemin créatif des danseurs menant à l'image générée par leurs corps. Il était en effet pertinent de convoquer la pratique du contact-improvisation (dans le sillage de Steeve Paxton) à condition d'une part de décrire et d'analyser comment celle-ci est exercée par les deux interprètes de W. Forsythe : enchaînements, rapports de force, tension, relâchements, (dés)équilibres, accompagnements, guide, recouvrement, émergence, entrave, libération, déploiement... Et d'autre part, de pointer dans quelles mesures le chorégraphe n'est pas maître de l'ensemble de la proposition, tout comme les danseurs s'avèrent moins les interprètes que les performers d'une danse qui s'élabore non pas en amont (via une partition strictement pré-écrite) mais au moment même où elle s'exécute. Le processus créatif (souvent envisagé comme une intention première, matérialisé dans un second temps) est ici repensé dans l'instant présent, à l'image d'un *work in progress* ininterrompu.

La prise en compte du titre et de l'intégralité de la légende constituent bien souvent des aides précieuses pour la lecture, l'analyse et l'interprétation des œuvres.

### Exemples :

**Sujet n°1 :** *L'après-midi d'un foehn* (le foehn est un vent), au-delà du clin d'œil à Nijinski et Debussy, le candidat était invité à s'attarder sur le dispositif de ventilateurs générant non seulement la forme et la vie de l'objet sac plastique (invention, fabrication, détournement, intervention, transformation, manipulation), mais également sa chorégraphie (relation entre l'objet et l'espace, mises en scène) pouvant être décrite et décryptée. Cette pièce possède incontestablement un potentiel narratif, poétique et imaginaire, mais il revient au candidat de proposer des pistes de narration (qu'est-ce que cela raconte ? De quelle manière et pourquoi ?) et de définir plus précisément la nature poétique et les caractéristiques de cet univers imaginaire.

**Sujet n°3 :** la remarque sous la légende indiquait la signification d'*Alignigung* (mélange de deux langues, alignement et mise en accord avec soi-même, l'autre) à même de nourrir les analyses plastiques (dimension duelle, hétérogénéité et fusion des corps, entremêlement conflictuel, osmose fragile) et l'interprétation sensible (gémellité, naissance, conflit, harmonie, langage, etc.)

**Sujet n°5 :** le fait que le titre - *Véronique Doisneau* - soit le prénom et le nom de la danseuse invitait à reconsidérer le statut de l'auteur et de l'interprète au sein de cette œuvre dont la question du programme mise en relation était « Œuvre, filiation et ruptures ». En effet, si la danseuse « joue » son propre rôle en proposant une sorte d'autoportrait, le statut de « chorégraphe » (au sens traditionnel du terme) de Jérôme Bel est questionné et implique une certaine rupture.

Dans le cadre de sujet présentant une œuvre chorégraphique au travers d'une vidéo-danse (sujet n°3) ou d'une captation relevant du travail d'un cinéaste-plasticien (Clément Cogitore, sujet n°6), certains candidats ont été sensibles aux parti-pris de captation visuelle (prise de vue, mouvement de caméra, montage...) et ont pointé avec justesse leurs effets et implications (sujet n°3 : le rapport à l'espace et aux corps ; sujet n° 6 : la place, le rôle et l'expérience du spectateur). Bien que les partis pris esthétiques du cinéaste/vidéaste peuvent être pris en compte, il faut cependant veiller au candidat à ne pas déplacer l'exposé sur une analyse trop filmique ou cinématographique de l'extrait, et ce au détriment de l'analyse proprement chorégraphique qui relève spécifiquement du domaine de l'option choisie.

Concernant la gestion du temps, il est nécessaire, durant l'analyse, d'opérer des choix dans l'approche du sujet et l'argumentation. Les prestations les plus convaincantes proposaient un plan construit sous forme d'axes, d'idées hiérarchisées. De plus, une optimisation de la gestion du visionnage de l'extrait est indispensable. Lors d'un visionnage continu, certains candidats profitaient pour poser quelques jalons en commentant à l'oral ou en écrivant au tableau. Un visionnage fragmenté (aller-retour, arrêts sur image, etc.) permettait aux candidats d'articuler le visuel avec leur propos. Il revient au candidat de penser et d'anticiper le visionnage de l'extrait au sein de son exposé de manière stratégique.

## **Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique**

De manière générale, la transposition didactique est apparue chez les candidats comme le point le plus difficile à traiter et par conséquent le plus perfectible pour les prochaines sessions et l'exercice futur du métier. Le temps accordé à définir et expliciter les termes de l'extrait de programme en ouverture de leur exposé a permis aux candidats de poser le cadre dans lequel va s'inscrire leur analyse chorégraphique, mais également l'ancrage du scénario pédagogique qui sera ensuite proposé aux élèves. Les notions des programmes ne sont pas des finalités mais des tremplins, des outils, des filtres à travers lesquels analyser les extraits. Ainsi, pour un sujet traitant des processus, pointer la notion de temps amène à décrire, analyser et interpréter la/les temporalité(s) en jeu spécifiquement dans l'extrait chorégraphique du sujet (temporalités dilatées, suspendues, entremêlée, etc.). Le risque étant, pour le candidat, lors de sa séquence d'enseignement, de faire travailler les élèves sur des notions (temporalité, abstraction/figuration, processus,...) « en général », sans en discriminer les différences, les nuances et les enjeux. Comment travailler la dimension temporelle au sein d'un processus créatif est une chose : par exemple au moyen de traces, témoignages, archives, dispositifs séquentiels ou sériels, rythmes, mouvements... Le candidat doit également s'interroger sur le sens des temporalités qui vont être travaillées par les élèves. Le temps du processus de création peut se penser en terme d'interactions (chronologie, linéarité, anachronisme, etc.) et véhiculer une expérience particulière pour le spectateur (perception, ressenti, perte de repères, abstraction, effet de réel, etc.).

Pour donner corps à la problématique, une prise en compte attentionnée des termes de l'extrait de programme est essentielle. En effet, quand la question du programme impliquait des couples de notions ou de concepts (abstraction et figuration pour le sujet n°4 ; filiation et rupture pour les sujets n°5 et 6), les prestations de candidats les plus convaincantes évitaient l'écueil d'une approche binaire opposant ces notions mais analysaient de manière nuancée leurs interrelations.

## Exemples :

**Sujet n°4** : un candidat a su dépasser l'opposition primaire d'abstraction et figuration en pointant et en analysant en quoi le costume chez Loïe Fuller – son usage et la chorégraphie qui en résultent – tantôt faisaient émerger des formes figuratives (d'ordre végétal, animal, organique, météorologique...), tantôt des formes relevant d'un langage plastique autonome induit par les propriétés gestuelles, rythmiques. Il y a de fait un va-et-vient entre les régimes d'images proposées au spectateur et interprétées par celui-ci. De l'abstraction émerge de manière fugace des moments figuratifs et vice-versa. Cette interaction et le potentiel de métamorphose (voire de disparition, d'effacement) de l'interprète permettait d'approfondir les enjeux de l'extrait de programme et les interprétations de l'extrait chorégraphique.

**Sujet n°6** : une candidate, a su non seulement pointer les éléments prégnants de rupture (d'ordre scénographique, chorégraphique, costumier, musical ...) mais également de manière paradoxale et bienvenue les éléments en filiation. Malgré la confrontation anachronique au cœur de l'extrait, le Krump - danse populaire « de rue » - retransposée ici sur la scène de l'Opéra de Paris, s'inscrit néanmoins dans une forme de filiation avec la danse de ballet des seizième et dix septième siècles dans le rapport instauré avec le public. En effet, une candidate a su rappeler que la danse de ballet de cour impliquait un système d'entrées des courtisans au fur et à mesure, tout comme le principe de *battle* du Krump dans les *Indes Galantes* gomme la frontière entre le spectateur et le danseur : le public prenant part à la danse à tour de rôle sur des modes solo, duo, trio voire collectif. Ce rapport non frontal, ces spectateurs-danseurs et la décontextualisation d'une pratique collective populaire urbaine sur une scène d'opéra ouvraient un certain nombre de perspectives sur les interrelations complexes en jeu en terme de filiation(s) et de rupture(s). D'une autre manière, la présence de percussions ajoutées sur la musique de Rameau ne détruit pas la partition d'origine, mais en souligne le potentiel rythmique sous un lyrisme bel et bien toujours présent.

Dans la phase de préparation, une fois effectuée l'analyse précise de l'ensemble du dossier du sujet, il est impératif pour le candidat d'élaborer une problématique. Celle-ci permet de soulever et d'exposer les enjeux artistiques induits par le sujet, de mettre en tension les notions à même de mettre en doute les évidences et les représentations initiales des élèves sur l'art, le monde, son rapport à lui-même, à l'autre... Au sein de l'exposé de l'épreuve professionnelle, la problématique constitue le nœud de la transposition didactique, la bascule permettant de passer spécifiquement de l'analyse du sujet (document, extrait de programme) à la proposition d'enseignement et au scénario pédagogique mis en œuvre. Contre-exemple : si la problématique traite du temps « en général » (« *en quoi le temps joue-t-il un rôle dans la création d'une œuvre ?* »), c'est que le candidat peut proposer cette problématique de manière interchangeable à tout sujet dont l'extrait de programme traite de la notion de temps, éludant par là même la spécificité de la temporalité en jeu dans l'extrait chorégraphique associé.

### Les principaux écueils des problématiques reposent sur la formulation :

- de questions déconnectées du sujet car trop générales ou trop génériques ;
- de questions éludant soit l'extrait de programme, soit l'extrait chorégraphique, alors qu'ils sont interconnectés ;
- de questions insistant sur une dimension technique (le « comment ? ») au détriment du sens (le « pourquoi ? »), une démarche artistique sous-tend les deux ;
- de questions dont la longueur et la syntaxe rendent parfois opaques leur compréhension.

Deux types de problématique doivent être successivement envisagés au sein de l'exposé :

Une problématique découlant spécifiquement de l'analyse du sujet (programmes + extrait de danse).

Cette problématique se traduit ensuite sous forme de question d'enseignement servant de transition pour la proposition d'enseignement et le scénario pédagogique.



**Exemples de problématiques découlant de l'analyse de l'extrait (pour le sujet n°3) associées à une question d'enseignement :**

« *En quoi la lenteur au sein du processus créatif génère-t-elle une représentation du corps humain complexe et inquiétante ?* » Pour cette problématique, la transposition peut être formulée sous la forme de la question d'enseignement suivante :

*En quoi la temporalité peut-elle devenir un facteur d'expression dans le processus de représentation ?*

« *Dans quelles mesures la pratique du contact-improvisation redéfinit-elle le processus d'écriture chorégraphique et propose une image duelle du corps ?* »

*En quoi la recherche de mouvements physiques et corporels peut-elle générer d'autres manières de percevoir la figure humaine/l'image du corps et de nouveaux modes de représentation ?*

« *En quoi la mise à jour des contraintes extérieures /imposées par autrui reconfigure l'image du collectif, notre rapport à l'autre ?* »

*Dans quelle mesure – dans un contexte de présentation ou de monstration – peut-on se saisir d'une contrainte afin de créer de nouvelles modalités de perception et/ou de participation pour le spectateur ?*

« *Dans quelles mesures la dualité au sein d'un processus créatif génère-t-il une image complexe de l'altérité, de son rapport à l'autre ?* »

*En quoi la confrontation de deux éléments opposés peut-elle devenir un facteur de dialogue par un dispositif de représentation artistique ?*

Pour aboutir aux questions d'enseignement, ces exemples de problématique partent du processus chorégraphique (cf. l'extrait de programme sur les « processus », « les opérations mises en œuvre », la « prise en compte du hasard ») découlant de la spécificité de la pièce de W. Forsythe (le contact-improvisation). Elles pointent le fait que la spécificité de cette pratique de danse induit la construction d'une image (soit une « représentation », cf. l'extrait de programme) particulière du corps, de l'humain, du rapport à l'autre (organisme hybride en mouvement perpétuel, gémellité à la fois harmonieuse et monstrueuse). D'un point de vue didactique, la proposition d'enseignement qui en découle pouvait de fait se construire sur une situation de travail – collective par exemple – au sein de laquelle l'élève devait accepter, de la part de ses camarades (et vice-versa) des contraintes et lui en imposer à son tour – le tout menant à une image (représentation), dont on conserverait la mémoire de son élaboration (processus).

D'un point de vue pédagogique, le jury a su apprécier les candidats inventifs et créatifs dans la mise en place de leur séquence. Comment susciter l'envie des élèves, les interpeller par une demande et des phases de mises en pratique motivantes, à la fois stimulantes dans le faire et dans la réflexion ? Telle est notre mission et le potentiel d'inventivité propre à notre discipline dans l'élaboration de scénarios pédagogiques. L'un des écueils récurrents, et ne permettant pas une véritable transposition didactique, était le cas d'exposés où l'extrait chorégraphique vidéo servait de modèle quasi littéral pour la séquence. Nous rappelons ici que ce n'est pas parce que le candidat a choisi l'option danse que son scénario pédagogique doit obligatoirement relever d'une pratique corporelle ou performative. Concernant les objectifs d'apprentissage, le jury a apprécié quand ils étaient précis et ciblés, d'ordre plastique et artistique (plutôt qu'exclusivement technique – l'élève maîtrise l'outil vidéo – ou culturel l'élève connaît tel ou tel artiste, telle notion ou définition) et en étroite relation avec la séquence d'enseignement.

**Exemples :**

**Sujet n°3 :** l'élève prend conscience que le processus de création n'est pas exclusivement individuel, mais peut naître d'un dialogue fait de contraintes plus ou moins acceptées, de choix, d'interactions.

**Sujet n°3** : l'élève expérimente des étapes de création en commun ; il prend conscience que celles-ci influencent le résultat final au niveau de la forme et du sens.

**Sujet n°4** : l'élève apprend qu'une forme (abstraite) peut naître d'un geste, d'un rythme sans référent ni modèle extérieur.

**Sujets n°5 et 6** : l'élève apprend que l'acte de création permet de s'approprier des codes, de les réinterroger, voire de les détourner au service de l'élaboration d'un autre langage.

De la même manière, concernant l'évaluation (qui découle des objectifs d'apprentissage prédéfinis par l'enseignant), il est conseillé de formuler des critères précis – spécifiques à la séquence proposée – et de cibler des compétences. Inutile de citer une dizaine de compétences générales et transversales interchangeables à toute séquence. Mieux vaut en sélectionner quelques-unes (deux ou trois) de manière ciblée, circonstanciée et de les justifier au sein du scénario pédagogique.

### Exemples de sujets traités lors de la session 2019 :

#### SUJET 1

Extrait vidéo :

**Phia MÉNARD (1971-)**, COMPAGNIE NON NOVA, *L'après-midi d'un foehn*, 2011

Extrait des programmes - Cycle 3 :

« **Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace**

[...]

**L'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène des objets** : création d'objets, intervention sur des objets, leur transformation ou manipulation à des fins narratives, symboliques ou poétiques ; [...] »

#### SUJET 2

Extrait vidéo :

**Fabrice PLANQUETTE (1970-) et Yum KEIKO TAKAYAMA (1977-)**, Collectif A.LTER S.ESSIO, *Loss-layers (solo)*, 2009

Extrait des programmes - Cycle 4 :

« **L'oeuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur**

[...]

**Les métissages entre arts plastiques et technologies numériques** : [...] »

### SUJET 3

Extrait vidéo :

**William FORSYTHE (1949- ),** *Alignigung*, 2016

Extrait des programmes – enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques classe de première :

« **La représentation :**

[...]

- les processus (le cheminement de l'idée à la réalisation, les opérations de mise en œuvre, la prise en compte du temps et du hasard, la production finale) ; [...]. »

### SUJET 4

Extrait vidéo :

**Loïe FULLER (1862-1928),** *La danse serpentine*, 1905

Extrait des programmes – enseignement obligatoire en classe de première série littéraire :

« **La figuration**

[...]

**Figuration et abstraction**

Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la présence ou de l'absence du référent : l'autonomie plastique, le rythme, la gestuelle, le géométrique, l'organique [...]. »

### SUJET 5

Extrait vidéo :

**Jérôme BEL (1964-),** *Véronique Doisneau*, 2004

Extrait des programmes – enseignement spécialité en classe de terminale série littéraire :

« **L'œuvre**

[...]

**Œuvre, filiation et ruptures**

Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques. Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition. Penser sa pratique à l'aune des valeurs relatives au présent et dans l'histoire. [...] Suivre, opérer des déplacements, transgresser, etc. »

## SUJET 6

Extrait vidéo :

**Brahim RACHIKI de la COMPAGNIE STRANGE BANGERS, Igor CARUGE et GRICHKA des COMPAGNIES MADROOTZ et MONSTA NY MADNESS, Bintou DEMBELE des COMPAGNIES REAL UNDERGROUND et X2BUCK, *Les Indes galantes*, 2017**

Extrait des programmes – enseignement spécialité en classe de terminale série littéraire :

« **L'œuvre**

[...]

**Œuvre, filiation et ruptures**

Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques. Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition. Penser sa pratique à l'aune des valeurs relatives au présent et dans l'histoire. [...] Suivre, opérer des déplacements, transgresser, etc. »

### **Quelques repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques**

Nous invitons les candidats à se reporter à la bibliographie du rapport de jury de la session 2018. En complément, nous recommandons :

**Propos d'artistes chorégraphes :**

BEL Jérôme & CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Lyon, 2013, les presses du réel.

**Revue et numéro spéciaux :**

artpress spécial, *médium danse*, octobre 2002.

Revue *rodéo* n°3, face A, face B, décembre 2015.

**Catalogues d'exposition :**

*On danse ?* 2019, coédition Liénart / Mucem.

## **Épreuve de mise en situation professionnelle**

### **Domaine : photographie**

Constats sur la session 2019

La photographie témoigne de l'évolution des représentations, mais rapporte aussi des histoires ou des indices de l'Histoire. Un minimum de culture générale est requis en histoire, sur les questions d'actualité, en histoire de l'art autant qu'en histoire de la photographie. Une photographie ne peut uniquement être abordée d'un point de vue formel. Questions politiques, sociologiques, historiques, faits de société, doivent être pris dans leur pluralité et contextualisés. Comment pourrait-on aborder *Vietnam Napalm Tran Bang*, 1972 de Nick UT sans resituer l'image dans le contexte historique de l'époque, sans aborder l'impact de cette photographie sur le cours de l'Histoire. L'analyse plasticienne ne doit pas occulter les contenus sémantiques qui participent à l'éducation générale des élèves et à leur formation, et que les arts plastiques permettent aussi d'aborder. Cela montre que le candidat mesure ses responsabilités, et prouve qu'il a pris la mesure de la totalité des enjeux des enseignements du cycle et de leurs concordances. Le jury attire l'attention des futurs candidats sur le risque des contresens, des plaquages hâtifs ou des raccourcis. Les filtres culturels des préoccupations d'aujourd'hui, à l'exemple de l'écologie ou du vivre ensemble, ne sont pas forcément ceux du contexte de création de la photographie. Pour faciliter l'argumentation, le jury conseille aux candidats de développer des capacités d'appropriation de l'ensemble des constituants photographiques, en plus de l'analyse iconique incontournable, de construire un propos sensible, précis, éclairé et éclairant. Les candidats doivent être en capacité d'aborder les questions de l'empreinte sensible, du travail de la lumière sur le support, de son enregistrement, du procédé mécanique, du support des tirages, des formats, de la dimension chimique, du déploiement plastique et de ses procédés. Le médium photographique est fortement dépendant des innovations qui ponctuent son histoire, à l'exemple du passage du daguerréotype de Louis Jacques Mandé Daguerre, au calotype, procédé du négatif/positif sur papier, d'Henry Fox Talbot. Ces innovations sont des incontournables que les candidats doivent connaître. Situer la technique du collodion humide, de l'anthotype, du cyanotype, du cliché-verre ..., savoir ce qu'est un papier albuminé ou bien encore un tirage chromogène, sont des prérequis qui permettront aux candidats de mieux s'approprier les documents.

Le jury rappelle également aux candidats de se préparer à l'épreuve en pratiquant la photographie, en explorant divers procédés, en ne se limitant pas au langage numérique. Nombre d'artistes contemporains ont recours à des procédés anciens à l'exemple de Felten-Massinger, un duo de photographes qui pratique le sténopé. Les candidats peuvent se rapprocher de structures culturelles, musées ou centres d'art dédiés à la photographie qui pourront les aider à développer leur pratique photographique dans le cadre de stages de formation, voire de mise à disposition de chambre de développement.

Le médium photographique n'a pas encore 200 ans et cette récente histoire impose aux candidats d'être en capacité d'étayer leur discours de connaissances pointues dans le domaine. Le suivi de l'actualité culturelle et artistique, la fréquentation des lieux dédiés à la photographie et la lecture d'ouvrages de référence sont également indispensables pour se préparer à l'épreuve. Comme pour les autres domaines, le choix de la photographie ne doit pas être un choix par défaut.

### **Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision**

Chaque élément du dossier doit être exploité et mis en relation avec rigueur et précision. Les candidats doivent obligatoirement se saisir de la photographie proposée au regard de l'extrait du programme des arts plastiques mis en parallèle. Il est conseillé aux candidats de ne pas négliger et d'exploiter davantage les informations du cartel. La lecture du cartel doit être faite avec rigueur et le lire ne suffit pas. Ce sont des indices souvent précieux qui donnent sens à la photographie et à son contexte, qui permettent d'éclairer l'image, de mettre à jour de possibles tensions, des questionnements. Ces indices sont souvent des appuis solides pour la construction de la

problématique. Le cartel permet enfin de distinguer la reproduction de l'image authentique et d'éviter ainsi des erreurs possibles notamment en matière de format. Nous conseillons de tirer parti des quelques informations complémentaires qui accompagnent parfois l'image et son cartel. Ces informations sont également précieuses et éviteront aussi d'autres contresens possibles. L'utilisation parfois excessive du terme œuvre pose question. Le statut par exemple scientifique d'une image, comme *La main de Mme Röntgen*, première radiographie réalisée en 1895 par le physicien allemand Wilhelm Conrad Röntgen ne peut lui conférer le statut d'œuvre au seul titre que l'image est une innovation scientifique. Les candidats doivent être en mesure de discriminer les différents statuts des images qu'ils convoquent dans le domaine des arts plastiques. Le jury recommande une utilisation précise du vocabulaire spécifique du champ des arts plastiques et attend des candidats qu'ils soient en mesure d'en expliciter le sens. Ligne, forme, matière, lumière, couleur, composition, masse, mode de fabrication, statut de l'image, mode de diffusion, format, etc. sont autant d'éléments qu'il est souhaitable d'aborder lors de l'analyse de la photographie qui n'appartient pas toujours au domaine de la photographie plasticienne. Le jury engage les candidats à ne pas se retrancher dans une narration visuelle (au prétexte que c'est un axe de programme), la dimension narrative de la photographie doit être accompagnée d'une approche sémantique. L'aspect descriptif dépassé, le candidat propose une analyse conduisant à des hypothèses pour en extraire des notions enseignables faisant ainsi preuve d'un regard en exercice et d'une pensée en action.

### **Penser une transposition didactique et construire un dispositif**

« Problématiser, ce n'est pas discuter de son opinion ; problématiser nécessite de se situer dans un champ de questions intellectuellement légitimes. Il faut avoir des connaissances pour se poser des problèmes. Il n'y a de problème que sous un horizon de savoirs, qu'à partir de perspectives qui mettent ensemble ou excluent un certain nombre de données, qui permettent d'interroger, d'interpréter la réalité ou les faits sous une certaine lumière, sous un certain point de vue. Cet ensemble on l'appellera une problématique. »<sup>1</sup>

Le jury rappelle qu'au cours de l'épreuve, les candidats doivent montrer leurs capacités à proposer, inventer une problématique étroitement articulée au dossier et à l'analyse de la photographie. Il conseille donc d'éviter les problématiques chapeau et trop généralistes du type « *en quoi l'œuvre dialogue-t-elle avec l'espace ?* ». De même, il invite les candidats à ne pas plaquer des situations d'enseignement toutes faites qui très souvent s'articulent peu ou mal au dossier et que les candidats peinent souvent à argumenter.

La séquence d'enseignement présentée doit s'inscrire dans une logique curriculaire. Une bonne connaissance des programmes est donc nécessaire pour concevoir et justifier la progressivité : définir les prérequis ou les pré-acquis, envisager des prolongements possibles en fonction du niveau des élèves mais aussi des centres d'intérêt liés à leur âge. Il est également rappelé qu'une séquence d'enseignement en arts plastiques doit obligatoirement être organisée autour de trois composantes : plasticiennes, théoriques et culturelles.

Le choix du domaine de la photographie n'impose pas nécessairement que la séquence d'enseignement proposée engage les élèves dans une pratique de la photographie. Toutefois si elle est proposée, il est recommandé que la pratique photographique ne se réduise pas à une simple exploration formelle, et qu'elle se réfère aux éléments donnés sur l'analyse des œuvres, des images photographiques : procédés, pluralité des pratiques photographiques, caractéristiques plasticiennes (ligne, forme, lumière, matière, composition, etc.) sans omettre la dimension sémantique. De plus, l'image photographique imposée peut également ne pas être la référence majeure de la séquence d'enseignement et/ou être la référence qui viendra nécessairement clore la séquence. D'autres références sont à convoquer sans, une nouvelle fois, se limiter obligatoirement au domaine de la photographie. Aux candidats de prouver ici qu'ils sont en capacité d'opérer des choix pertinents et

---

<sup>1</sup> In avant-propos, « Question, problème, problématique », Jean-Paul FALCY, Michel TOURNEUX, Jacques LAMBERT, Marc LEGRAND, Marc BUONOMO, Patrice ALLARD, Bernard ECK, Simone GUYON, Guy RUMELHARD *La problématique d'une discipline à l'autre*, ADAPT éditions, 1997

opérationnels, de proposer une sélection fine et précise d'autres références, de développer une situation d'enseignement proposant de véritables enjeux artistiques, pointant des objectifs d'apprentissage et permettant aux élèves de ne pas s'enfermer dans l'exercice, dans la simple expérimentation technique, mais d'entrer dans une dynamique de projet. Le jury tient à attirer l'attention sur la question de l'autonomie des élèves massivement convoquée cette année par les candidats. Il conviendrait dans ce cadre de mieux définir la place du professeur dans le déroulement de la séquence et dans la spécificité des différents moments. L'autonomie des élèves ne doit pas être synonyme de vacuité ou de mise en activité aux dépens d'un encadrement précis et fondateur dans l'objectif d'enseigner.

Le jury conseille d'envisager des dispositifs moins ouverts, de proposer des contraintes qui engageront les élèves à explorer d'autres possibles, à prendre des initiatives, à être créateur. Il conviendra également d'envisager la séquence dans une durée qui ne soit pas trop longue et contraire à toute dynamique pédagogique, aux fonctionnements cognitifs de l'élève, voire même à l'organisation institutionnelle. Les incitations et demandes faites aux élèves doivent être formulées avec rigueur au niveau de la syntaxe, faire preuve de clarté et de concision. Il convient d'en penser la réception par les élèves.

Si les modalités d'évaluation ont été généralement présentées au cours de l'épreuve, les candidats doivent encore, comme souhaité dans le rapport 2018, en développer les enjeux. Les différents moments et types d'évaluation (diagnostique, formative, sommative) doivent être mieux définis. Au regard des différentes composantes plasticiennes, théoriques et culturelles, le jury engage les candidats à opérer une sélection plus fine des compétences et les invite à définir des observables pour définir objectivement les degrés de maîtrise attendus.

Développement partiel à partir d'un sujet :

#### SUJET 1



Document du domaine :

**Mario GIACOMELLI** (1925-2000), *Presenza di coscienza sulla natura* (Prise de conscience de la nature), 1970-1976, tirage argentique noir et blanc sur papier Agfa, 30,2 x 39,8 cm, Douchy-les-Mines, Centre régional de la photographie Hauts-de-France.

Extrait des programmes - Cycle 3 (classe de 6<sup>e</sup>) :

« **La représentation plastique et les dispositifs de présentation**

La ressemblance : découverte, prise de conscience et appropriation de la valeur expressive de l'écart dans la représentation. »

Il convenait, dans un premier temps, de s'interroger sur ce qui a motivé la mise en relation de cette entrée de programme au document iconique. Une grande problématique pouvait d'ores et déjà être formulée pour ce cycle : en quoi toute pratique artistique visant la ressemblance avec un modèle induit-elle un écart avec celui-ci ? L'analyse du document demandait dans un premier temps de traiter des raisons de cette ressemblance (la photographie comme procédé mécanique d'enregistrement du réel ; relation au titre ...) et dans un second temps invitait à aborder ce qui dans l'image participe de l'écart, remet en jeu le rapport au motif (choix du noir et blanc, du point de vue aérien, du cadrage, de la composition, des textures, du jeu sur la lumière, la dureté des contrastes, les surdéveloppements...). Il s'agissait enfin de développer le propos sur ce qui relève de l'intention dans les choix opérés par l'auteur autour de l'écart entre le réel et son double imagé, du degré d'iconicité et des tensions avec l'abstraction. Ici l'artiste s'éloigne de la photographie-document, du document-vérité, par le biais d'une quasi-abstraction, il métamorphose la réalité pour finalement mieux nous la révéler.

Les problématiques suivantes de travail pouvaient en être dégagées :

En quoi la photographie, au même titre que la peinture, le dessin ... permet-elle de s'éloigner du réel pour mieux l'interroger ?

En quoi la photographie, procédé mécanique d'enregistrement du réel, peut-elle élargir notre perception de ce réel ?

La séquence d'enseignement, ici en classe de 6<sup>ème</sup>, pouvait prendre la forme d'une pratique de création mettant en jeu la photographie et l'exploitation de ses potentialités en vue de proposer un regard singulier, ce qui nous est familier nous devient étranger.

La progressivité pouvait-être la suivante :

Au cours des deux premières années du cycle 3 (CM1 et CM2), les élèves ont fait l'expérience de la représentation avec divers moyens plastiques (dessin, peinture, photographie, etc.).

Ici, en 6<sup>ème</sup>, ils sont invités à changer leur regard sur un médium à leurs yeux infaillible : la photographie et à développer des possibles en termes d'écart de ressemblance.

En 5<sup>ème</sup>, au cycle 4, ils entreprendront de travailler plus en profondeur leur rapport à l'image autour d'une relation entre ressemblance et vraisemblance.

## SUJET 2



Document du domaine :

**Robert FRANK (1924-),** *Trolley-New Orleans*, série *Les Américains*, 1955, photographie argentique, 21,9 x 33,2 cm, New York, Metropolitan Museum.



Extrait des programmes - Enseignement obligatoire classe de première, série littéraire :

« **La figuration :**

[...]

**Figuration et construction**

[...] L'image contient elle-même des espaces : espace littéral, espace suggéré (le point de vue, le cadrage, les représentations spatiales), [...] »

Au regard de l'entrée de programme de première en enseignement obligatoire série littéraire, il était utile d'introduire la question de la figuration au travers du rapport au référent, des façons et raisons de figurer. Il s'agissait enfin de spécifier le questionnement sur la figuration et la construction sous l'angle des différents espaces et être au clair sur l'ensemble des notions en sachant par exemple différencier espace littéral et espace suggéré. La notion d'espace d'énonciation pouvait aussi être abordée en rappelant que la série *Les Américains* est un ensemble de 83 photographies, diffusé sous la forme d'un livre. Il pouvait également être indiqué que pour l'édition de 1959 aux Etats-Unis, la photographie du Trolley avait été choisie pour la première de couverture. On ne pouvait également passer sous silence la question des intentions de l'auteur. Robert Frank, originaire de Suisse, est américain d'adoption, qui souhaite nous livrer ses impressions sur ce pays qui l'a accueilli et nous faire part de sa désillusion sur « le rêve américain ». La photographie Trolley - New Orléans est réalisée en 1955, l'année où Rosa Parks, afro-américaine, refuse, en dépit des lois ségrégationnistes alors en vigueur aux Etats-Unis, de céder sa place dans un bus à un passager blanc. Geste historique et symbolique qui déclenchera la marche vers la liberté, la justice et le respect des droits civiques aux États-Unis. Les candidats ne doivent pas hésiter à émettre des hypothèses en s'appuyant sur les éléments de l'image, à traiter, sans frilosité, de questions comme celle du racisme. Ici l'image est clairement compartimentée comme la société à l'époque. L'analyse de l'image soutenue par un ou des croquis devait en préciser la composition, le jeu avec les espaces, celui du sujet, du modèle, du photographe, du spectateur, le jeu des regards entre celui qui regarde (le photographe, le spectateur) et ceux qui sont regardés (les passagers), le jeu des cadres dans le cadre, de la composition en frise, de l'utilisation du reflet, du jeu sur le hors champ ... Ici, de par la composition, chacun semble être dans son cadre et c'est semble-t-il de l'incommunicabilité dont il est également question.

La problématique suivante pouvait être posée :

En quoi l'espace de l'œuvre peut-il être un espace partagé, un espace de dialogue entre l'auteur, le modèle et le spectateur ?

Une situation d'enseignement : concentrer des espaces pour bouleverser nos certitudes. Qui est qui ? Qui fait quoi ? Qui est où ? (L'auteur, le modèle et le spectateur).

En termes de progressivité la situation d'enseignement pourrait s'appuyer sur le travail effectué en seconde autour de l'entrée « *le dessin de l'espace et l'espace du dessin* » et se poursuivre en terminale autour de la question de l'espace du sensible et de la relation de l'œuvre au spectateur.

Ici, la photographie de Robert Frank serait présentée en fin de séquence et d'autres références du champ des arts plastiques convoquées (Exemples : *Triptyque Portinari* d'Hugo van der Goes ; *Les Ménines* de Diego Vélasquez ; *Mirror Painting* de Michelangelo Pistoletto ; *Picture for Women* de Jeff Wall, etc.)

**Quelques repères bibliographiques et sitographiques**

Textes fondamentaux sur la photographie, son histoire, sa critique :

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », in *Études photographiques*, 1996, mise en ligne en 2002.

FRIZOT Michel, DUCROS Françoise, *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, Centre National de la Photographie, Coll. « Photo Poche », n° 27, 1997 (épuisé, mais disponible en médiathèque).

KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008.

Textes récents sur l'histoire de la photographie, du daguerréotype au numérique :

BAJAC Quentin, *La photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.

GATTINONI Christian, VIGOUROUX Yannick, *Histoire de la critique photographique*, Paris, Scala, 2017.

POIVERT Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.

Textes sur l'histoire de la photographie postmoderne et contemporaine :

BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.

CARTIER-BRESSON Anne, *Vocabulaire technique de la photographie*, Marval/Paris-Musées, 2008.

CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

COUTURIER Elisabeth, *Photographie contemporaine, le guide*, Paris, Flammarion, 2015.

DURDEN Mark, *La photographie aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2012.

GATTINONI Christian, *Les mots de la photographie*, Paris, Belin, 2004.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.

Approches particulières, ré-interrogations des pratiques photographiques :

AUBENAS Sylvie, VERSAVEL Dominique, *Objets dans l'objectif : de Nadar à Doisneau*, Paris, Isthme éditions, 2005.

CHEROUX Clément, *Vernaculaires, Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2012.

CHEROUX Clément, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.

SHORE Stephen, *Leçon de photographie*, Paris, Phaidon, 2007.

Vidéographie :

CONTACTS, coffret de 3 DVD, ARTE ÉDITIONS, 2004.

PHOTO, L'intégrale, coffret de 3 DVD, ARTE ÉDITIONS, 2009-2013.

Sitographie :

Arago PORTAIL DE LA PHOTOGRAPHIE, [www.photo-arago.fr/](http://www.photo-arago.fr/)

Réseau DIAGONAL, [www.reseau-diagonal.com/](http://www.reseau-diagonal.com/)

Ersilia / LE BAL, [www.ersilia.fr/](http://www.ersilia.fr/)

Musée Français de la Photographie, [www.museedelaphoto.fr/](http://www.museedelaphoto.fr/)

## Epreuve de mise en situation professionnelle

### Domaine : théâtre

Constats sur la session 2019

Quatre candidats se sont présentés cette année, inégalement préparés, deux ont répondu tout à fait aux attentes du jury. Il semble donc opportun, après les premiers constats d'usage, de rendre compte de leur oral, pour comprendre ceux qui ont été les moins réussis.

Il s'agit dans cette épreuve de se saisir d'un extrait vidéo relatif au champ du théâtre pour construire ensuite une situation d'apprentissage opérante en arts plastiques. Les candidats qui ont proposé une analyse de l'extrait, étayée par des références spécifiques au champ du théâtre, ont été capables de penser les composantes de la scène : architecture, scénographie (dispositif, choix des couleurs, des matériaux, des objets, des accessoires et des costumes, de la lumière et du son), direction d'acteur et place du spectateur. L'expérience de spectateur reste une expérience sensible irremplaçable qui, faute d'avoir été vécue, ne peut nourrir réellement l'analyse. Cependant le jury n'attend pas un savoir exhaustif sur l'histoire du théâtre ainsi que sur l'esthétique des principaux metteurs en scène contemporains. Sans connaître l'œuvre proposée dans le dossier, certains candidats ont su tirer parti de connaissances plasticiennes pour fonder leur analyse. Les extraits choisis cette année par le jury l'ont été pour les qualités physiques et sensibles d'un théâtre qui produit du sens à partir des matériaux.

### Analyser et exploiter le dossier avec rigueur et précision

La première étape consiste à bien lire son sujet. En effet les documents présentés au candidat pour l'option théâtre sont réunis en fonction du domaine choisi.

Cette année, l'extrait d'une pièce de Tadeusz Kantor intitulée *Wielopole, Wielopole* de 1980, est mis en regard avec une entrée de programme d'enseignement facultatif en classe de seconde se rapportant à la matérialité de l'œuvre :

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

Dans ce cas précis, l'analyse des matériaux était à penser en lien avec les objets, les espaces, les vêtements, de manière à expliciter les enjeux de cette pièce par rapport à sa matérialité. Ainsi, il était judicieux de commencer par un inventaire des éléments repérés : de vieux bancs de bois usés, un tas de livres desséchés qui tombent en poussière, des personnages comme des somnambules aux gestes d'automate, portant sur leur dos de grands mannequins comme des fantômes et la mort qui rôde sous la forme d'un squelette assis sur un fauteuil roulant vêtu d'un costume militaire... L'analyse symbolique était possible mais peu opérationnelle pour en dégager des problématiques pouvant amener à des questions d'enseignement. Elle manquait la relation de Kantor à la question de la mémoire, au rôle essentiel des objets, matière première du réel dans ses spectacles et la persistance de la relation mémoire/réalisations.

De plus, resserrer l'approche de l'extrait en fonction du point de programme abordé permettait d'approfondir l'analyse. Plus qu'une approche considérant l'extrait sous l'angle de la question de la matérialité, celle-ci a été d'emblée interprétée par un candidat comme un récit historique sans lien explicite au choix des matériaux. Dans cet exemple, il pouvait être également intéressant d'envisager des parallèles entre les champs du théâtre et les arts plastiques, d'établir des ponts permettant de mettre en avant l'observation de la réalité concrète pour restituer les effets sensibles que produit l'œuvre.

### Trouver une stratégie pour exploiter le visionnage de l'extrait théâtral

Il est nécessaire de s'interroger sur la manière d'exploiter l'extrait vidéo. Il est demandé de montrer celui-ci dans son intégralité, de manière continue ou fractionnée ; il faut mettre à profit ce temps de visionnage, faire des pauses en figeant l'image, attirer l'attention sur la bande-son. L'approche sonore de cette séquence théâtrale a été valorisée par un candidat qui a été en mesure de repérer une référence aux chants populaires, à la répétition des voix chantées. Un parallèle avec le chœur de la tragédie grecque a judicieusement été convoqué et ainsi le candidat a pu démontrer que le dramaturge a puisé dans un vocabulaire traditionnel et populaire afin de créer une forme d'expression renouvelée sans hiérarchie entre théâtre savant et théâtre populaire. Une expérience conjointe des autres formes de spectacle (danse, cirque, performance et multimédia) aidera la réflexion. Il est nécessaire de s'appuyer sur des connaissances solides et un vocabulaire spécifique.

### **Analyser l'extrait par les problématiques dégagées**

Pour faire émerger une problématique afin d'ancrer le projet d'enseignement, il convient au préalable de définir les termes, identifier les notions, développer les questions soulevées par l'extrait vidéo permettant une analyse fine du dossier :

- Préciser le rapport au contexte historique de création ;
- Analyser le rapport au texte (la part d'improvisation, le jeu de l'acteur ... ) ;
- Qualifier l'espace scénique (une scène à l'italienne, un espace vide ... ) ;
- Décrire les interrelations entre l'espace et le temps en fonction des lieux (dans l'espace public, le théâtre de rue, dans la nature comme pour le théâtre antique, en plein air ... ) ;
- Relever la dimension à la fois éphémère et répétitive de l'acte théâtral, la part du prévisible et de l'imprévisible, la part du vivant et de l'inanimé ;
- Analyser la scénographie (le décor, la présence d'objets, de matériaux, de dispositifs numériques... ) ;
- Analyser la lumière naturelle ou artificielle, les éclairages pour créer ou pas un espace commun avec le spectateur... ;
- Analyser la bande-son (le son direct ou enregistré, englobant ou non le spectateur ... ) ;
- Imaginer le processus de création (la démarche artistique de l'auteur, du scénographe, la présence sur scène dans le cas de Kantor pour diriger les acteurs pendant la représentation ... ) ;
- Interroger le rapport au collectif, à la création à plusieurs ;
- Décrire la relation au spectateur par rapport à l'espace de la scène (l'interaction, la distance ... ) ;
- Repérer ce qui interroge, étonne, ou, au contraire s'inscrit dans une histoire du théâtre.

L'annonce explicite de la problématique et d'un plan au début de l'exposé traduit un cheminement de pensée ; cette partie de l'épreuve permet de juger l'aptitude d'un candidat à construire une situation d'enseignement et, selon son tempérament, à manifester son désir d'approfondir des notions ou son plaisir d'enseigner.

**Problématiser**, c'est interroger des notions, les mettre en tension afin de produire du sens et d'en tirer des questions enseignables proposées ensuite aux élèves.

La problématique doit être à l'origine d'une situation problème amenant l'élève à des choix qui mobiliseront à la fois sa pratique et sa réflexion. La proposition pédagogique découle de l'analyse et de la problématique. Exemples de problématiques proposées et /ou possibles : *comment le son va-t-il modifier la perception de l'espace ? Comment un objet du quotidien peut-il acquérir une dimension*

*poétique ? Comment s'emparer d'objets du quotidien pour leur donner une dimension artistique sur le plateau ? Comment l'éphémère et le permanent prennent-ils place dans la représentation ?*

Quelques candidats ont su maîtriser cette articulation difficile entre la problématique et la question d'enseignement, en prenant appui sur les notions présentes dans la création artistique en arts plastiques et dans les programmes.

D'autres n'ont pu surmonter cet écueil, une des problématiques déduite du dossier sur Kantor était formulée ainsi : *comment une œuvre d'art peut-elle être vecteur d'historicité sociale ?* Cette question extraite de l'analyse n'a pu être traduite en une question d'enseignement opérante, car elle ne tenait pas suffisamment compte de l'extrait de programme sur la matérialité. La transposition didactique se doit de prendre appui sur des notions présentes dans la création en arts plastiques et dans les programmes afin d'envisager un dispositif pédagogique soutenable. A titre d'exemple, quand la problématique posée est la suivante : *en quoi le son va-t-il modifier la perception de l'espace ?* Les notions de programme qui définissent le son comme matériau plastique ou les rapports entre matérialité et immatérialité se doivent d'être clairement énoncés.

### **Penser une transposition didactique et construire un dispositif pédagogique**

Pour élaborer un projet d'enseignement, il s'agit de proposer une situation qui rendra possible la construction d'un projet personnel. Pour quels objectifs d'enseignement ? Quelles compétences cibler ? A quel moment situer la séquence dans le cycle ? A partir de quel prérequis ? Selon quelles contraintes : matérielles ? Temporelles ? Quelles articulations avec le champ artistique ? Selon quelles modalités d'évaluation pour interroger le sens des productions ?

Dans le dossier proposé à partir de l'extrait d'**Alain MOREAU**, *Dans l'atelier*, création par le Tof Théâtre en 2013, interprété par Émilie Plazolles et Angela Malvasi et l'extrait de programme, « **Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace** [...] » le théâtre de marionnettes était convoqué. Une forme très ancienne, populaire du théâtre, cette forme est renouvelée dans l'extrait proposé par un métissage avec le théâtre d'objets.

Un premier questionnement posé par un candidat portait sur le métissage. En quoi est-il pertinent de parler d'autres mélanges présents dans les arts plastiques au XX<sup>ème</sup> siècle, au XXI<sup>ème</sup> siècle ? Dans cet extrait, nous faisons irruption dans l'univers du bricoleur, devant son établi chargé des outils qui vont s'animer. Le fond de scène noir, la scène étroite et frontale focalisent le regard du spectateur sur ce qui se déroule sur cet établi. La lumière en douche accentue cet effet. Le personnage principal est la marionnette, dont la forme du corps est suggérée par un petit gilet vide et habité par les mains des marionnettistes. Les deux marionnettistes font partie intégrante du spectacle et ne se cachent pas. Par leur visage expressif, leurs mimiques, elles réagissent aux actions de la marionnette et cherchent la connivence avec le spectateur.

Des outils sont visibles sur l'établi : un feutre noir, une scie à bois, et même une fourchette dont s'empare le personnage. Le matériau principal mis en œuvre dans cet atelier, le polystyrène a des qualités spécifiques : légèreté, facilité de découpe, et volatilité : suite à sa découpe par la scie, de nombreuses particules se déposent sur l'établi. Le fond sonore commence par une mélodie de guitare, puis le son devient de plus en plus dissonant comme un brouillage électrique. La narration proposée est simple : un petit personnage sans tête s'efforce avec les moyens du bord et un peu de maladresse, de s'en fabriquer une. On est dans un registre comique, le spectateur se moque des efforts infructueux déployés par le personnage qui au lieu de progresser va régresser dans sa quête. La figure du clown est convoquée, car le personnage par sa maladresse, sa gaucherie, fait rire à ses dépens. C'est aussi un théâtre qui évoque le non-sens de certaines situations : en cherchant à voir, le personnage se rend aveugle. On peut convoquer d'autres références possibles à ce récit : la marionnette qui prend vie dans un atelier, l'enfance et l'émancipation, la quête de soi tels Pinocchio et son « père » le menuisier Gepetto.

Lorsqu'on lie l'extrait de programme et l'extrait théâtral, on peut proposer les pistes suivantes : quels outils, quels gestes, quels processus, pour quel matériau ? Quand n bloc de polystyrène devient-il un objet ? Le fait d'enlever, d'arracher voire de détruire le matériau est-il un processus de création ? En quoi l'assemblage d'objets et de matériaux donne à voir d'autres formes ? Comment le détournement d'objets participe-t-il à la narration ? Comment les artistes ont-ils mis en espace les objets pour raconter des histoires ? Peut-on montrer et raconter l'histoire d'un personnage en train de se faire ? En quoi la présentation de l'établi, métaphore de l'atelier d'artiste, expose-t-il l'acte de création ? L'objectif de la séquence proposé par le candidat dans sa transposition didactique était de faire comprendre aux élèves de 6ème que l'objet mis en scène et en espace pouvait raconter des histoires, que l'objet comme matériau plastique à ce pouvoir narratif. La séquence reposait sur une recherche d'objets non décoratifs, des objets qui intriguaient et qui devaient déclencher l'imaginaire afin de raconter le monde avec de vieux objets, des objets du quotidien, avec rien.

Dans le deuxième extrait qui cite la pièce de Tadeusz Kantor, de nombreux représentants de la société humaine se rassemblent dans ce qui ressemble à une grande salle commune de village. Cette société humaine est dominée par les représentants et les symboles religieux et par la présence de nombreux militaires. Vont-ils assister à un discours, un office, une cérémonie ? Une femme, figure de la mort, passe devant tout ce microcosme. Le metteur en scène lui-même intervient pour rectifier sur le plateau, les gestes.

Tous ces éléments matériels et immatériels concourent à donner à la scène un climat tragique, où la pauvreté et le système coercitif conditionnent les hommes dans un destin inéluctable. A contrario, la dimension comique provient des gestes mécaniques des personnages comme emportés dans une danse macabre au rythme effréné d'un chant collectif. Partir du dossier de Tadeusz Kantor, né à Wielopole, c'était tenir compte de ce rapport à la mémoire collective et personnelle (« chambre de mémoire »).

Un dispositif pédagogique pertinent a mis en évidence l'importance de l'environnement sonore de la pièce. Le candidat a proposé l'incitation suivante aux élèves de seconde « *Il était une fois ... voyage dans une histoire.* » *Créez un environnement qui recrée un conte de l'enfance à partir d'objets du quotidien et d'un enregistrement sonore (sans texte).* Dispositif à la fois matériel et immatériel qui convoquait comme références artistiques actualisées : Kiki Smith, Wim Vandekeybus, Christian Boltanski et Jacob Kirkegaard. On pouvait mesurer l'impact de l'œuvre de Kantor sur les grandes mutations dans les arts d'aujourd'hui, plus particulièrement, les arts de la performance et de l'installation.

### **L'entretien et la posture du candidat**

Le dialogue qui suit l'exposé est essentiel et pour le candidat qui peut saisir davantage ce que le jury attend de lui, complétant ou rectifiant en conséquence son propos, et pour le jury lui-même qui appréciera ainsi l'ouverture, la curiosité, et l'aptitude à l'échange culturel, qualités fondamentales d'un enseignant d'aujourd'hui.

### **Pour conclure :**

Préparer cette épreuve, c'est réfléchir aux articulations possibles entre théâtre et arts plastiques aujourd'hui. Au début du XXème siècle, l'association de la musique, de la poésie, et des arts graphiques rappelle l'intérêt qu'avait porté Hugo Ball, créateur du Cabaret Voltaire à Zurich 1916, à l'idée de *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale, multi sensorielle, intégrant différents moyens d'expression. Si le terme lui-même est wagnérien, l'idée selon laquelle la perception des arts plastiques devait s'accompagner de sons et d'une gestuelle était pour les Dadaïstes, un parti pris essentiel, et sans cela, on ne pouvait concevoir le mélange qu'ils opéraient entre les arts du spectacle et les arts visuels. Dès lors, de nouvelles pratiques ont fait leur apparition mêlant arts vivants et arts plastiques.

En renouvelant et croisant les pratiques, les sujets proposés cette année, ne devaient donc pas être pensés uniquement à partir des années 1980, mais traités à partir d'exemples qui permettaient d'embrasser le siècle, jusqu'à aujourd'hui. Le travail d'Anne Le Troter à ce titre peut servir d'exemple. Par la collecte de différentes paroles auprès de milieux professionnels qu'elle infiltre, l'artiste cherche à voir comment, dans le creuset de la langue, l'individu et sa singularité peuvent s'exprimer sans être instrumentalisés ou absorbés par la société actuelle des données. Elle crée une vaste installation au Grand Café de Saint-Nazaire en janvier 2019, composée d'une seule pièce sonore traversant l'ensemble du bâtiment, qui met en dialogue les archives sonores d'une cryobanque, leur interprétation et leur traduction. *Parler de loin ou bien se taire* explore les circulations entre émancipation et aliénation et traque la poésie et le politique dans l'intime. L'exposition fait suite au *Théâtre chez l'habitant – théâtre d'habitation* une série de performances qu'elle a réalisée en collaboration avec Charlotte Khouri à Saint-Nazaire en juillet dernier. *Théâtre d'habitation* est prolongé par une série de performances chez l'habitant en collaboration avec le centre dramatique national Nanterre-Amandiers en juin de cette même année.

### Exemples de sujets traités lors de la session 2019 :

#### SUJET 1

Extrait vidéo :

**Alain MOREAU** (1962-), *Dans l'atelier*, création par le Tof Théâtre en 2013

Écriture, mise en scène et marionnettes : Alain Moreau

Interprétation : Émilie Plazolles et Angela Malvasi

Extrait des programmes - Cycle 3 :

« **Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace**

[...]

L'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène des objets : création d'objets, intervention sur des objets, leur transformation ou manipulation à des fins narratives, symboliques ou poétiques ; [...]

#### SUJET 2

Extrait vidéo :

**Tadeusz KANTOR** (1915-1990) *Wielopole, Wielopole*, 1980.

Extrait des programmes - Enseignement facultatif d'arts plastiques en classe de seconde :

« **La matérialité :**

[...]

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

### Repères bibliographiques, vidéographiques et sitographiques



Se reporter à la bibliographie des rapports des sessions précédentes

Ouvrages théoriques

LISTA Giovanni, *La scène moderne*,

*Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle, ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Editions Carre, 1997

Dictionnaire :

CORVIN Michel, Dictionnaire encyclopédique du théâtre.

Revue :

Théâtre/public

Mouvement

artpress (articles de Georges BANU) et numéros spéciaux consacrés au théâtre et au cirque.

Vidéos, DVD :

Les *Cinq leçons de théâtre* de Patrice CHEREAU.

La répétition de *Tartuffe* par Ariane MOUCHKINE par le Théâtre du Soleil.

Site : <https://www.theatre-contemporain.net/educ/piece-demontee-spectacle>

## **Epreuve à partir d'un dossier :**

### **réalisation d'un projet de type artistique**

Préambule : respect du cadre institutionnel

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

À partir d'un dossier comprenant un corpus de documents visuels et textuels, le candidat produit un objet visuel, en deux ou en trois dimensions, avec des moyens traditionnels et/ou numériques. Cette partie de l'épreuve s'inscrit dans les contraintes matérielles du sujet et du lieu dans lequel elle se déroule. En prenant appui sur l'objet visuel qu'il a produit et sur les documents fournis, le candidat présente son projet, soit sous la forme d'une réalisation aboutie, soit sous la forme d'un projet.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury qui permet d'évaluer les capacités du candidat à soutenir la communication de son projet artistique avec des moyens plastiques, à savoir l'explicitier et à en permettre la compréhension. Cet entretien permet de mesurer également les capacités de reformulation, d'élargissement, d'approfondissement et de réactivité du candidat.

L'entretien peut permettre aussi d'évaluer la capacité du candidat à se projeter dans les conditions d'exercice de son métier futur, à connaître de façon réfléchie le contexte dans ses différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

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

#### Constats

Cette année, le jury a noté une nette amélioration des résultats pour cette épreuve.

Des candidats mieux préparés ont montré de véritables capacités à se saisir du niveau attendu et ont réussi à fournir une prestation révélant un potentiel de futur enseignant d'arts plastiques. Une meilleure prise en compte des sujets assortie d'études fines des documents, de problématiques mieux définies, ont permis de bonnes prestations orales, s'appuyant sur une maîtrise du vocabulaire, et de la communication. De la même façon, le jury a apprécié une bonne articulation du dossier avec la production plastique. En revanche, cette épreuve présente un ensemble d'écueils, dont certains candidats n'ont pas pleinement conscience.

Il est à rappeler qu'il s'agit d'un concours de recrutement de fonctionnaires de l'Etat. Dans ce cadre et comme pour toutes les épreuves, le respect des consignes, du cadre institutionnel et des valeurs de la République dont le futur professeur est le garant, sont à prendre en compte. En effet, le professeur d'arts plastiques s'appuie sur sa connaissance sensible des œuvres pour développer sa pratique plastique tout en interrogeant les démarches artistiques à l'aune de son expérience plasticienne dans une visée d'enseignement. Il convient par conséquent de pressentir le potentiel enseignable à travers le sujet et son traitement.

#### Compétences culturelles et théoriques

Il convient pour réussir cette épreuve de maîtriser des entrées du programme, mais aussi les notions, les concepts, les questions qui nourrissent en permanence les arts plastiques. Les ressources d'accompagnement des programmes sur Eduscol peuvent y aider.

Pour se préparer, le candidat peut, par exemple, établir une carte mentale des axes de programme accompagnée d'une constellation de ses connaissances, des références artistiques et les nourrir régulièrement par des recherches, des lectures, des visites d'expositions afin d'être outillé et de ne pas se trouver dépourvu lors des épreuves pour comprendre les articulations entre points de programme et documents, comme le jury l'a parfois constaté. Cela suppose une curiosité permanente et une exigence intellectuelle régulière. Si de nombreux candidats occultent l'axe de programme des sujets dans une stratégie d'évitement, c'est par manque de familiarité avec les contenus disciplinaires et leur résonance dans le champ artistique. La connaissance habitée des œuvres est nécessaire pour effectuer ces transpositions. Une culture générale est attendue qui nourrit la pratique du candidat dépassant largement les strictes compétences plasticiennes et techniques.

### **La maîtrise des programmes d'enseignement**

L'un des documents du sujet présente systématiquement un extrait des programmes de collège ou de lycée. Un candidat bien préparé ne doit pas se trouver démuni à la réception du sujet. Les contenus disciplinaires traversent les démarches artistiques par les pratiques plastiques plus utiles que les connaissances superficielles des œuvres. La connaissance des processus de création aide le candidat à appréhender les programmes d'enseignement. Dans ce va-et-vient entre pratique et culture s'établit une véritable compétence aux questions de l'art.

### **L'appropriation d'un sujet s'appuyant sur un corpus de documents**

Le candidat doit nourrir et approfondir en permanence sa culture artistique et sa culture générale. Son intérêt pour la connaissance dans toute sa diversité, sa maîtrise fine et approfondie de l'histoire de l'art ancien, moderne, contemporain, ainsi que des domaines qui relèvent du champ des arts plastiques sont les prérequis pour exercer son métier avec exigence et sérieux.

Il est conseillé d'éviter la tentation « instinctive » qui consiste à aborder rapidement les extraits du programme cités, puis de décrire consécutivement les documents pour présenter sa production, parfois désarticulée du propos initial en faisant valoir une liberté de créateur.

Pour traiter le sujet, nous conseillons de :

- se saisir, en premier lieu, du point du programme cité et d'en définir les termes ;
- repérer les notions-clés citées dans l'extrait et les définir de manière très précise, argumentée et référencée ;
- comprendre les liens entre les différents documents du dossier (textuels et iconiques) en procédant à leur analyse qui ne se confond pas avec une description ;
- comprendre l'intention sous-tendue du dossier, ce qui est enseignable pour des élèves, ce en quoi l'enseignement permettra de changer les représentations initiales des enfants pour construire des savoirs.

Le respect du cadre de l'épreuve suppose la prise en compte de tous les documents du sujet et leur articulation cohérente à partir de l'axe du programme.

Les documents visuels

Il convient de saisir l'intérêt de la présence de cette (ou ces) œuvre(s) ou de ces images dans le dossier, de comprendre leurs liens.

Il s'agira ici de repérer les éléments iconiques, techniques, sémantiques en lien avec la ou les notions précitées et de montrer en quoi l'exemple de cette œuvre et le repérage de ces éléments permettent de mieux éclairer l'entrée du programme. La finesse du regard plasticien sera toujours appréciée.

#### Les documents textuels

Il peut s'agir de définitions, de citations, d'extraits de livres, de revues, d'articles sur l'art. Ce sont des documents à part entière à ne pas minorer. De la même manière, il s'agira de repérer les termes importants en regard des notions repérées dans l'extrait du programme et de les analyser, d'en interpréter les contenus, non d'en faire une simple lecture.

#### L'articulation des documents

Pour traiter le sujet, le candidat doit se résoudre à respecter le cadre de l'épreuve : c'est-à-dire chercher l'articulation qui sous-tend les extraits du programme et les références visuelles et textuelles en proposer une articulation cohérente entre données plastiques, techniques et sémantiques dans une visée de production plastique. Cet effort d'articulation et de synthèse sera un gage de cohérence avec la présentation de la production plastique.

### **Compétences plasticiennes et artistiques**

Le candidat doit décider, avant de s'engager dans la pratique, de produire une réalisation plastique aboutie ou un projet dans la perspective d'une réalisation ultérieure.

#### Production plastique achevée

Une production achevée suppose qu'elle est présentable, « exposable », qu'elle peut se suffire à elle-même. Son choix nécessite une familiarité avec une pratique plastique régulière, capable de s'adapter à des dossiers de sujets variés.

#### Projet

Un projet désigne la conception et la communication d'une production en devenir ou bien l'ensemble de ses traces préparatoires. Même dans le cadre d'une réalisation artistique en devenir, un projet doit présenter des qualités plastiques visuelles de communication, à l'instar de la production aboutie. Il doit faire preuve de réalisme dans les moyens concrets de mise en œuvre qui seraient utilisés in fine. Le candidat pourra interroger sa faisabilité, définir un contexte, des matériaux, des modalités, des échelles, pourquoi pas des partenaires... Quand il prend la forme d'une maquette, le jury a noté, parfois, une confusion entre le parti pris esthétique de l'objet produit et sa dimension artistique prospective.

#### Maitriser les langages plastiques dans une visée artistique

La pratique du candidat doit s'immerger dans une dimension véritablement plastique actualisée. Quand elle convoque des formes d'expression vernaculaires, elle se doit d'être conscientisée par le candidat comme citation d'un genre ou d'un registre de langage plastique.

Le jury a pu parfois regretter certaines propositions plastiques naïves dont la faible dimension artistique échappait à leur auteur. Concevoir un projet artistique personnel implique une pratique régulière, éclairée par une culture sensible des œuvres et questionnée à l'aune des objectifs d'apprentissage visés par les programmes d'arts plastiques. C'est dans un va-et-vient entre une culture enrichie et une pratique de recherche que se construisent les questions d'enseignement. Le futur enseignant d'arts plastiques ne peut se centrer sur un style ou un seul registre d'expression au prétexte qu'il révèle sa personnalité artistique. En revanche, il est capable de situer ses recherches dans des formes d'expression plurielles.

## Compétences théoriques et réflexives

Le concours ne vise pas à recruter des artistes mais des professionnels de l'éducation animés par une sensibilité artistique fondée sur une pratique et des connaissances actualisées de l'univers de l'art. Il requiert la capacité à présenter son travail de manière précise et argumentée comme le futur professeur invitera les élèves à verbaliser à partir de leur propre pratique.

Développer une pratique problématisée à l'aune du dossier

La problématisation du dossier repose sur une mise en tension dialectique de concepts issue des documents.

Ancrage du projet et de la démarche dans la pratique professionnelle

Le jury attend du candidat qu'il se projette en tant que futur professeur d'arts plastiques montrant sa capacité à présenter et expliciter de manière claire et organisée, à un public, sa production plastique et ce qu'elle sous-tend. La réactivité et l'agilité intellectuelle est requise lors de l'entretien oral.

## Les conditions de l'épreuve : contexte de passation de l'oral

L'épreuve se déroule dans un espace circonscrit par des paravents et composé de panneaux d'affichages, d'un tableau blanc effaçable, de tables et de chaises.

Une feuille blanche de format Grand Aigle pouvant servir de surface de projection, un lot de feutres effaçables, du ruban adhésif, deux tables, deux chaises, un tableau blanc et une multiprise sont à sa disposition. Il est vivement conseillé aux candidats d'anticiper l'accrochage et la présentation (car l'installation de la réalisation est décomptée du temps de l'oral). Pour rappel, la production ne peut en aucun cas être manipulée par le jury. Il convient donc de veiller à la visibilité et à la lisibilité des éléments présentés. Le candidat est invité à prévoir ses dispositifs numériques et reste seul responsable de l'état de fonctionnement de son matériel.

### La posture

Le jury attend du candidat qu'il s'ouvre et réagit professionnellement aux questions, qu'il fasse preuve de distance réflexive et théorique sur sa production ou son projet, sur sa pratique artistique en lien avec le sujet de l'épreuve, en argumentant, en justifiant un parti pris ou de possibles repositionnements à partir des sollicitations éventuelles. Certains interprètent la notion de pratique personnelle comme ne nécessitant pas de prise en compte du sujet. Nous les invitons à relire le texte de cadrage de l'épreuve.

Par ailleurs, le candidat doit témoigner de la compréhension du lien entre les diverses dimensions du projet présenté et le positionnement d'un professeur dans l'institution scolaire en se projetant comme concepteur de situations d'apprentissage tout en maîtrisant la notion de pratique réflexive.

L'entretien permet également d'évaluer des futures compétences professionnelles : registre de langage adéquat, rigueur du vocabulaire spécifique, utilisation des outils de communication, posture corporelle, gestuelle et portée de la voix.

La présentation orale étant publique, nous encourageons, dans la mesure du possible, les futurs candidats à assister à la prestation orale de leurs pairs.

Quelques exemples de sujets :

« Sujet n° 49

*A partir de l'interprétation des indications, indices et données contenus dans les documents du dossier annexé, proposez un projet artistique personnel et singulier.*

*Votre projet est nécessairement concrétisé par un objet visuel qui engage une pratique plastique avec des moyens traditionnels ou numériques, ou croisant ces possibilités.*

*Selon vos intentions, cet objet visuel peut être une production plastique achevée ou, pour une démarche de grande ampleur (par exemple in situ, intervention dans l'espace architectural, le paysage, l'espace urbain, démarche incluant la performance...), un dispositif de présentation par divers moyens plastiques (esquisses, maquettes, images produites sur place imprimées et/ou projetées...) du projet tel qu'il serait concrètement réalisé.*

#### Document 1



Tony ORRICO (1979-), *Penwald* : 2 8 circles : 8 gestures, (Mine de plomb : 2 : 8 cercles : 8 gestes) , 2014, performance, 150', Centre Pompidou-Metz.

#### Document 2

*« Dessiner, c'est le geste.*

*Saisir un geste.*

*Surprendre un geste.*

*Pourtant, le geste, en fin de compte, disparaît presque toujours. »*

Eugène LEROY in Eugène LEROY, *Peinture, lentilles du monde*, entretien avec Irmeline Lebeer, 1979, Bruxelles, Editions Lebeer Hossmann, p 43.

#### Document 3

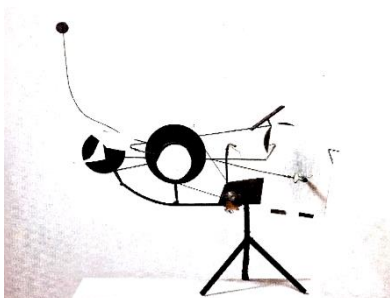
*« La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre ( ...)*

*Les effets du geste et de l'instrument : les qualités plastiques et les effets visuels obtenus par la mise en œuvre d'outils, (...)* »

Extrait du programme d'enseignement du cycle de consolidation (cycle3)

Arrêté du 9-11-2015, publié au J.O du 24-11-2015 et BOEN spécial n°11 du 26 novembre 2015.

#### Document 4



Jean TINGUELY (1925-1991) *Méta-matic N°1*, 1959, métal, papier, crayon feutre, moteur, 96X85X44 cm, Paris, Musée National, d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. »

« Sujet n°31

*A partir de l'interprétation des indications, indices et données contenus dans les documents du dossier annexé, proposez un projet artistique personnel et singulier.*

*Votre projet est nécessairement concrétisé par un objet visuel qui engage une pratique plastique avec des moyens traditionnels ou numériques, ou croisant ces possibilités.*

*Selon vos intentions, cet objet visuel peut être une production plastique achevée ou, pour une démarche de grande ampleur (par exemple in situ, intervention dans l'espace architectural, le paysage, l'espace urbain, démarche incluant la performance...), un dispositif de présentation par divers moyens plastiques (esquisses, maquettes, images produites sur place imprimées et/ou projetées...) du projet tel qu'il serait concrètement réalisé.*

Document 1



Rachel WHITEREAD (1963-), *Untitled, Room 101*, (Sans titre, Chambre 101), 2003, jesmonite, 300X465X500 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.

Document 2

“L'œuvre:

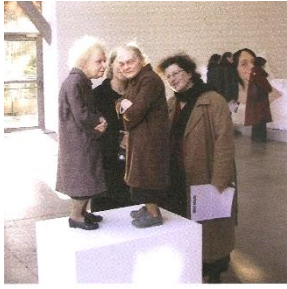
(...)

L'espace du sensible (...)”

Extrait du programme d'enseignement de spécialité au choix d'arts en classe terminale littéraire.

Arrêté du 21-7-2010, publié au J.O. du 28-8-2010 et au BOEN spécial du n°9 du 30 septembre 2010.

### Document 3



Vue de l'exposition Ron MUECK (1958-) du 19 novembre 2005 au 19 février 2006, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain. »

#### « Sujet N° 38

*A partir de l'interprétation des indications, indices et données contenus dans les documents du dossier annexé, proposez un projet artistique personnel et singulier.*

*Votre projet est nécessairement concrétisé par un objet visuel qui engage une pratique plastique avec des moyens traditionnels ou numériques, ou croisant ces possibilités.*

*Selon vos intentions, cet objet visuel peut être une production plastique achevée ou, pour une démarche de grande ampleur (par exemple in situ, intervention dans l'espace architectural, le paysage, l'espace urbain, démarche incluant la performance...), un dispositif de présentation par divers moyens plastiques (esquisses, maquettes, images produites sur place imprimées et/ou projetées...) du projet tel qu'il serait concrètement réalisé.*

### Document 1



Richard LONG (1945-), *A line Made by Walking* (Une ligne faite en marchant), 1967, photographie argentique noir et blanc et écriture graphite sur carton, 82,6 x 62, 3 cm, Londres, Tate Modern.



## Document 2

*Hendel Teicher : « Percevez-vous le dessin comme une performance ? »*

*Trisha Brown : « Quelle drôle de question ! Je pense que la performance c'est quand il y a des spectateurs. En ce sens, la réponse est non. C'est plutôt comme si je répétais seule. Je crée seule le matériau de la chorégraphie. »*

*Hendel Teicher : « Chaque fois que vous dansez, la performance est perdue. Percevez –vous le dessin comme une façon de garder trace de vos recherches ? ».*

*Trisha Brown, Danse, précis de liberté, Réunion des musées nationaux, 1998, pp.29-30.*

## Document 3

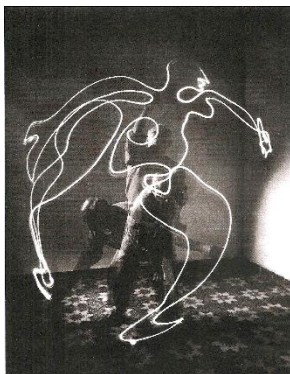
« L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

La relation du corps à la production artistique : l'implication du corps de l'auteur (...) »

Extrait du programme d'enseignement du cycle des approfondissements (cycle4).

Arrêté du 9-11-2015, publié au J.O. du 24-11-2015 et au BOEN spécial du n°11 du 26 novembre 2015.

## Document 4



Gjon MILI (1904-1984), Pablo PICASSO dans son atelier à Antibes, janvier 1949, photographie en noir et blanc, LIFE Magazine, 30 janvier 1950, New-York. »

## Quelques repères bibliographiques et sitographiques

### La notion de projet

[Compréhension, usages et résonances du mot « projet » dans l'enseignement des arts plastiques.](http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/comprehension-usages-resonance-du-mot-projet.pdf/view)  
<http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/comprehension-usages-resonance-du-mot-projet.pdf/view>

Projet de l'élève et démarche de projet dans l'enseignement des arts plastiques au cycle 2.  
[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques\\_et\\_education\\_musicale/43/7/4\\_RA\\_C2\\_C3\\_Projet-eleve-AP\\_C2\\_570437.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/43/7/4_RA_C2_C3_Projet-eleve-AP_C2_570437.pdf)

[Projet de l'élève et démarche de projet dans l'enseignement des arts plastiques au cycle 3.](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/43/9/5_RA_C2_C3_Projet-eleve_-AP-C3_570439.pdf)  
[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques\\_et\\_education\\_musicale/43/9/5\\_RA\\_C2\\_C3\\_Projet-eleve\\_-AP-C3\\_570439.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques_et_education_musicale/43/9/5_RA_C2_C3_Projet-eleve_-AP-C3_570439.pdf)

Enseignement des arts plastiques et projet de l'élève. Que recouvre la notion de projet?  
[https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts\\_plastiques/31/5/31\\_RA\\_C4\\_AP\\_EnseignementAp\\_p rojet\\_eleve\\_567315.pdf](https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/31/5/31_RA_C4_AP_EnseignementAp_p rojet_eleve_567315.pdf)

### L'élaboration d'une problématique

Faire la différence entre problème et question ; construire des problématiques et problématiser  
<http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/faire-la-difference-entre-probleme-et.pdf/view?searchterm=problematique>

Enseigner des problèmes, Bernard Michaux <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/probleme-michaux-pdf/view?searchterm=probl>

Problématique / Problématiser / Problématisation / Problème <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/problem.pdf/view?searchterm=prob>

### Vocabulaire et notions

- BOSSEUR, Jean-Yves, Vocabulaire des arts plastiques du XXe, Édition Minerve, 2008.
- DE MEREDIEU, Florence, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Paris, Larousse, 2017.
- SOURIAU, Etienne ; SOURIAU, Anne (sous la direction de), Vocabulaire d'esthétique, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010.

### **Supports numériques. Vidéos/ films/ podcast**

- Contacts, Les plus grands photographes dévoilent les secrets de leurs images, 33 épisodes de 13 minutes, coffret de 3 DVD, 2004, Arte Éditions.
- CLOUZOT, Henri-Georges, Le mystère Picasso, 1956, film documentaire, Gaumont.
- RIEDELSHEIMER, Thomas, Rivers and Tides, documentaire sur Andy Goldsworthy, 2001.
- SORIN, Pierrick, Nantes, Projet d'artistes, 2000, vidéo de 25 mn, commande publique de la

ville de Nantes dans le cadre des célébrations du passage à l'an 2000.

LOISY, Jean de, série d'émissions radiophoniques L'Art est la matière, podcast

radiophonique disponibles sur le site internet de France culture :

<https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/saison-28-08-2017-08-07-2018>

- PAYSANT, Michel, Le projet « Daly » : <https://www.michelpaysant.fr/>

- LEVÉ, Edouard, Oeuvres, Paris, P.O.L., 2003 : <http://www.pol-editeur.com/pdf/5673.pdf>

- DE MÈREDIEU, Florence : <http://florencedemeriedieu.blogspot.com/>

### **Sitographie (artistes, théoriciens, actualités)**

- KABAKOV Ilya et Emilia : <https://ilya-emilia-kabakov.com/>

- CHRISTO et Jeanne-Claude <http://christojeanneclaude.net/>

- NASH David : <http://www.artnet.fr/artistes/david-nash/>

- PANAMARENKO : <https://www.panamarenko.be/>

- VEILHAN Xavier : <http://www.veilhan.com/#!/fr/news?y=0&x=0>

Les dossiers pédagogiques des musées sur leurs sites

<https://www.yumpu.com/fr/document/view/17152841/du-processus-dans-lartcontemporainpdf-accueil>

### **Pour la maîtrise du lexique du champ artistique**

[http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/APL/Glossaire\\_R.html](http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/APL/Glossaire_R.html)

Pour l'analyse d'image/ Cinq fiches pour définir l'image dans son pouvoir de représenter

Mise en forme par Christian Vieaux, IGEN en charge des arts plastiques :

[http://eduscol.education.fr/fileadmin/user\\_upload/arts/arts\\_plastiques/Mise\\_en\\_oeuvre\\_des\\_programmes/Cinq\\_fiches\\_pour\\_definir\\_l\\_image\\_dans\\_son\\_pouvoir\\_de\\_representer\\_ac\\_Paris\\_octobre\\_2011.pdf](http://eduscol.education.fr/fileadmin/user_upload/arts/arts_plastiques/Mise_en_oeuvre_des_programmes/Cinq_fiches_pour_definir_l_image_dans_son_pouvoir_de_representer_ac_Paris_octobre_2011.pdf)

