



Secrétariat Général
Direction générale des
ressources humaines
Sous-direction du recrutement

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

**Concours du second degré – Rapport de jury
Session 2013**

CAPES
externe
Section ARTS PLASTIQUES

**Rapport de jury présenté par Christian VIEAUX
Président de jury**

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

2013 Source DGRH

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Sommaire

Cadre réglementaire	p. 5
Composition du jury	p. 7
Les chiffres du concours	p. 11
Remarques du président du jury	p. 17
Épreuve d'admissibilité	
- Rapport de l'épreuve de composition de culture artistique et plastique.....	p. 23
- Rapport de l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention.....	p. 33
Épreuve d'admission	
- Rapport de l'épreuve sur dossier comportant deux parties.....	p. 41
- Rapports de l'épreuve de leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées.....	p. 51
- Rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve.....	p. 51
- Rapport de l'option arts appliqués.....	p. 55
- Rapport de l'option architecture.....	p. 59
- Rapport de l'option cinéma.....	p. 63
- Rapport de l'option danse.....	p. 69
- Rapport de l'option photographie.....	p. 73
- Rapport de l'option théâtre.....	p. 77
Annexes	
- Annexe 1 : Exemples de documents associés à l'épreuve sur dossier.....	p. 83
- Annexe 2 : Exemples de sujets relatifs à la seconde partie de l'épreuve sur dossier : Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable ».....	p. 87
- Annexe 3 : Évolution des ratios entre nombre de postes, nombres de présents à l'admissibilité et nombre d'admis dans les concours de recrutements externes en arts plastiques.....	p. 89

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Cadre réglementaire

Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré

Journal Officiel de la République Française n°0004 du 6 janvier 2010, texte n° 18
NOR: MENH0931286A

ÉPREUVES DU CONCOURS EXTERNE DU CAPES : Section arts plastiques

A. Épreuves d'admissibilité

1° Composition de culture artistique et plastique :

L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises.

Le candidat opère un choix dans un dossier documentaire, iconique et textuel de quatre à cinq pages, pour construire une réflexion disciplinaire axée sur l'évolution des pratiques artistiques.

Le dossier documentaire s'inscrit dans le cadre d'un programme limitatif comportant deux questions : l'une relative au XXe siècle, l'autre à une époque antérieure.

Elles sont renouvelées tous les trois ans.

Durée : cinq heures ; coefficient 2.

2° Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention :

Dans le cadre d'une problématique issue des programmes du collège ou du lycée, le candidat doit respecter les consignes d'un sujet assorti d'au moins un document iconique.

Il réalise une production bidimensionnelle accompagnée d'une note d'intention.

La production plastique est de format grand aigle.

La note d'intention, non soumise à notation, est de quinze à vingt lignes, écrites au verso de la production. Durée : huit heures ; coefficient 4.

B. Épreuves d'admission

1° Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

2° Épreuve sur dossier comportant deux parties :

14 points sont attribués à la première partie et 6 points à la seconde. (Durée de la préparation : cinq heures ; durée totale de l'épreuve : une heure ; coefficient 3.)

Première partie : Réalisation d'un projet attestant des capacités du candidat à engager une démarche de type artistique.

À partir d'un sujet à consignes précises qui peut s'accompagner de documents annexes, le candidat produit un objet visuel qui matérialisera son projet.

En prenant appui sur cette production visuelle, le candidat présente son projet artistique.

Cette présentation est suivie d'un entretien avec le jury. (Présentation n'excédant pas vingt minutes ; entretien avec le jury : vingt minutes.)

L'épreuve permet au candidat de montrer :

- ses capacités conceptuelles et méthodologiques à engager une démarche de type artistique ;
- sa culture artistique et sa connaissance des finalités et des enjeux liés aux pratiques artistiques ;
- sa capacité à communiquer ses intentions en recourant à des moyens plastiques.

Cette partie de l'épreuve s'inscrit dans les contraintes matérielles du sujet et du lieu dans lequel elle se déroule.

Seconde partie : Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable ». (Présentation : dix minutes ; entretien avec le jury : dix minutes.)

Le candidat répond pendant dix minutes à une question, à partir d'un document inclus dans le dossier qui lui a été remis au début de l'épreuve, question pour laquelle il a préparé les éléments de réponse durant le temps de préparation de l'épreuve.

La question et le document portent sur les thématiques regroupées autour des connaissances, des capacités et des attitudes définies, pour la compétence désignée ci-dessus, dans le point 3 « les compétences professionnelles des maîtres » de l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.

L'exposé se poursuit par un entretien avec le jury pendant dix minutes.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Composition du jury

Président :	VIEAUX	Christian	PARIS	IGEN
	MARSZAL	Patricia	LILLE	IA-IPR
Vice-présidents :	GUERIN	Eric	REIMS	IA-IPR
Secrétaire général :	LAGARDE	Jacques	PARIS	PROFESSEUR CERTIF.HC
Membres du jury :				
	ANQUEZ	Nathalie	GRENOBLE	PROFESSEUR CERTIF.CN
	AYACHE	Elsa	VERSAILLES	PROFESSEUR AGREGE CN
	BAGET	Anne	AIX-MARSEILLE	PROFESSEUR AGREGE CN
	BAYRAK	Ayse	GRENOBLE	PROFESSEUR CERTIF.CN
	BEHARELLE	Franck	ROUEN	PROFESSEUR AGREGE CN
	BELTRAN	Jean-Luc	ROUEN	IA-IPR
	BERG	Laurence	STRASBOURG	PROFESSEUR CERTIF.CN
	BERTHIER	Laurent	DIJON	PROFESSEUR CERTIF.CN
	BERTIN	Christine	AMIENS	PROFESSEUR CERTIF.CN
	BLIN	Sandy	DIJON	PROFESSEUR AGREGE CN
	BOMBENGER	Laurent	BESANÇON	PROFESSEUR AGREGE CN
	BORDIER	Patrice	CRÉTEIL	PROF.CERTIFIE BI-ADM
	BOURDOIS	Cyril	MONTPELLIER	IA-IPR
	BOUTET	Agnès	AIX-MARSEILLE	PROFESSEUR AGREGE HC
	BRENOT	Viviane	NANTES	PROF.CERTIFIE BI-ADM
	CAPRIATA	Grégoire	BESANÇON	PROFESSEUR CERTIF.CN
	CARRIER	Christiane	GRENOBLE	IA-IPR
	CHAMPION	Sébastien	NANCY-METZ	PROFESSEUR CERTIF.CN
	CHARAVIN	Claudette	GRENOBLE	PROFESSEUR AGREGE CN
	CHARBONNEAU	Anne	PARIS	PROFESSEUR AGREGE CN
	CIMITERRA	Jean-Louis	NICE	PROFESSEUR AGREGE CN
	CIRENDINI	Christophe	NICE	PROFESSEUR AGREGE CN
	CLÉMENT	Guillaume	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR CERTIF.CN
	COURVOISIER	Joëlle	LIMOGES	PROF.CERTIFIE BI-ADM
	DEGERT	Cyril	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR CERTIF.CN
	DELBART	Nathalie	LILLE	MAIT.CONF.UNIV.CL.N.
	DEMARCO	Nathalie	NANTES	PROFESSEUR AGREGE CN
	DEROUX	Marie-France	GRENOBLE	PROFESSEUR AGREGE CN
	DESAN	Marcel	LILLE	PROFESSEUR AGREGE HCL
	DESPLANQUES	Bruno	LILLE	PROFESSEUR CERTIF.CN
	DI SANTO	Fabrice	MONTPELLIER	PROFESSEUR AGREGE CN
	DIVERS	Marc	CAEN	PROFESSEUR CERTIF.CN
	DONIS	Aurélie	LYON	PROFESSEUR AGREGE CN
	DONNEFORT	Catherine-Suzanne	VERSAILLES	PROFESSEUR AGREGE HC
	DUCHEMIN	Wilfrid	CAEN	PROFESSEUR CERTIF.CN

DUMONTEIL	Anne	MONTPELLIER	PROFESSEUR AGREGE CN
DUPRE	Valérie	PARIS	PROFESSEUR AGREGE CN
DURAND	Bruno	DIJON	IA-IPR
DUSSERT	Olivier	AIX-MARSEILLE	PROFESSEUR CERTIF.CN
ECKERT	Stéfan	VERSAILLES	PROFESSEUR CERTIF.CN
ELIE-NAVASSE	Mureille	ROUEN	PROFESSEUR AGREGE CN
EXBRAYAT	Carole	GRENOBLE	PROFESSEUR AGREGE CN
FAGOT	Agnès	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN
FAURE	Marie-Agnès	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN
FLEKAL	Patrick	VERSAILLES	EC.R PROF.CERTIF.HC
FROGER	Thierry	NANTES	PROFESSEUR CERTIF.CN
GAGNERAUD	Marie-Françoise	MONTPELLIER	PROFESSEUR CERTIF.CN
GAUCHER	Chantal	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN
GILET	Katelle	NANTES	PROF.CERTIFIE BI-ADM
GONZALEZ	Bernard	CLERMONT-FERRAND	PROFESSEUR AGREGE CN
GRAVOT	Michel	VERSAILLES	IA-IPR
GREMILLON	Françoise	NANTES	EC.R PROF.CERT.BI-AD
GUERIN	Marie-Françoise	RENNES	PROF.CERTIFIE HCL
HARNOIS	Philippe	RENNES	PROFESSEUR CERTIF.CN
HEIM	Valérie	STRASBOURG	PROFESSEUR CERTIF.CN
HENQUEL	Nathalie	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR CERTIF.CN
HERMAN	Pierre	LILLE	PROFESSEUR CERTIF.CN
KUNGAS	Alain	STRASBOURG	PROFESSEUR CERTIF.HC
LABEDADE	Nadine	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN
LACOUDRE	Dominique	NANTES	PROFESSEUR CERTIF.CN
LAFAYE	Jean-Pierre	CRÉTEIL	PROFESSEUR AGREGE CN
LAFFARGUE	Patricia	BORDEAUX	PROFESSEUR AGREGE CN
LAJUS	Rémi	BORDEAUX	PROFESSEUR AGREGE CN
LASCAUX	Christine	ORLEANS-TOURS	PERS.A COMPET.PARTI.
LAY	Sylvie	POITIERS	IA-IPR
LEGE	Manuel	CLERMONT-FERRAND	PROFESSEUR AGREGE CN
LEVAL	Frédéric	ORLEANS-TOURS	IA-IPR
LONG	Olivier	PARIS	MAIT.CONF.UNIV.CL.N.
LUCAS	Jean-Yves	NANTES	PROFESSEUR AGREGE CN
MARINO	Daniel	CRÉTEIL	PROFESSEUR CERTIF.CN
MARQUET	Jean-Pierre	NANTES	PROFESSEUR AGREGE CN
MARTINETTI	Fabienne	NICE	PROFESSEUR AGREGE CN
MICHON	Gilles	STRASBOURG	PROFESSEUR CERTIF.HC
MILLET	Dominique	RENNES	IA-IPR
MIQUELIS	Marie-Cécile	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN
MONTAGNÉ	Charline	CLERMONT-FERRAND	PROF.CERTIFIE BI-ADM
MONTOIS	Bruno	LILLE	PROFESSEUR CERTIF.CN
MOUSSON-VAS- LIER	Véronique	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN
NEAU	Philippe	NANTES	PROFESSEUR AGREGE CN
PAYSANT	Jean-Jacques	CRÉTEIL	IA-IPR
PELLETIER	Roland	GRENOBLE	PROFESSEUR AGREGE HCL
PENTEL	Fanny	LILLE	PROFESSEUR CERTIF.CN
PERRIN	Valérie	CLERMONT-FERRAND	PROFESSEUR AGREGE CN
PHELIPPEAU	Benoît	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN

PILOT	Pascale	STRASBOURG	PROFESSEUR CERTIF.CN
PIOT	Cédric	REIMS	PROFESSEUR AGREGE CN
REGIS	Michel	NICE	PROFESSEUR AGREGE CN
RENAUDIN	Sophie	NANCY-METZ	IA-IPR
RIVAL	Hélène	LYON	PROFESSEUR AGREGE CN
ROBIN-FROCRAIN	Élisabeth	NANTES	PROFESSEUR AGREGE CN
ROGER	Alain	CRÉTEIL	PROFESSEUR AGREGE CN
ROLLIN-ROYER	Isabelle	CRÉTEIL	PROFESSEUR AGREGE HC
ROMAIRE	Delphine	LILLE	PROFESSEUR AGREGE CN
SAINT-MARTIN	Laurence	POITIERS	PROFESSEUR CERTIF.CN
SANCHEZ	Raphaëlle	BESANÇON	PROFESSEUR CERTIF.CN
SCHAEFFER	Claude	REIMS	PROFESSEUR AGREGE CN
SCHALL-PASCOET	Christiane	STRASBOURG	PROFESSEUR CERTIF.HC
SCHMITT	Virginie	NANCY-METZ	PROFESSEUR AGREGE CN
SCHWEBEL	Martine	AMIENS	IA-IPR
SKYRONKA	Frédérique	NICE	PROFESSEUR AGREGE HCL
TRETZ	Stéphane	STRASBOURG	PROFESSEUR AGREGE CN
TRIBALAT	Thierry	LILLE	IA-IPR
TRINSSOUTROP	Jérôme	PARIS	PROFESSEUR CERTIF.CN
VERANI CARDI	Annie	CORSE	PROFESSEUR CERTIF.HC
VILLAPADIERNA	Hélène	NANTES	PROFESSEUR AGREGE CN
VILLAUME	Pierick	VERSAILLES	PROFESSEUR CERTIF.CN
WALERSTEIN	Xiména	DIJON	PROFESSEUR AGREGE CN
YGOUF	Emmanuel	ORLEANS-TOURS	PROFESSEUR AGREGE CN

CAPES/CAFEP externe d'arts plastiques

Session 2013

Les chiffres du concours

Bilan de l'admissibilité

CAPES PUBLIC (Rappel : nombre de postes : 200)		CAFEP CAPES-PRIVÉ (Rappel : nombre de postes : 15)	
Nombre de candidats inscrits :	1099	Nombre de candidats inscrits :	185
Nombre de candidats non éliminés :	646 Soit : 58.78% des inscrits	Nombre de candidats non éliminés :	100 Soit : 54.05% des inscrits
Nombre de candidats admissibles :	422 Soit : 65.33% des non éliminés	Nombre de candidats admissibles :	34 Soit : 34.00% des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité		Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité	
Moyenne des candidats non éliminés :	05.79/20	Moyenne des candidats non éliminés :	05.26/20
Moyenne des candidats admissibles :	07.37/20	Moyenne des candidats admissibles :	08.89/20

Barre d'admissibilité :	04.33/20	Barre d'admissibilité :	06.33/20
--------------------------------	----------	--------------------------------	----------

Notes par épreuve d'admissibilité

	CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
	Note Mini :	Note Maxi :	Note Mini :	Note Maxi :
Composition de culture artistique et plastique	01.00/20	17.00/20	01.00/20	18.00/20
Épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention	00.50/20	18.00/20	00.50/20	17.00/20

Bilan de l'admission

CAPES PUBLIC (Rappel : nombre de postes : 200)		CAFEP CAPES-PRIVÉ (Rappel : nombre de postes : 15)	
Nombre de candidats admissibles :	422	Nombre de candidats admissibles :	34
Nombre de candidats non éliminés :	386 Soit : 91.47% des admissibles	Nombre de candidats non éliminés :	34 Soit : 100.00% des admissibles
Nombre de candidats admis :	158 Soit : 40.3% des non éliminés	Nombre de candidats admissibles :	15 Soit : 44.12% des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission		Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission	
Moyenne des candidats non éliminés :	08.58/20	Moyenne des candidats non éliminés :	08.87/20
Moyenne des candidats admis :	10.60/20	Moyenne des candidats admis :	10.51/20

Barre d'admission:	08.54/20	Barre d'admission :	09.00/20
---------------------------	----------	----------------------------	----------

Notes par épreuve d'admission

	CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
	Note Mini des admis :	Note Maxi des admis :	Note Mini des admis :	Note Maxi des admis :
Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées	01.00/20	20.00/20	02.00/20	19.00/20

	CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
	Note Mini des admis :	Note Maxi des admis :	Note Mini des admis :	Note Maxi des admis :
Épreuve sur dossier comportant deux parties				
Partie 1 : Réalisation d'un projet attestant des capacités du candidat à engager une démarche de type artistique	00.50/14	14.00/14	01.00/14	12.00/14
Partie 2 : Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable »	00.50/06	06.00/06	01.00/06	06.00/06

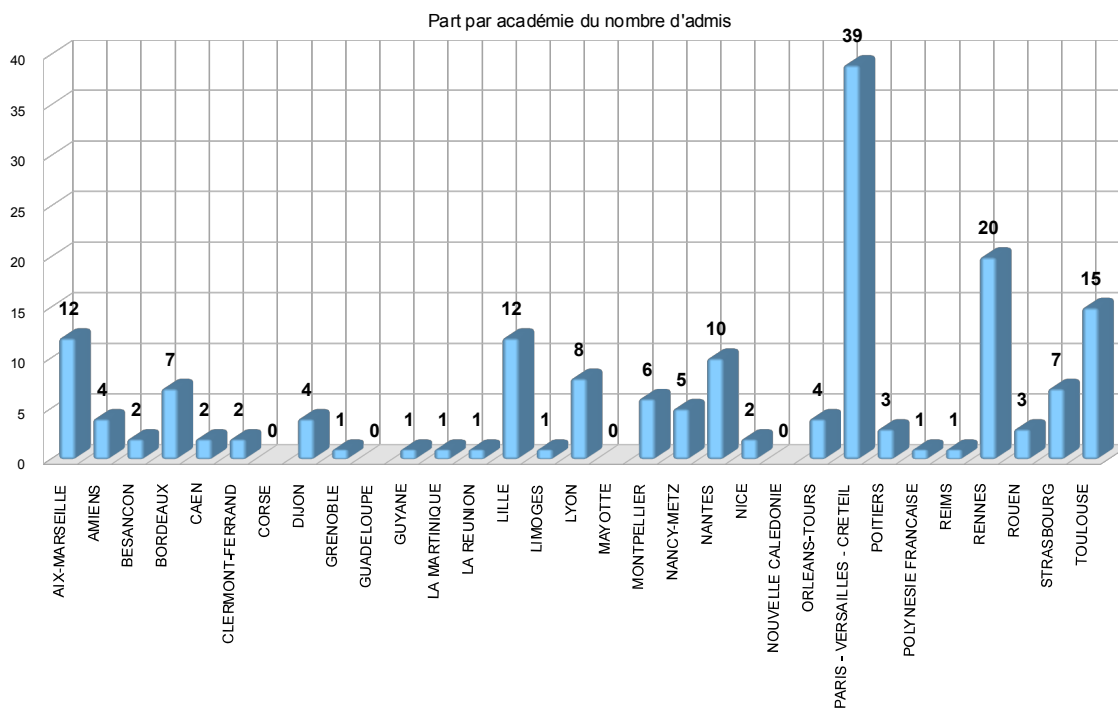
Notes par option de l'épreuve sur les programmes des collèges et des lycées

Options	CAPES PUBLIC		CAFEP CAPES-PRIVÉ	
	Note Mini des admis	Note Maxi des admis	Note Mini des admis	Note Maxi des admis
Architecture : 93 candidats inscrits (6 Abs et 1 retard)	05.00/20	19.00/20	02.00/20	19.00/20
Arts appliqués : 119 candidats inscrits (8 Abs)	02.00/20	20.00/20	10.00/20	19.00/20
Cinéma : 82 candidats inscrits (9 Abs)	01.00/20	20.00/20	12.00/20	13.00/20
Danse : 9 candidats inscrits (1 Abs)	11.00/20	13.00/20	-	-
Photographie : 138 candidats inscrits (8 Abs et 1 retard)	04.00/20	20.00/00	09.00/20	15.00/20
Théâtre : 13 candidats inscrits (1 Abs)	01.50/20	17.00/20	20.00/20	20.00/20

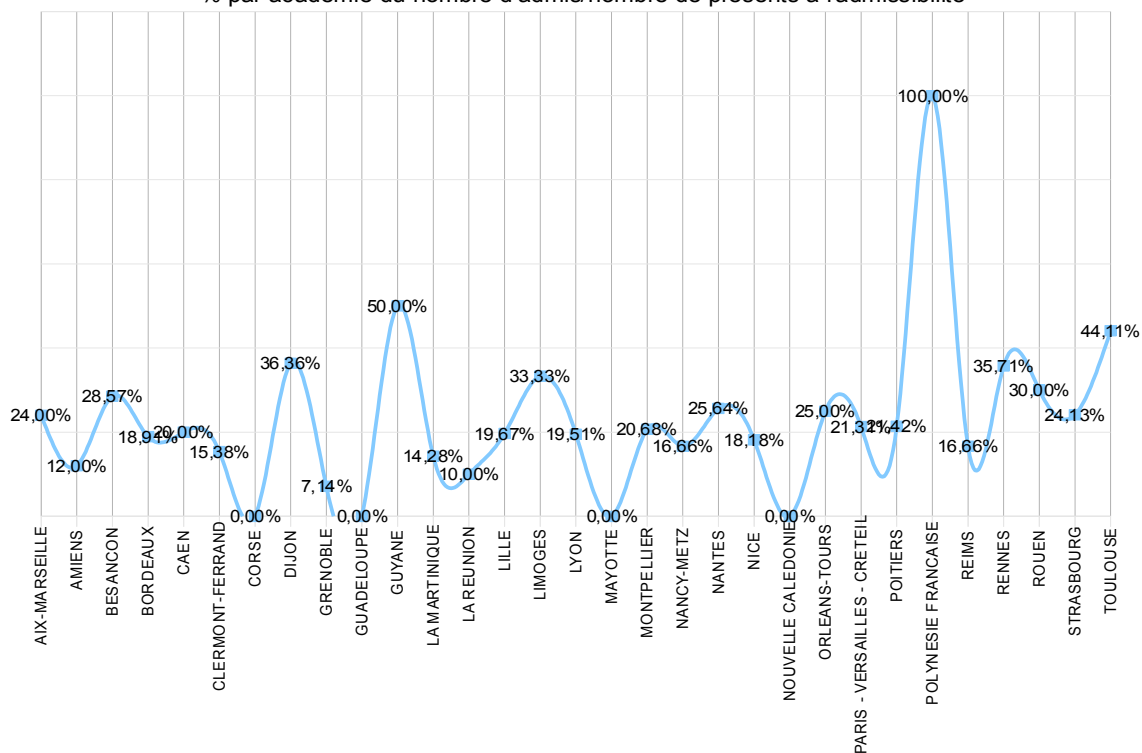
Répartition des admis par académie (CAPES PUBLIC et CAFEP CAPES-PRIVÉ)

Académies	Nb. inscrits	Nb. présents admissibilité	Nb. admissibles	Nb. présents admission	Nb. admis	% Nb. présents admissibilité/Nb. admis
AIX-MARSEILLE	84	50	34	34	12	24%
AMIENS	49	33	14	14	4	12%
BESANCON	11	7	3	3	2	28,57%
BORDEAUX	61	37	24	24	7	18,91%
CAEN	18	10	5	5	2	20%
CLERMONT-FERRAND	22	13	5	5	2	15,38%
CORSE	2	1	1	1	0	0%
DIJON	20	11	6	6	4	36,36%
GRENOBLE	28	14	7	7	1	7,14%
GUADELOUPE	10	5	3	3	0	0%
GUYANE	8	2	1	1	1	50%
LA MARTINIQUE	13	7	5	5	1	14,28%
LA REUNION	16	10	6	6	1	10%
LILLE	82	61	41	40	12	19,67%
LIMOGES	6	3	1	1	1	33,33%
LYON	64	41	24	24	8	19,51%
MAYOTTE	2	0	0	0	0	0%
MONTPELLIER	52	29	18	18	6	20,68%
NANCY-METZ	45	30	16	16	5	16,66%
NANTES	66	39	18	18	10	25,64%
NICE	26	11	7	7	2	18,18%
NOUVELLE CALEDONIE	4	2	1	1	0	0%
ORLEANS-TOURS	40	16	8	8	4	25%
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	319	183	103	103	39	21,31%
POITIERS	23	14	9	9	3	21,42%
POLYNESIE FRANCAISE	1	1	1	1	1	100%
REIMS	12	6	4	5	1	16,66%
RENNES	76	56	38	38	20	35,71%
ROUEN	21	10	5	5	3	30%
STRASBOURG	45	29	19	19	7	24,13%
TOULOUSE	57	34	28	28	15	44,11%

Capes-Cafep externe d'arts plastiques/Session 2013 : Nombre d'admis par académie



**Capes-Cafep externes d'arts plastiques/Session 2013 : Nombre d'admis par académie
% par académie du nombre d'admis/nombre de présents à l'admissibilité**



Répartition par sexe des candidats

CAPES PUBLIC

	Nb. admis-sibles	Nb. présents	Nb. admis
FEMME	324	324	122
HOMME	98	97	36

CAFEP CAPES-PRIVÉ

	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
FEMME	28	28	15
HOMME	6	6	0

Répartition des candidats par années de naissance (CAPES PUBLIC et CAFEP CAPES-PRIVÉ)

Années de naissance	Nb. admis-sibles	Nb. présents	Nb. admis	Années de naissance	Nb. admis-sibles	Nb. présents	Nb. admis	Années de naissance	Nb. admis-sibles	Nb. présents	Nb. admis
1953	1	1	1	1970	8	8	5	1980	13	13	3
1957	2	2	0	1971	5	5	3	1981	15	15	8
1958	1	1	0	1972	8	8	3	1982	17	17	4
1959	1	1	0	1973	12	12	3	1983	23	23	8
1960	1	1	0	1974	13	13	3	1984	29	29	15
1961	3	3	1	1975	8	8	3	1985	31	31	10
1963	1	1	0	1976	5	5	3	1986	41	41	19
1964	1	1	0	1977	10	10	1	1987	39	39	18
1965	3	3	0	1978	14	14	4	1988	48	48	22
1966	4	4	0	1979	13	13	3	1989	51	50	19
1967	4	4	1					1990	23	23	11
1968	4	4	1					1991	1	1	0
1969	4	4	1								

Répartition professionnelle des candidats

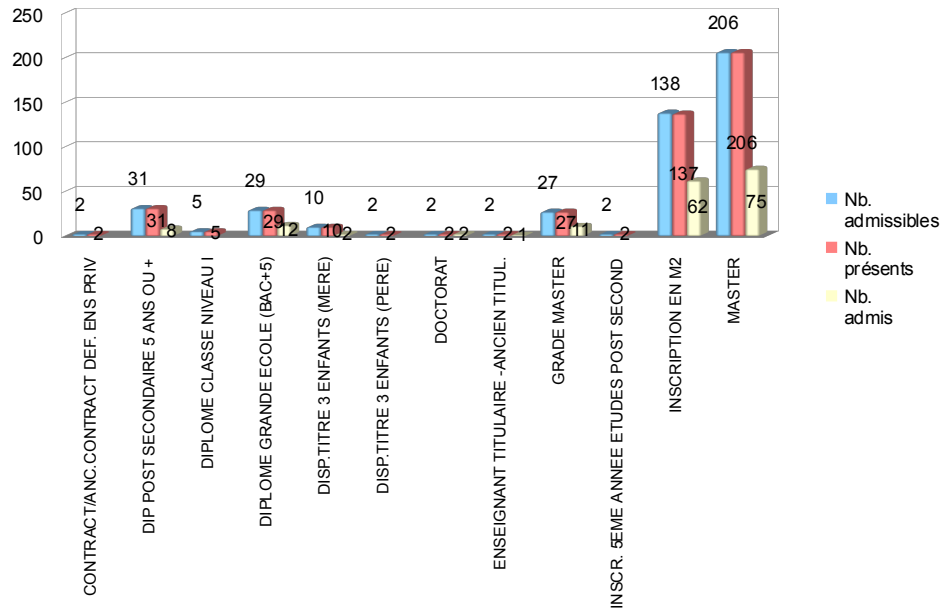
	CAPES PUBLIC			CAFEP CAPES-PRIVÉ		
	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
ETUDIANT	200	199	82	12	12	8
ENSEIGNANT-CPE-COP STAGIAIRE	2	2	1	1	1	1
ENSEIGNANT TITULAIRE MEN	7	7	5	2	2	0
AGENT NON TITULAIRE DU MEN	112	112	41	11	11	2
ENSEIGNANT ENSEIGNEMENT PRIVE	2	2	0	-	-	-
AG.FONCT.PUBLI.ETAT AUTRES MIN	8	8	2	-	-	-
AG.FONCT.PUBLIQUE TERRITORIALE	2	2	1	-	-	-
HORS FONC.PUBLIQUE/SANS EMPLOI	89	89	26	8	8	4

Répartition par titres et diplômes des candidats (CAPES PUBLIC et CAFEP CAPES-PRIVÉ)

Titres et diplômes	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
CONTRACT/ANC.CONTRACT DEF. ENS PRIV	2	2	0
DIP POST SECONDAIRE 5 ANS OU +	31	31	8
DIPLOME CLASSE NIVEAU I	5	5	0
DIPLOME GRANDE ECOLE (BAC+5)	29	29	12
DISP.TITRE 3 ENFANTS (MERE)	10	10	2
DISP.TITRE 3 ENFANTS (PERE)	2	2	0
DOCTORAT	2	2	2
ENSEIGNANT TITULAIRE -ANCIEN TITUL.	2	2	1
GRADE MASTER	27	27	11
INSCR. 5EME ANNEE ETUDES POST SECOND	2	2	0
INSCRIPTION EN M2	138	137	62
MASTER	206	206	75

Répartition par titres et diplômes des candidats admis

CAPES PUBLIC et CAFEP CAPES-PRIVÉ



CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Remarques du président de jury

Christian Vieaux

Inspecteur général de l'Éducation nationale

Avant toute mise en perspective des caractéristiques de cette session 2013 du Capes externe d'arts plastiques, je souhaite renouveler mes plus vifs remerciements à l'ensemble du jury. Solidement ancré dans l'expérience cumulée depuis plusieurs années, enrichi de l'apport de nouvelles compétences, il devait assurer la stabilité et les exigences qui ont été essentielles pour le bon déroulement et la qualité des évaluations. Certains membres du jury, à la demande du directoire, ont contribué comme rédacteurs à la production de ce rapport. Je salue la responsabilité supplémentaire qu'ils ont accepté de prendre.

J'adresse également mes remerciements à l'équipe d'assistants du directoire, tous professeurs d'arts plastiques et présents sur les sites de l'admission, dont l'action est indispensable à la fluidité des épreuves orales, à l'encadrement des candidats et à la sérénité du travail du jury. Comme lors des sessions précédentes, ils n'ont jamais ménagé leurs efforts et ont été d'une très grande efficacité.

Ma reconnaissance va aussi tout particulièrement aux membres du directoire du concours qui, dans un esprit d'équipe et de travail collectif, m'assistent, éclairent mes décisions de leurs précieuses analyses et prennent particulièrement en charge certaines épreuves. Les deux vice-présidents, Patricia Marszal et Éric Guérin, et le secrétaire général, Jacques Lagarde, m'ont ainsi accompagné durant de longs mois, à chacune des étapes de préparation et de déroulement de cette session. La rigueur, la disponibilité et la générosité dans le travail dont ils ont fait preuve devaient être soulignées ici.

Enfin, il m'a été très agréable pour cette présidence de succéder à Jean-Yves Moirin, sur ce dossier comme sur bien d'autres, et de pouvoir poursuivre les objectifs de ce concours de recrutement sur des bases saines et solides, dans des perspectives ouvertes pour notre discipline d'enseignement et dans une philosophie ambitieuse et concrète pour l'enseignement des arts plastiques aux élèves qui seront confiés aux heureux lauréats.

* * * * *

Je félicite l'ensemble des lauréats de cette session du Capes-Cafep externe d'arts plastiques. Ils accèdent au métier de professeur, qui plus est dans une discipline d'enseignement artistique dont les valeurs éducatives sont des plus républicaines, démocratiques et progressives.

L'enseignement des arts plastiques constitue en effet l'une des colonnes vertébrales de la formation artistique et culturelle de tous les élèves, au cœur même de la scolarité commune française. Chacun doit ne pas perdre de vue cette spécificité qui est une grande qualité dans l'École républicaine. Les professeurs de cette discipline, en tous lieux du territoire, apportent ainsi à tous les futurs citoyens de ce pays des outils pour agir, penser et se situer dans le monde avec les moyens d'une expression artistique personnelle. Ils travaillent à ouvrir les élèves à la pluralité des expressions et des domaines artistiques par l'expérience concrète et analysée des processus de création. Ils enseignent à leurs élèves au moyen de deux leviers essentiels à une véritable formation artistique équilibrée et, de surcroît, adaptés à toutes les aptitudes scolaires : la pratique artistique, qui est au centre de cet enseignement ; l'apport de références, qui est toujours articulé à cette pratique. Ce faisant, ils contribuent au développement d'un regard informé, curieux et tolérant sur les arts, ainsi que sur toutes les expressions personnelles, individuelles et collectives. Ils apprennent aux élèves à recevoir cette altérité et à en débattre sereinement. Enseigner cette discipline, c'est donc investir quasi quotidiennement dans les voies d'une pédagogie dynamique et innovante, toujours soucieuse de se poser les bonnes questions pour grandir tous ceux pour lesquels elle est mise en œuvre.

J'ai également une pensée particulière pour les candidates et candidats malheureux. Je ne puis que leur conseiller de trouver la juste distance vis-à-vis de leur échec. De la sorte, ils seront en mesure de ne pas perdre de vue les exigences et les cadres qui structurent un tel concours. Pour l'immense majorité d'entre eux, préparer le Capes était un investissement lourd en temps et en moyens. Il convient qu'ils se mobilisent à nouveau en tirant des enseignements et des bénéfices de cette session. À cette fin, l'inscription à une formation sera très importante. La lecture de ce rapport leur sera également particulièrement utile. Les constats qu'ils y découvriront peuvent les concerner directement. Et si quelques-uns sont parfois sévères, pouvant parfois heurter certains candidats dans l'idée qu'ils ont pu se faire de leurs prestations ou des attendus du recrutement, ils ouvrent sur des perspectives afin de mieux se préparer. Tous permettent in fine de bien comprendre la nature du concours.

Quelques mots pour les préparateurs aux épreuves de ce concours avec lesquels nous exerçons une responsabilité collective. En tant que jurys, formateurs ou experts, il nous revient l'obligation de porter et d'incarner des réponses aux besoins éducatifs de notre temps. Ce sont ceux des étudiants, dont les parcours et les compétences apparaissent de plus en plus hétérogènes, voire parfois fragmentaires. Par devers eux, ce sont aussi et principalement ceux de leurs futurs élèves, dont la diversité des origines et des trajectoires scolaires doit être accueillie, et qu'il s'agit de grandir des sensibilités et savoirs artistiques structurants auxquels ils ont droit. Un vivier d'étudiants, donc pour un grand nombre d'entre eux de futurs professeurs d'arts plastiques, doit être étoffé et consolidé. Tous doivent être équipés des fondamentaux et des outils nécessaires à la mise en œuvre d'une conception actualisée des arts et de leur enseignement. Cette conception doit elle-même s'ancrer dans une culture artistique et plastique éprouvée : une maîtrise des problématiques de la création artistique solidement constituée par l'expérience des pratiques plastiques et par de fines connaissances culturelles et théoriques. La session 2013, mais aussi d'autres qui l'avaient précédée, nous indiquent par le filtre des épreuves communes de ce concours national de recrutement que tout ceci ne va pas de soi.

* * *

L'événement majeur de cette session 2013 est bien le fait de n'avoir pas été dans la possibilité de pourvoir l'ensemble des postes mis au concours. Depuis 1991, une semblable décision n'avait été prise qu'une seule fois, en 2003, mais dans une moindre mesure puisque 9,01% des postes n'avaient pas été pourvus contre 21% pour la présente session. Il s'agit donc d'une proportion très importante et particulièrement inquiétante.

Cette année, le jury n'a pas été plus sévère que lors des sessions antérieures. Il a fait son travail avec le même niveau d'exigence et de bienveillance, veillant à identifier et à promouvoir les profils d'excellence, pondérant le tri parmi les candidats plus moyens, aux résultats présentant parfois des variations acceptables entre les diverses composantes du concours, ceci afin d'investir sur leurs capacités à se former. Sur ce point, les épreuves orales d'admission sont essentielles. Elles permettent au jury, dans l'interaction avec les candidats, d'investiguer un champ élargi de savoirs et d'aptitudes, de tester sous des angles variés les capacités de raisonnement et d'élaboration face à une problématique de nature artistique, pédagogique ou didactique. Cependant, trop souvent, l'homogénéité dans la grande faiblesse des résultats, comme dans l'inconsistance des substrats de formation, a été sondée et constatée. En conséquence, eu égard à la nature et l'ampleur des carences dont tant (trop) de candidats ont hélas fait la regrettable démonstration, il n'était pas même envisageable de parier sur des améliorations ultérieures dans une formation professionnelle initiale. L'écart était trop grand. Le combler demanderait de reprendre des fondamentaux de la formation initiale supérieure, ce qui n'est ni le sujet ni l'objectif de la formation dans les académies d'affectation, à l'issue de l'admission au concours.

C'est donc avec dépit, mais non sans volonté et sans espoir pour l'avenir, que je dois enregistrer cette année un pénible bilan : un cinquième de nos candidats admissibles étaient quasi ignorants de la discipline postulée, de ses domaines artistiques et de ses langages plastiques, que pourtant ils devraient enseigner et à partir desquels ils seraient susceptibles très rapidement d'élaborer des itinéraires de formation pour les élèves.

Dès l'admissibilité, cette session s'est avérée problématique. Les indicateurs de réussite n'étaient pas au rendez-vous. Les difficultés des candidats, et parfois leurs évitements des cadres et des attendus des épreuves, signalés depuis déjà de nombreuses années, sont apparus particulièrement saillants. Les rapporteurs des deux épreuves d'admissibilité soulignent sur ce point de nombreux éléments sur lesquels il n'est pas utile d'insister ici. Pour autant, je me dois de signaler qu'il a été nécessaire de fixer la barre d'admissibilité à 04,33/20 (pour le concours public) afin de disposer d'un vivier suffisant de candidats pour tenter d'atteindre le volume prévu de recrutement. Relever de quelques dixièmes de points la barre d'admissibilité aurait conduit cette année à convoquer moins d'admissibles que de postes à pourvoir.

Au moment de l'admission, les carences plastiques et artistiques, culturelles et théoriques, pédagogiques et parfois éthiques des candidats étaient trop souvent cumulées. Cette année, il semblerait que notre discipline atteigne à son tour des difficultés déjà connues par d'autres. S'il n'est pas facile de se résoudre à ne pas recruter l'ensemble des postes, il est apparu toutefois nécessaire de ne pas retenir des candidats n'ayant parfois qu'à peine plus que le niveau pratique et culturel des élèves qui leur seraient confiés.

Sur d'autres points, cette session 2013 apparaît également comme une année particulière ou paradoxale.

La professionnalisation des épreuves du concours : une session dans la continuité d'une orientation disciplinaire déjà donnée mais inscrite dans la clôture d'un cycle institutionnel

Même si les dimensions dites académiques (culture artistique et plastique, compétences plasticiennes) demeurent essentielles, le Capes d'arts plastiques a confirmé sa vocation à mieux prendre en compte des éléments de connaissances et des acquis pré-professionnels. Depuis leur mise en œuvre en 2010, les orientations données correspondaient au cadre et à la philosophie de la Masterisation. Force est de constater que ces épreuves, ainsi refondées, ont désormais atteint leur efficience, en contenus comme en objectifs.

De la sorte, le concours a affiné les évaluations. Il dispose ainsi d'une vision plus claire sur les profils de compétences qui sont repérables dans les conditions d'un tel recrutement. Pour rappel aux candidats et aux formateurs, l'évolution réalisée avait accentué l'observation et l'évaluation des acquis sur trois grands principes :

- un enracinement (nouveau dans l'histoire de ce Capes) des épreuves de l'admissibilité dans des contenus et des enjeux des programmes d'enseignement de la discipline au collège et au lycée ;
- un ancrage pédagogique et professionnel plus marqué de l'épreuve de leçon de l'admission, adossé à une ouverture confirmée sur d'autres arts ;
- une ouverture plus large sur les capacités des candidats à élaborer et à justifier des démarches artistiques dans l'épreuve sur dossier de l'admission.

L'admissibilité et l'admission disposent donc de filtres successifs, aux finalités complémentaires et sur des champs non redondants, qu'il convient de rappeler car nombre de candidats semblent ne pas les percevoir :

- Dans l'épreuve de composition de culture artistique et plastique, s'il s'agit de mobiliser et de restituer des connaissances culturelles situées dans l'espace et dans le temps relevant de l'histoire de l'art, il est bien aussi question : de savoir exercer des capacités à saisir et à problématiser les enjeux plastiques et artistiques repérables dans les processus de création, de savoir manipuler les notions et les questions qui sous-tendent les évolutions des pratiques artistiques, de dégager des problématiques artistiques reliées au programme limitatif de l'épreuve et à des contenus de formation en arts plastiques au collège et au lycée, de maîtriser un champ lexical précis et spécifique pour traiter des dimensions artistiques et plastiques ;
- L'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention permet de prendre la mesure chez le candidat de sa maîtrise d'opérations explicitement attendues dans la future pratique professionnelle, dans la classe et en lien avec les objectifs des programmes : la capacité à élaborer et produire des images avec des moyens plastiques, à maîtriser une large palette de langages bidimensionnels et fondamentaux pour en tirer parti et affirmer de la singularité, à mettre en œuvre un dispositif plastique qui efficacement soit en mesure de « faire image » ;
- L'épreuve de leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées, sur la base d'un dossier relatif à l'option choisie, vise à faire élaborer un projet d'enseignement en arts plastiques pour lequel le candidat doit justifier de ses choix didactiques et pédagogiques. Elle permet de vérifier, à ce moment de son itinéraire de formation, sa prise de conscience de grands enjeux didactiques, épistémologiques, culturels et sociaux que pose l'enseignement des arts plastiques, mais également d'évaluer sa capacité à se projeter dans l'exercice concret de son futur métier ;
- L'épreuve sur dossier comportant deux parties vise, dans la composante portant sur la réalisation d'un projet de type artistique, à permettre au candidat de faire état de sa capacité à penser et à produire une démarche et un projet artistiques, d'en maîtriser la conception et les modalités de réalisation. Ce faisant, ses compétences plasticiennes sont évaluées dans d'autres registres et dans une étendue plus vaste de possibilités que lors de l'épreuve pratique d'admissibilité. Mais il s'agit également d'apprécier un geste majeur de la part d'un futur professeur d'arts plastiques au travers de la production de ce projet de type artistique : savoir présenter ledit projet en articulant des données plastiques, des notions artistiques et des registres d'argumentation. La composante « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable » ouvre quant à elle sur l'évaluation des capacités du candidat à se projeter dans son futur métier du point de vue de sa responsabilité. Elle appelle à sa connaissance réfléchie du contexte institutionnel et à sa façon d'appréhender la variété des conditions effectives du métier de professeur.

Désormais, de nouvelles maquettes des Capes et Capet sont publiées¹. Hormis la future admission du concours exceptionnel, dont l'admissibilité s'est tenue en juin et juillet 2013, les prochains concours externes de toutes les disciplines, se réaliseront pour la session 2014 sur des bases renouvelées. Deux principes fondent ces nouvelles maquettes : celui de l'évaluation de la maîtrise du ou des champs disciplinaires concernés, celui d'une prise en compte, à l'écrit et à l'oral, des dimensions professionnelles de l'enseignement ou de l'éducation des élèves². Ces objectifs avaient cependant été largement anticipés en arts plastiques. Le futur Capes externe de la discipline n'a donc été rénové que sur quelques aspects précisant les attendus pré-professionnels.

La relance du recrutement d'enseignants : une dynamique fortement pondérée par le nombre insuffisant d'inscrits et de présents au Capes externe d'arts plastiques

L'augmentation significative du nombre de postes offerts au recrutement, accentuée par la création d'une session exceptionnelle ouverte à un vivier élargi de candidats, plaçait cette année le Capes externe d'arts plastiques dans une perspective positive et partagée par l'ensemble des disciplines.

Ainsi, l'augmentation du nombre d'emplois à pourvoir était un signe fort. Mais l'ensemble des effets attendus était pondéré, avant même les difficultés posées par le niveau des candidats, par l'érosion continue du nombre d'inscrits, observée depuis quelques années. Les chiffres sont significatifs : 41,22% des inscrits étaient absents à la première épreuve d'admissibilité et 45,95% pour le Cafep. Pour rappel, 1099 candidats inscrits et 200 postes pour le concours public en 2013, 2042 et 190 postes pour le même concours en 2005.

Si le Capes externe d'arts plastiques n'a pas été particulièrement dégradé quant aux nombres de postes mis au recrutement ces dernières années³ (dépassant pour cette session 2013 le pic de 2005), cette érosion du nombre d'inscrits est cependant très préoccupante. Elle obère statistiquement le volume potentiel des meilleurs profils. En outre, cette décroissance est amplifiée par une hausse du pourcentage d'absents aux épreuves d'admissibilité. Il s'agit probablement d'une des causes principales de notre difficulté à recruter, arrivant lors de cette session à une sorte de point culminant.

Un besoin de recrutement et des ancrages disciplinaires contraints par les carences constatées

Le président de la session 2012 avait insisté dans ses remarques sur l'assèchement observé de la conception de la didactique des arts plastiques, telle que portée par les candidats, et sur une vision quasi dogmatique des modèles pédagogiques dont ils se faisaient l'écho. Je ne reviens pas sur ces constats qui demeurent et je renvoie à la lecture de cette partie du rapport évoqué⁴. Les déficiences théoriques et pratiques des candidats étaient également pointées, et notamment les carences dans les « compétences plasticiennes, liées à l'identité même des arts plastiques, comme la maîtrise des techniques fondamentales du dessin, l'organisation plastique de la forme visuelle et celle de la matérialité des moyens d'expression »⁵. Je souhaite donc insister cette année sur les composantes du concours 2013 engageant les pratiques plastiques.

Je ne puis qu'accentuer le diagnostic antérieur. Beaucoup trop de candidats ne maîtrisent pas les fondements d'une expression plastique autonome et assumée, ouverte à l'exploration et à l'audace parce qu'outillée, soutenue de la juste mesure de savoirs techniques propices à produire avec fluidité et aisance des objets visuels de bonne tenue. Il nous semble que nombre de candidats se réfugient dans l'exploitation, parfois très stéréotypée, de quelques techniques ou technologies. Ils dévient ainsi la confrontation aux données des sujets. Lorsqu'elles existent, les appropriations ou les répétitions de postures ou de démarches artistiques impersonnelles sont très normées et ne sont pas toujours propices au traitement des problématiques posées. Plus globalement, quand certaines pratiques ne sont pas tout simplement indigentes, la majorité confine trop souvent à une maladresse peu compatible avec le niveau de formation requis.

* * *

L'enseignement des arts plastiques est fondé sur une conception centrale de la pratique artistique. Le développement du potentiel de création de chaque élève est un des objectifs essentiels de la formation artistique et culturelle qui nous est confiée. Il n'est donc guère envisageable qu'un professeur d'arts plastiques ne maîtrise pas les langages plastiques qui vont nourrir et étayer les objectifs comme les contenus de son enseignement. Car, en effet, la spécificité et la force de cet enseignement c'est de ne pas se limiter aux discours ou aux informations

1 Arrêté du 19 avril 2013 fixant les modalités d'organisation des concours du certificat d'aptitude au professorat du second degré, Journal officiel de la République française n°0099 du 27 avril 2013

2 Les capes seront composés de deux épreuves écrites d'admissibilité et deux épreuves orales d'admission, une répartition des coefficients d'un tiers pour l'admissibilité et de deux tiers pour l'admission, une connaissance du contexte institutionnel de l'école érigée en passage obligé pour l'ensemble des concours.

3 Voir annexe 3 de ce rapport.

4 Rapport du Capes externe d'arts plastiques de la session 2012, page 9. <http://www.education.gouv.fr/cid58441/sujets-des-capes-2012.html>

5 Idem

factuelles sur les notions et les objets qu'il manipule. Il doit, par la pratique plastique des élèves et le recul critique sur celle-ci, permettre à chaque élève de se penser auteur d'une proposition artistique tournée vers autrui, d'en éprouver les conditions et d'en tirer des enseignements, de prendre ainsi sa place en tant que sujet sensible.

Nombre de spécialistes, d'experts et de parents d'élèves s'accordent pour dire qu'il n'est pas souhaitable de se passer des pratiques sensibles et de l'expérimentation de problèmes quasi concrets. Pourtant, il ne va toujours pas de soi qu'une place reconnue leur soit accordée dans l'enseignement général scolaire. Précisément, cet enjeu anime l'idée même des arts plastiques en tant qu'enseignement véritablement artistique. Et, au-delà de la stricte dimension artistique, il en va plus globalement de la manière dont, par l'exercice d'une pratique plastique dans un enseignement obligatoire et commun à tous les élèves, on leur offre la possibilité de produire eux aussi des images de qualité, à visée poétique et dont l'expérience les rend aptes à discriminer entre les images ouvertes sur les autres ou celles qui sont intolérantes.

Lors du séminaire éducatif accompagnant le festival des Rencontres photographiques d'Arles, cet été, Marie-José Mondzain devait rappeler quelques principes essentiels de nos relations aux images. Et si le professeur d'arts plastiques n'est pas l'unique enseignant de l'image ou de toutes les images, il est bien celui qui dans l'école conduit régulièrement les élèves à en inventer, à en produire, à en diffuser, à en penser, précisément par les bénéfices sensibles et cognitifs de la pratique artistique. En guise de conclusion, je citerai donc un extrait d'un de ses ouvrages, aux sources de son intervention de juillet dernier, et j'invite chacun d'entre nous à en méditer la portée en tant qu'enseignant d'arts plastiques ou postulant à ce beau métier :

« Toutes les formes institutionnelles de l'académisme auront tué plus d'un chef-d'œuvre. Beaucoup de libertés sont massacrées dans les rendez-vous manqués de la scolarité avec les plus grands objets. Ainsi en va-t-il des images. Ne pas savoir initier un regard à sa propre passion de voir, ne pas pouvoir construire une culture du regard, voilà où commence la vraie violence à l'égard de ceux qu'on livre désarmés à la voracité des visibilités. Il revient donc à ceux qui font des images de construire la place de celui qui voit et à ceux qui font voir les images des premiers de connaître les voies de cette construction. L'image exige une gestion nouvelle et singulière de la parole entre ceux qui croisent leurs regards dans le partage des images »⁶

⁶ Marie-José MONDZAIN, *L'image peut-elle tuer ?*, éd. Bayard, 2002 (rééd. 2010).

Également, du même auteur, *Le commerce des regards*, éd. Seuil, collection L'ordre philosophique, 2003, traitant sur le plan théorique d'une manière plus soutenue quatre questions essentielles vis-à-vis de l'image et auxquelles un professeur d'arts plastiques ne peut être insensible : Qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce dire ce que l'on voit ? Qu'est-ce que faire voir ? Qui dit ce qu'il faut voir ?

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admissibilité

Épreuve de composition de culture artistique et plastique

Membres du jury

ANQUEZ Nathalie, BERTIN Christine, BOMBENGER Laurent, BRENOT Viviane, CHARAVIN Claudette, CIRENDINI Christophe, DEGERT Cyril, DELBART Nathalie, DESAN Marcel, DUPRE Valérie, EXBRAYAT Carole, FAGOT Agnès, GILET Katelle, LAFAYE Jean-Pierre, MARTINETTI Fabienne, MOUSSON-VASLIER Véronique, PELLETIER Roland, PHELIPPEAU Benoît, PILOT Pascale, RIVAL Hélène, VILLAPADIERNA Hélène, YGOUF Emmanuel

Rapport rédigé par Nathalie ANQUEZ et Nathalie DELBARD

• Définition de l'épreuve

Composition de culture artistique et plastique :

L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises.

Le candidat opère un choix dans un dossier documentaire, iconique et textuel de quatre à cinq pages, pour construire une réflexion disciplinaire axée sur l'évolution des pratiques artistiques.

Le dossier documentaire s'inscrit dans le cadre d'un programme limitatif comportant deux questions : l'une relative au XXe siècle, l'autre à une époque antérieure.

Elles sont renouvelées tous les trois ans.

Durée : cinq heures ; coefficient 2.

Programme limitatif pour la session 2013 :

Époque antérieure au XXème siècle :

La lumière dans les Arts en Europe au XIXème siècle (peinture, dessin, estampe, photographie).

Du XXème siècle à nos jours :

Place, rôle et usages de la photographie dans le champ des arts plastiques, des années 60 à nos jours.

Remarques : ce programme d'étude porte plus particulièrement sur le médium et les procédures photographiques (pur constat – document – véhicule – enregistrement – vecteur - matériau) dans le processus de décloisonnement et d'hybridation intervenu depuis une cinquantaine d'années dans la création artistique contemporaine (Pop Art, Art conceptuel, Land art, Art corporel, performance, spectacle vivant, etc.).

Consignes accompagnant le sujet :

« Votre réponse, de forme dissertée, se référera à l'ensemble des documents proposés dans le dossier joint au sujet.

Parmi eux, vous choisirez un des documents iconographiques sur lequel votre réflexion prendra particulièrement appui. Ce dernier fera obligatoirement l'objet d'une analyse plastique et iconographique et sera replacé dans son contexte historique. D'autres références peuvent être évoquées en complément. »

• Rappel sur les objectifs de l'épreuve

Il convient de rappeler l'intitulé précis de l'épreuve, qui indique ses attendus en termes de « culture artistique et plastique », autrement dit qui appelle le candidat à mobiliser des compétences propres à la discipline des arts plastiques et à son enseignement. Si la maîtrise des connaissances est un pré-requis nécessaire, il ne s'agit donc pas, strictement, d'une épreuve d'histoire de l'art.

Sur ce point, comme tout autre développement sur l'épreuve, nous conseillons également au candidat de consulter les rapports des sessions 2011 et 2012.

Les opérations méthodologiques nécessaires à la réussite de l'épreuve sont celles d'un futur professeur d'arts plastiques. Le candidat doit ainsi être en mesure :

- d'identifier et de comprendre la spécificité du sujet ;
- d'analyser la singularité plastique des œuvres (enjeux des processus de création, effets des gestes et des dispositifs techniques, qualités matérielles et sensibles) ;
- de mener une analyse *comparée* au sein du dossier ;
- de contextualiser le sujet, l'inscrire dans un cadre historique et artistique ;
- de convoquer des références maîtrisées, en lien avec le sujet ;
- de repérer les notions clés propres aux arts plastiques et à son enseignement (supposant une bonne connaissance des programmes du secondaire) ;
- de dégager une problématique.

En premier lieu, il s'agit pour le candidat de bien se saisir des termes précis du sujet et de la singularité du dossier proposé. L'épreuve évalue ainsi en premier lieu sa capacité à développer une réflexion problématisée, mêlant l'analyse des documents à des éléments de culture artistique mobilisés à bon escient.

Si un maître-mot doit être énoncé, c'est celui d'«articulation» : articulation des termes du sujet entre eux, articulation du dossier à la question du sujet, articulation des connaissances à la problématique du sujet, articulation des documents entre eux.

• Analyse du sujet de la session 2013

Rappel du sujet :

« En quoi la peinture de plein air en Europe, au XIXème siècle, interroge-t-elle le médium pictural dans la prise en compte de la lumière ? »

Documents du dossier :

- *Le Forum vu des jardins Farnèse*, 1826, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), 28 x 50 cm, huile sur papier marouflé sur toile, Paris, Musée du Louvre.
- *Jardins publics, la conversation*, 1894, Édouard Vuillard (1868-1940), détails (trois panneaux sur cinq), 213,5 x 308 cm pour l'ensemble des panneaux, détrempe sur toile, Paris, Musée d'Orsay.
- *Essai de figure en plein air*, dit *Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche*, 1886, Claude Monet (1840-1926), 131 x 88 cm, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.
- Extrait d'un texte de Pierre Francastel, in *L'Impressionnisme : les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, 1937, Paris, éd. Les Belles Lettres, rééd. Denoël, 1974.

Présentation et traitement des problématiques du sujet :

Les termes du sujet signalent d'emblée le périmètre dans lequel la réflexion des candidats devait se développer : alors que la question générale du programme couvre différents médiums (peinture, dessin, estampe, photographie), la problématique relevait ici explicitement du champ de la peinture. Une telle remarque peut sembler évidente, et pourtant, certains candidats ont manifesté de réelles difficultés à se plier au cadre de l'épreuve, qui exige de répondre à un sujet précis, conduisant à mettre de côté une part importante des connaissances acquises pendant la préparation à l'épreuve. Dans le cas présent, cela ne signifiait pas nécessairement de renoncer à toute référence au dessin, à l'estampe ou à la photographie, mais ces pratiques, si elles étaient convoquées, devaient l'être avec grande parcimonie, et sans jamais perdre de vue leur relation au sujet et à la peinture.

Une fois ce cadre posé, un second degré de précision devait être tout de suite saisi, à savoir celui de la « peinture de plein air », impliquant logiquement de commencer par *définir* une telle pratique. Cela supposait de la situer historiquement, d'en énoncer les modalités techniques, mais aussi les caractéristiques, les variantes et les limites. Le « pleinairisme », faisant du monde le plus grand atelier qui soit, appelle à une transformation profonde des conditions du faire, et au-delà, à une certaine conception de l'art. Alors qu'il était au cœur du sujet, il est étonnant de constater que nombre de candidats l'ont complètement éludé, ou traité très sommairement (se contentant trop souvent de la seule évocation du tube de peinture comme déclencheur).

Enfin, l'intitulé du sujet laissait entendre un « problème », dont il s'agissait de prendre la mesure, et qui était intrinsèquement lié à la spécificité du « médium pictural » (autrement dit à la *picturalité*) : comment en effet, envisager la pratique picturale dans sa confrontation aux conditions sensibles du plein air ? Ou, pour être plus précis, comment résoudre cette apparente contradiction consistant à exiger du médium - qui est couleur, matière et support - la capacité à traduire, pour reprendre les mots de Pierre Francastel, ces « deux réalités tangibles : l'air et la lumière », qui sont par nature tout aussi instables qu'immatérielles ?

Un tel questionnement (matérialité/immatérialité) – qui fût d'abord le défi très concret des peintres – pouvait ainsi conduire à questionner le « rapport couleur-lumière » (Francastel), mais aussi, par exemple, les relations entre la touche, la facture et la saisie du mouvement, ou encore, suivant un autre axe de réflexion, à interroger l'articulation entre l'expérience du plein air et les décisions portant sur le point de vue et le cadrage.

Un tel sujet pouvait aussi, in fine, permettre de souligner une autre contradiction féconde, ouvrant sur les enjeux de la modernité : comme l'analyse Rosalind Krauss à propos de l'impressionnisme (voir « L'impressionnisme : le narcissisme de la lumière », in *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990), le paradoxe de ces peintres qui se sont tournés vers la lumière et le monde extérieur, est qu'ils ont développé par ce biais un art « narcissique » (d'abord préoccupé par lui-même), dont les sujets sont devenus prétextes à une recherche très poussée portant sur les propriétés de la peinture (couleur, matière, planéité). Dans cette perspective, l'une des pistes possibles pouvait consister à mesurer comment les œuvres du dossier avaient à leur manière contribué à poser les jalons de la peinture moderne.

Quelques éléments d'analyse des documents au regard de la problématique générale :

Interroger le concept de plein air : Le PLEIN AIR, c'est aller peindre à l'extérieur et donc quitter l'atelier et se retrouver devant/face au sujet et surtout dans la lumière et l'air. D'emblée se pose la question de la technique : comment la peinture, car c'est bien de peinture dont il s'agit, va donner forme (rendre matériel) la lumière (chose immatérielle) ?

Document 4 : Quelques considérations concernant la citation de Francastel.

« Très vite Monet s'aperçut qu'aucune couleur n'existe réellement dans la nature, qu'elles sont toutes fonctions de la lumière et que la forme elle-même subit des variations infinies dépendant strictement du rapport couleur-lumière d'une part, de la qualité et de la densité de l'air de l'autre.

Dès lors, il ne restait plus que deux réalités tangibles : l'air et la lumière. »

Extrait d'un texte de Pierre Francastel, in *L'Impressionnisme : les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, 1937, Paris, éd. Les Belles lettres, rééd. Denoël, 1974.

« *Très vite Monet s'aperçut* » : insistance sur la **dimension de l'expérience sensible** qui contredit ce que l'on croit savoir ; l'expérience « pleinairiste » comme révélateur d'une nouvelle définition de la couleur.

« *Aucune couleur n'existe réellement* » : **pas de couleur en soi**, la couleur est le résultat variable de plusieurs paramètres ; l'expérience sensible corrobore les découvertes scientifiques sur le spectre de la lumière et le couple lumière/couleur mais complète les apports scientifiques puisque :

- **la forme** (dessin) comme les couleurs sont fluctuantes et interdépendantes de ce qui se passe dehors.
- la lumière n'est pas le seul vecteur à prendre en compte puisque **l'air dans sa qualité et son poids** est un autre paramètre de perception des formes et couleurs ; Monet fait l'expérience physique et sensible que l'air n'est pas le vide mais un volume plein et porteur d'énergie (cf. Klein).

Cette expérience n'est pas possible dans l'atelier où les variations de ce qui se passe dehors sont peu ou pas perceptibles.

Dès lors se pose la question de savoir comment le peintre et son médium la peinture peuvent **rendre compte de ces fluctuations incessantes**, comment **ce qui est a priori figé sur la toile peut traduire ce qui est en mouvement dehors** et comment sur la surface de la toile prendre en compte **la dimension du temps**, car il existe toujours un écart entre le ressenti et le geste qui suit - d'où un travail rapide, une perte de la forme définie et contournée, une juxtaposition des touches, effets colorés et de matière, une absence de repentirs, la dimension du non fini, etc. Tout cela étant pour le peintre à vivre dans la dimension de l'épreuve physique (aléas climatiques : vent, pluie, soleil ardent, poussière, mais aussi fatigue, séchage rapide peinture forte concentration sur les phénomènes, non interruption du travail en cours etc.).

Ces considérations sont reprises par Rosalind Krauss, dans son texte *L'impressionnisme : le narcissisme de la lumière* (pages 58 à 70).

« Dès l'origine, en quittant leurs ateliers pour gagner le monde extérieur, les impressionnistes allèrent à l'encontre de leur propre ambition réaliste. Comme l'a vu Zola, l'illusion picturale se fragmenta, réduisant l'image au déploiement de ses composants concrets : dépôt de pigments, trace des coups de pinceaux, et ici ou là, les taches blanches de la toile nue. De plus, l'emprunt de procédés stylistiques aux estampes japonaises, à l'école hollandaise, à la photographie, se combinait avec l'épaisseur de la couche de peinture et avec le travail en relief du pinceau pour mettre en place une barrière entre l'observateur et ce qu'il souhaitait voir. » page 59.

Pour poursuivre dans cette voie, rappelons combien les conditions précises de travail en plein air, qui ne sont pas identiques pour chaque peintre, ont des effets sur l'œuvre elle-même. Ainsi, Monet a pu peindre sur l'eau (pensons à la célèbre série des *Peupliers*) comme Daubigny avant lui sur son bateau-atelier, ce qui implique une relative instabilité, mais aussi une manière de faire à partir du ressenti des mouvements aquatiques susceptibles de se répercuter dans les gestes mêmes de l'artiste. Cela construit aussi un point de vue inédit, transformant le motif lui-même. De même, peindre en extérieur a conduit Monet, dans sa quête de l'insaisissable, à adopter cette procédure consistant à exécuter plusieurs toiles en quasi simultanéité (passer tour à tour de l'une à l'autre), ce qui a aussi généré le principe sériel qui constitue l'une des grandes caractéristiques de son œuvre, et qui est indissociable de la question du plein air. Pour autant, il n'a pas non plus exclu la reprise dans l'atelier, comme le feront bien d'autres de ses contemporains, ces allers-retours entre l'extérieur et l'intérieur, avec leurs temporalités respectives, devant aussi faire l'objet d'un questionnement.

On le voit ici avec l'exemple manifeste de Monet, le plein air appelle des précisions et des nuances que l'on pouvait s'attendre à voir exploitées pour l'ensemble du dossier.

Document 3 : *Essai de figure en plein air, dit Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche*, 1886, Claude Monet (1840- 1926), 131 x 88 cm, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Si l'on observe le Document 3, il est à noter :

Au cours de l'été 1886, Monet fit deux portraits de Suzanne Hoschedé : essai de figure en plein air (vers la droite) et essai de figure en pleine air (vers la gauche) de même dimension (131 x 88 cm). Selon Jean-Pierre Hoschedé, Monet aurait aperçu la silhouette de la jeune fille se détachant sur le ciel et se serait exclamé : « Mais c'est comme Camille à Argenteuil ! Eh bien ! Demain nous reverrons et tu poseras là. » *Monet lettre à Bazille, 26 août 1864.*

Suzanne porte un voile autour de la tête, ses traits sont indistincts, on ne peut que la deviner et elle semble moins une personne précise qu'une sorte de nymphe moderne, une personnification des forces de la nature, de la lumière et du vent - impression renforcée par le dédoublement du motif, l'un des tableaux évoquant la lumière du matin (vers la droite), le second la chaleur et l'éclat de la fin de l'après midi (vers la gauche). Néanmoins, il est impossible de voir cette toile simplement comme une interprétation d'un instant lumineux ; elle provoque au contraire un effet étrange, presque hallucinatoire, dans lequel la réalité de la personne semble se fondre et s'évanouir. Dans la figure peinte l'après-midi, le soleil filtre à travers l'ombrelle, parant la robe d'un reflet blanc, et même la partie demeurée dans l'ombre est imprégnée de rose par la lumière ambiante. La bise fait voler la robe, la longue écharpe et la voilette, donnant à la figure à peine plus d'épaisseur qu'aux herbes ondulantes et aux nuages flottant dans le ciel. C'est moins une forme pleine, définie, qu'une concentration de lumière fluctuante et fugace, plus singulière encore quand on regarde côte à côte les deux figures qui se font pendant.

Document 2 : *Jardins publics, la conversation*, 1894, Édouard Vuillard (1868-1940), détails (trois panneaux sur cinq), 213,5 x 308 cm pour l'ensemble des panneaux, détrempe sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Le sujet de plein air, la nature dans la ville, témoignent de l'héritage impressionniste, en particulier de Monet, mais l'aspect décoratif fait penser aux Nabis notamment à l'influence de Paul Sérusier qui développe dans le groupe nabi un amour de la méthode synthétiste, qui repose sur la mémoire et l'imagination plus que sur l'observation directe. Vuillard, d'abord réticent à l'idée que le peintre ne cherche pas à reproduire de façon réaliste ce qu'il voit, finit, vers 1890, par s'essayer à ses premières œuvres synthétistes.

Document 1 : *Le Forum vu des jardins Farnese*, 1826, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), 28 x 50 cm, huile sur papier marouflé sur toile, Paris, musée du Louvre.

Le peintre dehors fait l'expérience environnementale de l'air, de la lumière et de la couleur ; il est plongé dans tout cela. Au delà de l'aspect temporel évoqué précédemment, il y a la dimension spatiale, le passage de l'espace réel, cosmique à l'espace de la toile et donc pour le peintre le déplacement du point de vue comme quand Corot s'emploie à peindre dans des sites obligés, il en renouvelle la vision. Faites pour rester à l'atelier, pour servir d'aide-mémoire, ces études fixent un instant de la journée, un éclairage. Utiles à l'artiste et à ses élèves, ces « tableautins » qui constituent à la fois un hommage à la classique peinture de ruines, de tradition romaine, et un regroupement d'études montrant un même lieu, sous des angles différents, à trois moments de la journée.

Le tableau fait partie d'une sorte de « triptyque », puisqu'en mars 1826, Corot exécuta en dix-huit jours trois vues prises des Jardins Farnese à Rome, à raison de trois séances par jour : le matin, *La vue sur Rome* (Washington, Phillips Collection), le midi, cette vue du Forum, et le soir, celle du *Colisée*, également au Louvre.

En ce mois de mars 1826, Corot ne dénote pas avec les pratiques des peintres de son époque lorsque, quittant le quartier de la Piazza di Spagna où il résidait, il allait travailler devant le Forum ou le Colisée à partir du haut des jardins du Palatin. Ce qui est original, c'est la décision de Corot de mettre en chantier en même temps trois études de plein air sous trois angles différents à trois heures différentes du jour. Le thème des heures du jour était devenu à la mode comme celui des quatre saisons.

Corot veut exprimer l'éclairage humide et frais du matin quand le soleil donne le sentiment de la vie par la graduation de sa chaleur. Avec ce tableau il exalte la vibration de la lumière du matin comme pure énergie. L'orientation suivie pour chacune des ses trois études suit fidèlement le cours du soleil (ainsi, le matin il regarde l'église San Sebastian). Plus généralement, dans sa carrière Corot a su combiner la spontanéité d'une observation en plein air et la rigueur du travail en atelier, indiquant la complémentarité de ces postures.

Ces quelques remarques non exhaustives doivent rappeler aux candidats que l'épreuve demande un travail préalable d'analyse de chacun des documents, partant de leur observation attentive pour s'articuler aux éléments de connaissance. À la suite de cette première approche, il est essentiel de mettre en évidence des *axes de questionnement, transversaux*, faisant jouer les documents entre eux.

À titre d'exemples, des pistes pouvaient se dégager à partir de grandes notions disciplinaires et de leurs champs notionnels :

- **espace** : où se situe le peintre, quel point de vue et quel « cadrage » adopte-t-il ? Quelles répercussions sur l'œuvre format paysage et vue générale pour Corot, contre-plongée pour Monet, prise de distance et décentrement des figures pour Vuillard, etc. Comment l'artiste saisit-il les figures dans l'espace (silhouettes architecturales qui se déploient latéralement travaillées par surfaces articulées et par l'ombre et la lumière chez Corot, personnages rassemblés en groupes distincts chez Vuillard, devenant motifs colorés ponctuant l'espace, figure qui se fond dans les éléments aériens chez Monet, etc.) ?
- **temps** : quels temps d'exécution et quels effets sensibles (rapidité de la touche, urgence de la saisie sur le motif, travail à plusieurs toiles, temps différé par le retour dans l'atelier...) ? Comment capter l'instable, l'éphémère ? Une temporalité particulière peut-elle s'installer dans l'image (lumière montante chez Corot qui inscrit l'instant peint dans un devenir que confirme la trilogie picturale, embryon narratif chez Vuillard à travers le jeu des enfants et les « conversations » supposées mais aussi par la succession des trois panneaux, traduction de l'instantanéité chez Monet, rejouée par le principe sériel dans d'autres œuvres...)?
- **couleur et matière picturale** : comment les articuler à la question de l'immatériel ? Comment chez Corot la distribution chromatique (tons chauds et froids, ocres et bleutés) restitue-t-elle l'atmosphère particulière du midi ? Chez Vuillard, la touche colorée s'éparpille à la surface, contamine les espaces, et fait circuler le regard par la multiplication de taches et de zones colorées (feuillages, nuages, robes, flaques de lumière...) pour souligner in fine la planéité du support. Chez Monet, la touche est vive, inscrit le mouvement de l'air sur la toile ; l'absence de noir, le traitement par juxtapositions colorées, la facture rugueuse, produisent la dissolution des formes dans la matière, et révèlent finalement le support.

• Exigences et compétences attendues

Mettre ses connaissances *au service* du sujet

Les cas relativement fréquents de hors-sujet, et plus encore les nombreuses copies se contentant principalement d'énumérer des références peu adaptées et récitées, au risque d'un effet « catalogue » désastreux (prenons pour seul exemple les longs paragraphes consacrés aux progrès techniques), conduisent le jury à rappeler qu'il s'agissait d'un sujet volontairement resserré, qui demandait de *trier* les connaissances pour ne conserver que les plus judicieuses.

En outre, si le sujet était certes très cadré, il était sans piège. Tout au contraire, les candidats avaient à faire à des œuvres manifestes, dont on pouvait attendre qu'elles soient pleinement et aisément exploitées. Ils devaient garder à l'esprit que c'est d'abord avec des œuvres emblématiques (au sens qu'elles réfèrent à des problématiques observables dans la création artistique, qu'elles sont essentielles pour contribuer à fonder la pluralité de l'expression et de la culture artistiques des élèves, qu'elles permettent dans un enseignement général d'arts plastiques de comprendre la portée des processus de création) que les futurs professeurs d'arts plastiques travaillent dans leurs classes. Le sujet de cette session s'en faisait clairement l'écho. En ce sens, un emploi subtil et personnel des connaissances était attendu. Si l'impressionnisme a occupé la place centrale d'une majorité de

copies (aux dépendants, malheureusement, des autres documents), nombre de propos ont simplement reconduit des lieux communs, voire manifesté un manque d'intérêt frôlant parfois le dédain, notamment à l'égard du célèbre tableau de Monet. L'une des compétences de l'enseignement réside précisément dans cette capacité enthousiaste à mettre en exergue les qualités sensibles d'une œuvre, qui plus est lorsqu'elle est renommée.

Encore une fois, le correcteur n'évalue pas *a priori*, ni en termes quantitatifs, les savoirs dont dispose le candidat, mais sa capacité à s'approprier les connaissances, à les sélectionner en fonction du sujet, et à les mettre au service de la problématique.

D'un point de vue méthodologique, cela signifie que le candidat devait partir du dossier et de sa singularité profonde, pour convoquer ses références. Trop de copies ont suivi le chemin inverse, en essayant tant bien que mal d'intégrer les documents dans un long propos vague et généraliste sur la lumière au XIX^{ème} siècle.

Prendre en compte l'ensemble du dossier

L'épreuve demande de ne négliger aucun des documents proposés, ce qui signifiait, dans le cas présent, deux choses essentielles :

- d'une part, comprendre que la réflexion ne peut faire les frais d'une mise à l'écart de l'un ou l'autre des documents, mais doit au contraire se construire à partir d'une méthodologie *comparative*. Même si l'analyse approfondie de l'un des documents est exigée, elle se construit aussi dans son rapport au reste du dossier. Comparer les documents supposait ici d'apprécier les liens et les écarts en termes, par exemple, de progression historique, de contexte, de conditions de travail, de cadrage et de point de vue, de format, de facture, de rapport entre figure et fond.... afin de dégager les nuances nécessaires à la problématisation ;
- d'autre part, s'approprier véritablement la citation, c'est-à-dire l'expliquer, mais aussi la discuter, en regard de l'ensemble des documents. Trop de candidats se sont malheureusement contentés de recopier un extrait de la citation sans la commenter, alors que celle-ci pouvait constituer une précieuse porte d'entrée dans le **dossier**.

Rester ancré dans sa discipline

Il s'agissait de mettre en exergue des notions clés, propres aux arts plastiques et plus particulièrement à la peinture, et tenter de les relier aux programmes du collège et/ou du lycée (des liens pouvaient ainsi être tissés avec le nouveau programme limitatif « Courbet » en terminale option de spécialité).

Cela impliquait de maîtriser le vocabulaire propre à la spécificité du médium pictural (facture, modelé, empâtement, fondu, glacis, rehauts...) et à la question du programme, y compris sur le seul plan orthographique (combien de candidats, par exemple, ne savent pas qu'« impressionnisme » prend deux « n » !).

Plus fondamentalement, rappelons que le jury attend du candidat qu'il soit à même de développer une pensée « sensible », témoignant d'une connaissance *pratique* de l'art (ce qui est le propre d'une formation en arts plastiques), et dans ce cas précis, de la peinture et de ses enjeux plastiques.

• Remarques complémentaires concernant les attendus de l'épreuve

Une copie étoffée

Si l'on ne mesure pas la qualité d'un commentaire à son nombre de pages, la durée de l'épreuve (5h) suppose de mener une réflexion approfondie, se déployant suivant différents axes d'analyse, permettant de saisir la complexité du sujet. Cette remarque fait suite au petit nombre de pages rédigées par les candidats lors de cette session, conduisant inmanquablement à une approche réductrice et superficielle du sujet.

Maîtrise de l'orthographe et respect des règles grammaticales et syntaxiques

Dans la perspective professionnelle qui est celle des candidats, ceci est un pré-requis. Le constat du jury est à cet égard très alarmant, d'autant que l'on peut attendre à ce niveau de formation (Bac + 5) que les normes rédactionnelles de base soient pleinement assimilées.

Un propos structuré et organisé

Trop de copies se font au fil de la plume, sans ligne conductrice et de façon déséquilibrée (nombre d'introductions interminables notamment). Chaque candidat doit au contraire être en mesure de présenter une copie claire et structurée, avec une introduction, un développement témoignant d'une progression dans la démonstration, et une conclusion (tous ces éléments étant signalés par les sauts de ligne et la mise en forme générale). Un plan solide,

constituant l'ossature du propos, doit être établi au préalable. Pour autant, la forme dissertée ne doit pas être un carcan artificiel, mais un cadre dynamique au sein duquel s'organisent et se hiérarchisent les idées.

Quelques remarques encore sur la forme : il importe de veiller à la lisibilité du propos (éviter les ratures, les ajouts dans la marge...) et au respect des normes de présentation (utiliser des guillemets pour les citations, souligner les titres des œuvres). Rappelons également que l'épreuve ne demande pas de croquis, et que ceux-ci ne sont pas pris en compte par les correcteurs.

• Conseils aux candidats

- **Problématiser le sujet de l'épreuve !** Il fait trop souvent l'objet d'une réécriture ou de sa simple citation, il n'est pas assez interrogé et encore moins analysé (il faut tenir compte de tous les mots qui le composent).

- **Éviter le « formatage méthodologique »** qui restitue des savoirs et des connaissances sous la forme de « systèmes », de recettes toutes prêtes. Par exemple, trop de copies débutent par des introductions préparées d'avance qui ne peuvent saisir la spécificité du sujet. Il faut s'approprier celui-ci, faire preuve de singularité, ce qui implique de ne pas arriver avec une formule clé en main. Construire une approche personnelle, c'est aussi manifester le *plaisir* de s'emparer d'une question.

- **Adopter un « cheminement plastique » porteur de questionnements**, prenant appui sur le sujet et les documents du corpus, plutôt que de mettre en avant l'aspect contextuel et historique. Rappelons-le : s'il est indispensable de mobiliser des connaissances (bien maîtrisées), elles doivent l'être à partir du dossier, pour servir la problématique.

- **Utiliser son œil !** C'est par l'observation fine, aiguisée, des documents du dossier, c'est par la capacité à distinguer, détailler et combiner les données plastiques, que les éléments les plus significatifs surgiront, permettant de construire une interprétation à la fois inventive et argumentée.

- **Fréquenter assidûment les expositions, les œuvres ;** lire les revues spécialisées, les catalogues, les ouvrages d'histoire et de théorie de l'art (et d'abord ceux de la bibliographie), les écrits d'artiste... En somme, ne pas s'arrêter aux cours de préparation à l'épreuve, mais se constituer un bagage culturel et artistique – qui accompagne et nourrit toute pratique d'enseignement des arts plastiques - donnant sa densité et sa maturité au propos.

• Indicateurs pris en compte pour l'évaluation

- Capacité à repérer, comprendre et apprécier avec justesse une problématique artistique sur la base de la question et des documents proposés ;
- Perception sensible et analyse des documents, questionnement des processus mis en œuvre, usage et précision du vocabulaire disciplinaire ;
- Niveau d'articulation entre l'analyse plastique du document choisi et les éclairages historiques, esthétiques et autres ayant permis l'identification des enjeux de la question ; niveau des connaissances ;
- Prise en compte et maîtrise de la forme rédactionnelle dissertée ; clarté et logique du raisonnement ; niveau de maîtrise de la langue écrite.

• Quelques repères bibliographiques

Généralités sur la lumière dans les arts en Europe au XIXe siècle : peinture, dessin, estampe, photographie

Atlas et les territoires du regard : le géographique de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècles), Actes du colloque international organisé par le CIRHAC, Université Paris 1, Ed. Publications de la Sorbonne, juin 2006.

Baudelaire Charles, *Écrits sur l'art*, ed. Livre de Poche, 1992.

Baxandall Michael, *Ombres et Lumières*, Gallimard, 1999 (1ère éd. 1995 sous le titre *Shadows and Enlightenment*).

Beaufort Charlotte, « *De la lumière représentée à la lumière réelle : vers l'autonomisation d'un médium* », dans *La lumière dans l'art depuis 1950*, Figures de l'Art n° 17, 2009 (<http://pagesperso-orange.fr/marincazaou/esthetique/fig17/figArts17.html>).

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rééd. Allia, 2012.

Bonnefoy Yves, *Dessin, couleur et lumière*, ed. Mercure de France, 1995.

Changeux Jean-Pierre (dir.), *La lumière au siècle des Lumières à aujourd'hui*, ed. Odile Jacob, 2005

Crary Jonathan, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, ed. Jacqueline Chambon, 1994.

Delacroix Eugène, *Ecrits sur l'art*, ed. Librairie Séguier, 1988.

Desile Patrick, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, ed. L'Harmattan, 2000.

Doran Michael (sous la dir. de), *Conversations avec Cézanne*, ed. Macula, 1986.

Echappées nordiques : maîtres scandinaves et finlandais en France 1870-1914, ed. Somogy, 2008.

ed. Macula, 1987.

Gage John, *Couleur et culture : usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, ed. Thames & Hudson, 2008.

Goethe Johann Wolfgang von., *Traité des couleurs*, 4ème ed. Triades.

Gombrich Ernst H., *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, ed. Gallimard, 1996.

Lanthon Philippe, *Lumière, vision et peinture*, ed. Citadelles et Mazenod, 2009.

Monneret Sophie, *David et le néoclassicisme*, ed. Terrail, 1998.

Pinchon Pierre, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, ed. Hazan, 2011.

Roque Georges, *Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, ed. Gallimard, 2009 (1re éd. Jacqueline Chambon, 1997).

Rouveret Agnès, Dubel Sandrine, Naas Valérie, *Couleurs et matières dans l'Antiquité : textes, techniques et pratiques*, éd. Rue d'Ulm, 2006.

Signac Paul, *D'Eugène Delacroix au néo impressionnisme*. ed. Hermann, 1978.

Stoïchita Victor Ieronim, *Brève histoire de l'ombre*, ed. Droz, 2000.

Pinchon Pierre, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, Paris, éditions Hazan, 2011.

Rosen Charles et Zerner Henri, *Romantisme et réalisme*, ed. Albin Michel, 1986.

Rosenthal Léon, *Du romantisme au réalisme : Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, ed. Macule, 1987.

Van Gogh Vincent, *Correspondance générale*, Tomes 1, 2 et 3, ed. Gallimard, 1990.

Romantisme

Collectif, *Le paysage et la question du sublime*, exposition au Musée des Beaux-arts de Valence, ed. RMN, 1997.

Collectif, *Turner et ses peintres*, catalogue exposition du Grand Palais, février-mai 2010, ed. RMN, 2010.

Denis Ariel, Julia Isabelle, *L'art romantique*, ed. Somogy, 1996.

Le Scanff Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, ed. Champ Vallon, 2007.

Meyer Laure, *Les Maîtres du paysage anglais. De la Renaissance à nos jours*, ed. Terrail, 1992.

Sala Charles, *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*, ed. Terrail, 1993.

Wat Pierre, *Naissance de l'art romantique. peinture et théorie de l'imitation*, ed. Flammarion, 1998

Clay Jean, *Le Romantisme*, ed. Hachette, Paris, 1980.

Le Bris Michel, *Journal du romantisme*, ed. Skira, 1981.

École de Barbizon

Georgel Chantal, *La forêt de Fontainebleau : un atelier grandeur nature*, catalogue exposition au musée d'Orsay, 6 mars au 13 mai 2007, ed. RMN, 2007.

Parinaud André, *Barbizon. Les origines de l'impressionnisme*, ed. Adam Biro, 1994.

Penent Jean, Gallo Luigi, *Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1829 « La Nature l'avait créé peintre »*, ed. Somogy, Paris, 2003.

Pomarède Vincent, Pantazzi Michel, Tinterow Gary, *Corot 1796-1875*, ed. RMN, Paris, 1996.

Pomarède Vincent, Wallens Gérard de, *L'École de Barbizon : peindre en plein air avant l'Impressionnisme*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon 22 juin-9 septembre 2002, ed. RMN, 2002.

Orientalisme

Lemaire Gérard Georges, *L'univers des orientalistes*, éd. Place des Victoires, 2000.

Peltre Christine, *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Hazan, 2003.

Peltre Christine, *L'Atelier du voyage : les peintres en Orient au XIXe siècle*, ed. Le Promeneur, 1995.

Peltre Christine, *Les Orientalistes*, ed. Hazan, 1997.

Thornton Lynne, *Les orientalistes. Peintres voyageurs*, ed. ACR PocheCouleur, 1993.

Impressionnisme et néo-impressionnisme

Blunden Maria et Godfrey, *Journal de l'Impressionnisme*, ed. Skira, 1970.

Collectif, *Impressionnisme et naissance du cinématographe*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2005, éd. Fages, Lyon, 2005.

Collectif, *Impressionnisme. Quand la lumière éclaire la toile*, Catalogue de l'exposition Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam, Albertina, Vienne, Autriche, 11 septembre 2009-10 janvier 2010.

Collectif, *L'impressionnisme, de France et d'Amérique. Monet, Renoir, Sisley, Degas...*, catalogue de l'exposition au musée Fabre, Montpellier (9 juin-9 septembre 2007) et au musée de Grenoble (20 octobre-20 janvier 2007)

Collectif, *Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee*, catalogue de l'exposition au musée d'Orsay, Paris (14 mars-10 juillet 2005), ed. RMN, 2005.

Ferretti Bocquillon Marina, *L'impressionnisme au fil de la Seine*, catalogue de l'exposition organisée par le musée des impressionnistes de Giverny (1er avril-18 juillet 2010), éd. Silvana Editoriale, Milan, 2010.

Klein Jacques-Sylvain, *La Normandie, berceau de l'Impressionnisme 1820-1900*, ed. RMN, 1999.

Schaefer Iris, Saint-George Caroline von, Lewerentz Katja, *Painting Light : The Hidden Techniques of the Impressionists*, ed. Skira, 2009.

Symbolisme

Gibson Michael, *Le Symbolisme*, ed. Taschen, 1994.

Lambourne Lionel, *Japonisme. Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, ed. Phaidon, 2006.

Rapetti Rodolphe, *Le Symbolisme*, ed. Flammarion, coll. Tout l'art, 2007.

Delevoy R.L., *Journal du symbolisme*, ed. Skira, 1977, rééd., 1982.

Photographie

Benjamin Walter, *Petite histoire de la photographie*, rééd. Allia, 2012.

Brunet François, *La naissance de l'idée de photographie*, ed. PUF, 2000.

Cartier-Bresson Anne (sous la dir. de), *Le vocabulaire technique de la photographie*, ed. Marval, 2008.

Catalogue, *La photographie au musée d'Orsay*, ed. RMN/Skira Flammarion, 2008.

Challe Daniel, Marbot Bernard, *Les photographes de Barbizon : la forêt de Fontainebleau*, ed. Bibliothèque nationale, 1991.

Collectif, *Edgar Degas photographe*, catalogue exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, galerie Mansart (27 mai-22 août 1999), ed. BNF, 1999.

Collectif, *Gravure ou photographie ? Une curiosité artistique : le cliché-verre*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts d'Arras, 31 mars-30 juin 2007, ed. Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 2007.

D'Hooghe Alain (sous la dir. de), *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle*, catalogue de l'exposition présentée au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles du 27 février au 16 mai 2004, ed. Bozar Books, 2004.

Frizot Michel, *E.-J. Marey 1830-1904 : la photographie du mouvement*, ed. centre Georges Pompidou, 1977.

Frizot Michel, *Histoire de voir, De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Collection Photo Poche, ed. Centre National de la photographie, 1989.

Frizot Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, ed. Bordas/Adam Biro, 1994 (1re éd.).

Guyon Serge, *Magie de l'image : la photographie révélée*, ed. Cnrs, 2005.

Heilbrun Françoise, Bajac Quentin, *Orsay, la photographie*, ed. Scala, Paris, 2000.

Heilbrun Françoise, *Les paysages des impressionnistes*, ed. Hazan, 1986.

L'Invention d'un regard : 1839-1918 : cent cinquantième de la photographie, XIXe siècle, Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale, Paris, ed. Réunion des musées nationaux, 1989.

La Photographie pictorialiste en Europe 1888-1918, ed. Le point du jour éditeur/Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2005.

Lemagny Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps, Essais sur la photographie comme art*, ed. Nathan, 1992

Lemagny Jean-Claude, Rouillé André, *Histoire de la photographie*, ed. Bordas, 1986.

Monographies sur les photographes du XIXe siècle dans la collection Photo Poche (éd. CNP, puis Nathan, puis Actes Sud) : Niépce, Bayard, Nadar, Le Gray, Marville, Marey, Demachy, etc.

Ribemont Francis et Daumsous Patrick (sous la dir. de), *La Photographie pictorialiste en Europe 1888-1918*, catalogue exposition Rennes, Musée des Beaux Arts, 19 octobre 2005- 15 janvier 2006, Saint Louis (Missourri), Saint Louis Art Museum, 17 février - 14 mai 2006.

Rouillé André, *La photographie en France : textes et controverses, une anthologie : 1816-1871*, ed. Macula, 1989.

Rouillé André, *La photographie*, Paris, ed. Gallimard, coll. Folio Essais, 2005.

Sujet⁷

Sujet

En quoi la peinture de plein air en Europe, au XIXe siècle, interroge-t-elle le médium pictural dans la prise en compte de la lumière ?



Le Forum vu des jardins Farnèse, 1826, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), 28 x 50 cm, huile sur papier marouffé sur toile, Paris, musée du Louvre.

Document 1



Jardins publics, la conversation, 1894, Edouard Vuillard (1868-1940), détails (trois panneaux sur cinq), 213,5 x 308 cm pour l'ensemble des panneaux, détrempe sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Document 2



Essai de figure en plein air, dit Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche, 1886, Claude Monet (1840-1926), 131 x 88 cm, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Document 3

“Très vite Monet s'aperçut qu'aucune couleur n'existe réellement dans la nature, qu'elles sont toutes fonctions de la lumière et que la forme elle-même subit des variations infinies dépendant strictement du rapport couleur-lumière d'une part, de la qualité et de la densité de l'air de l'autre. Dès lors, il ne restait plus que deux réalités tangibles : l'air et la lumière.”

Extrait d'un texte de Pierre Francastel, in *L'impressionnisme : les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, 1937, Paris, éd. Les Belles lettres, rééd. Denoël, 1974.

Document 4

⁷ Disponible en version PDF intégrale conforme au document remis lors du concours sur : <http://www.education.gouv.fr/cid66145/sujets-rapports-des-capes-2013.html>

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admissibilité

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

Membres du jury

BERTHIER Laurent, HARNOIS Philippe, LAJUS Rémi, CIMITERRA Jean-Louis, DESPLANQUES Bruno, DIVERS Marc, DUCHEMIN Wilfrid, DUMONTEIL Anne, FLEKAL Patrick, GAGNERAUD Marie-Françoise, HEIM Valérie, LACOUDRE Dominique, LAFFARGUE Patricia, LEVAL Frédéric, LUCAS Jean-Yves, MONTAGNÉ Charline, MONTOIS Bruno, TRETZ Stéphane

Rapport rédigé par Anne DUMONTEIL et Bruno DESPLANQUES

• Définition de l'épreuve

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

Dans le cadre d'une problématique issue des programmes du collège ou du lycée, le candidat doit respecter les consignes d'un sujet assorti d'au moins un document iconique.

Il réalise une production bidimensionnelle accompagnée d'une note d'intention.

La production plastique est de format grand aigle.

La note d'intention, non soumise à notation, est de quinze à vingt lignes, écrites au verso de la production.

Durée : huit heures ; coefficient 4.

• Préambule

L'objectif du présent rapport est de rappeler les compétences et les connaissances requises dans le cadre de l'épreuve et son inscription dans le contexte général du concours. Suite à une présentation de l'épreuve et à une analyse des composantes du sujet, un bilan des constats sera exposé. Il s'agit de dispenser des éclairages et des conseils propres à donner aux futurs candidats la possibilité de répondre au mieux aux attentes de cette partie du concours et de se préparer ainsi à l'exercice du métier d'enseignant en arts plastiques. Nous rappelons que le jury, comme chaque année, met un point d'honneur à accueillir et recevoir avec le même souci d'équité et le même esprit d'ouverture toutes les productions plastiques des candidats dans leur diversité. Il s'attache à prendre le temps d'observer et d'analyser les réalisations, afin de cerner les motivations et les intentions, les compétences de chacun, mais aussi, bien évidemment, la pertinence de la production au regard du sujet proposé.

• Les objectifs généraux et spécifiques de l'épreuve

Comme tout enseignement, celui des arts plastiques conjugue des savoir-faire et des connaissances théoriques. Le cours d'arts plastiques, centré sur la pratique envisagée en lien étroit avec l'étude des œuvres, consiste en un va-et-vient permanent entre le faire et le penser, la pratique et la théorie, l'observation et l'expérience sensible. Il doit permettre aux élèves d'appréhender la pratique plastique et la création artistique, de sa conception à sa diffusion, tant sur le plan conceptuel que factuel.

S'appuyant sur ses connaissances culturelles, pratiques et théoriques, le professeur d'arts plastiques doit ouvrir, sans volonté de restriction, de modélisation ou de conditionnement, le champ d'investigation des élèves à la pluralité des langages de création et des techniques, des références et des lexiques. Il les accompagne ainsi dans la découverte et l'appropriation de moyens d'expression plastique personnels, et leur apporte des outils de compréhension des processus artistiques mis en œuvre par eux-mêmes ou par autrui.

Dans cette perspective, l'épreuve de pratique artistique et culturelle constitue un des cribles par lesquels le jury repère, pour le Ministère de l'Éducation nationale, des compétences pour recruter des professeurs. Il s'assure que les postulants à ce professorat maîtrisent les fondamentaux indispensables à l'enseignement de cette discipline. Rappelons que ces derniers sont titulaires d'un Master 2 ou de son équivalent. À ce titre, le niveau d'exigence du

recrutement est celui d'une formation de 5 années d'études spécialisées après le baccalauréat. Pour les candidats, cette épreuve pratique de l'admissibilité est, de fait, le premier temps pour faire valoir leurs compétences plastiques, leurs capacités à manipuler, utiliser et exploiter les langages plastiques, un vocabulaire sensible et les notions propres aux arts plastiques.

Si l'enseignement actualisé des arts plastiques en collège et en lycée n'est pas restreint à la pratique du dessin, dans une conception normative ou académique, pour autant celle-ci reste un des fondements essentiels sur laquelle s'appuie la discipline. Le candidat, futur professeur, devra donc, dans le respect du cadre réglementaire contraignant de l'épreuve (production bidimensionnelle, respect d'un sujet et des conditions matérielles et temporelles imposées), témoigner de son aisance quant à la représentation, la traduction ou l'interprétation d'une réalité donnée (des documents en l'occurrence).

Outre ces compétences, cette épreuve permettra également de prendre la mesure de sa maîtrise dans l'engagement de moyens plastiques fondamentaux et des techniques qui les sous-tendent, ceci avec l'exigence qu'il sache les déployer dans une production à la fois sensible, cohérente et pertinente, envisagée dans toutes ses dimensions, qu'elles soient formelles, matérielles, procédurales, sémantiques ou symboliques. À travers cette démarche, le candidat fera ainsi état de sa capacité à mettre en œuvre et à utiliser des moyens usuels des arts plastiques (notamment graphiques et picturaux), et fondamentaux qui animent nombre de pratiques contemporaines et de périodes plus lointaines, exigibles a minima, dans la perspective professionnelle de les employer et de les transmettre dans une pratique pédagogique.

Cette épreuve n'est pas le lieu de la manifestation d'une pratique artistique personnelle, relevant d'un pur geste de création ou d'un projet artistique en soi. Elle est un filtre qui permettra de distinguer parmi les postulants ceux qui sont capables de traiter un sujet à consignes précises, de forger une intention dans le cadre d'un dispositif de représentation dans un espace régulé, et donc de lui faire prendre corps dans une image réfléchie et aboutie. La démonstration d'une démarche artistique personnelle recourant à des techniques librement choisies sera, quant à elle, au cœur de la pratique de l'épreuve sur dossier de l'admission. Il est donc conseillé aux candidats de se saisir des différents rapports de jury, pour bien comprendre et intégrer les spécificités de chacune de ces deux épreuves.

Les attendus de l'épreuve

Le sujet a été conçu dans sa globalité pour obliger le candidat à se confronter à des notions précises et à des problématiques spécifiques liées aux contenus des programmes de collège et de lycée (en particulier, l'image au cycle central du collège). Il sous-tend dans son énoncé et dans les documents qui l'accompagnent des questionnements et des processus de création qu'il incombe au candidat de déceler pour en tirer parti. La prise en compte effective de ces données dans la réponse plastique attestera de la réelle connaissance et appropriation par le candidat de leurs contenus. Sa capacité à analyser et à comprendre ce qui est mis en jeu dans le sujet révélera ses aptitudes à questionner les œuvres et les documents iconiques et textuels, plus loin à nourrir et à bâtir ses propres dispositifs pédagogiques. Dans cette épreuve de pratique, il est attendu d'un candidat qu'il soit capable :

Dans le registre conceptuel et méthodologique :

- de s'approprier une demande en cernant ses contours et ses enjeux ;
- de se saisir d'un corpus de documents dans toutes leurs dimensions : visuelle, sémantique, technique, procédurale, symbolique... ;
- de repérer la pluralité des registres des documents, en extraire et en distinguer les données significatives ;
- d'analyser finement et de façon non réductrice ces données pour en dégager une problématique plastique ;
- de savoir adopter une distance efficace dans la compréhension du sujet (afin d'éviter une saisie littérale et strictement formelle) ;
- de formaliser et formuler dans une note d'intention un projet en lien avec la question posée.

Dans le registre plastique et technique :

- d'opérer des choix plastiques pour soutenir une intention et la rendre perceptible ;
- de choisir les moyens plastiques opérants susceptibles de servir au mieux l'intention ;
- de déployer une écriture plastique en recourant aux moyens fondamentaux de l'expression plastiques ;
- de construire une image solide - dans sa forme et son intelligibilité - dans un espace régulé (format Grand aigle « sans rabats ni extensions ») ;
- de maîtriser les moyens plastiques mis en œuvre (registre graphique, registre chromatique, composition) et les techniques choisies.

Dans le registre culturel :

- de nourrir sa pratique de la rencontre avec les œuvres et les questions artistiques ;
- d'attester dans son intention et ses choix plastiques d'une culture visuelle riche et assimilée.

Dans le registre comportemental :

- de respecter le cadre réglementaire de l'épreuve ;
- de s'engager de manière active et réfléchie dans une démarche, de la saisie du sujet à son déploiement plastique.

Il est à rappeler que la production du candidat est avant tout une image, un espace, une surface, qu'il donne à voir et qui feront partie d'un ensemble de plusieurs centaines de réalisations. L'impact visuel, l'expressivité, la plasticité de la réponse, témoins de la maîtrise des langages plastiques, seront indéniablement une plus-value. Précisons que si les productions articulant le sens et la forme sont valorisées, celles qui auraient contourné ou évacué le sujet seront d'emblée écartées par le jury, en dépit parfois de qualités plastiques certaines.

• L'analyse du sujet

Les éléments constitutifs du dossier

Pour la session cette 2013, le sujet était composé de plusieurs éléments : une incitation « Mutations et changements d'état », d'une consigne et d'un corpus de trois documents, un relevant du champ des arts plastiques (Rayogramme de MAN RAY, non daté) et deux n'appartenant pas au registre artistique (une photographie d'une maquette japonaise de la société Tamiya et une planche de symboles de lavage). Ce choix, qui certes présentait un écart par rapport à la session précédente où trois œuvres emblématiques du XIXe siècle reproduites en noir et blanc constituaient le corpus iconographique, tenait compte de constats dressés lors de la session 2012 et visait à sonder d'autres problématiques. En l'occurrence, nous renvoyons au regard des plus particulièrement aux manquements plastiques liés à la figuration humaine et à la construction d'un espace en perspective observés l'année dernière.

Écartant les difficultés éventuelles mentionnées ci-dessus, le sujet « Mutations et changements d'état » offrait aux candidats un champ large d'investigations plastiques. L'incitation, formule simple et sans détour, laissait en effet à tout un chacun la possibilité de s'engager sur des pistes personnelles et singulières, et de déployer ainsi ses savoirs dans des registres très variés, qu'ils soient figuratifs, abstraits, symboliques, narratifs ou fictionnels. En effet, la nature différente des documents et leur richesse visuelle, plastique, sémantique et procédurale, permettaient de saisir l'incitation « Mutations et changements d'état » dans une grande ouverture, favorisant la pluralité des réponses.

Rayogramme est un photogramme de MAN RAY, autrement dit une photographie réalisée sans appareil. Il s'agit donc d'une image unique générée par la lumière sur des objets posés sur une feuille de papier sensible. Le sujet de la photographie est ici une pellicule instaurant ainsi une réflexion sur l'acte et la technique photographiques, notamment comme trace, reproductible ou non.

La maquette japonaise, qui fait partie de la série de Tamiya Théorie du complot, est le kit « Alunissage » c'est-à-dire celui qui a trait aux premiers pas sur la Lune en 1969 et à la demande qui avait été faite à Stanley KUBRICK de reconstituer l'événement en studio et de le filmer au cas où les images lunaires réelles n'auraient pas été satisfaisantes.

Enfin, la planche de symboles de lavage donne à voir plusieurs ensembles de pictogrammes organisés dans un tableau : ceux qui renvoient aux différents moments du cycle de lavage en machine, ceux qui renvoient aux programmes de l'appareil et ceux qui renvoient aux consignes d'utilisation (repassage, utilisation de chlore...). Ce tableau qui relève de la communication visuelle contient de nombreuses mentions écrites, mises en garde, informations et préconisations.

Articuler l'incitation et les documents

Se saisir des documents à l'aune de l'incitation consistait à se demander en quoi ils étaient le lieu ou la manifestation réelle ou potentielle de « Mutations et de changements d'état ».

Dans Rayogramme, l'exposition - voire la surexposition - à la lumière produit l'empreinte de la pellicule comme sujet de la photographie dans un jeu de contrastes marqués, de valeurs, d'opacité et de transparence, où l'illisibilité de l'objet de référence advient en certains endroits. Par inversion du positif/négatif, la présence devient absence et la lumière se matérialise par le noir profond. Le kit Alunissage joue, quant à lui, sur la narration, entre réalité et fiction, vraisemblance et reconstitution du réel par le jeu ou le cinéma. À la dimension ludique s'ajoute de fait une

dimension sémantique et rhétorique forte. C'est la planche de symboles de lavage qui offre la plus grande palette de « Mutations et de changements d'état » avec toutes les opérations plastiques qu'elle sous-tend : laver, blanchir, délayer, froisser, sécher, repasser...

À la lecture de ces éléments, il convient de rappeler qu'un sujet est composé d'un ensemble de données dont il faut se saisir en totalité pour l'analyser. Des choix seront ensuite effectués pour extraire une problématique et un parti pris qui prendra forme dans une proposition plastique (« Vous vous appuyerez sur un libre emploi des données visuelles, procédurales et sémantiques des documents »). Pour ce faire, il est important de comprendre qu'un document n'est pas seulement un réservoir formel (la structure de la maquette, la composition de Rayogramme ou encore les pictogrammes), mais le lieu d'un sens et d'une intention, et qu'il constitue un univers singulier, voire poétique, lorsqu'il s'agit d'une œuvre. Ces différentes approches et strates des documents doivent être impérativement prises en compte dans la perspective d'une saisie complète, complexe et problématisée du dossier proposé.

• Les constats

La première vision d'ensemble sur les travaux de cette session 2013 a été plus positive que celle de l'année passée. L'impression d'une plus grande diversité dans les univers proposés et d'une plus grande variété dans les choix plastiques a été ressentie. D'emblée apparaissait aussi une meilleure prise en compte du format qui laissait à penser que les candidats s'étaient emparés des conseils du rapport du jury précédent pour mieux se préparer au concours.

Malgré cette première impression plutôt favorable, l'approche détaillée de chacune des productions a très vite ramené le jury à une autre réalité, l'obligeant à constater un niveau général très insuffisant au regard des exigences requises. La pauvreté, voire l'indigence, conceptuelle et/ou plastique d'un très grand nombre de productions est un phénomène inquiétant si l'on considère les années d'étude consacrées à l'acquisition des langages plastiques et à la préparation au concours. Les constats faits à l'issue de l'épreuve de cette session 2013 viennent donc confirmer le niveau déjà très dégradé de la session précédente.

La prise en compte du sujet

Force est de constater que trop de candidats ont encore des difficultés à appréhender le sujet dans sa totalité, avec ses données (incitation, consigne et documents iconiques) et à envisager les opportunités qu'il offre.

Sa prise en compte, souvent littérale et parcellaire, son approche anecdotique et réductrice, dénotent le manque de recherche par le candidat à en saisir l'enjeu essentiel, pourtant explicitement énoncé. La question posée et les éléments du dossier ne donnent le plus souvent pas lieu à une analyse fine ni à une problématisation. De très nombreuses réponses résultent de lectures réduites, voire naïves des données. Elles témoignent de leur saisie superficielle et appauvrie, adossée à quelques mots, rapidement interprétés (« la théorie du complot », « Mutations » qui devient « en perpétuelle mutation »), ou à quelques éléments formels (la structure de la maquette ou du tableau) et non d'une prise en charge plus complète et efficiente du sujet. Les productions s'inscrivent alors dans une pauvreté sémantique qui ne peut augurer un déploiement plastique ample, efficace et performant.

Si un « libre emploi des données visuelles, procédurales et sémantiques des documents » est proposé dans le sujet, il ne signifie pas sa prise en compte partielle. Au contraire, il ne peut être opérant que si les potentialités du dossier ont été questionnées dans toute leur étendue en amont. Notons que les candidats qui ont effleuré le sujet dans ses données textuelles et visuelles, comme dans son épaisseur conceptuelle, ont été pour une grande part d'entre eux à la limite du hors sujet (lien trop ténu avec le sujet et les documents, évocation par trop lointaine de ces derniers avec le prélèvement de rares indices).

Il est encore à déplorer que certains candidats optent pour une stratégie de contournement ou d'évitement du sujet. Il va de soi que les productions relevant de cette démarche de diversion sont d'emblée écartées par le jury. Rappelons à ce titre que, quels que soient les choix effectués, les liens au sujet et au corpus iconographique qui l'accompagne doivent être repérables, compréhensibles et lisibles, et qu'un futur enseignant se doit de se confronter à un sujet donné sans biaiser.

Les questions de « Mutations et de changements d'état » induisant un certain nombre de processus pouvaient déboucher sur des propositions riches et variées, dans l'organisation de l'espace, dans le vocabulaire sensible convoqué et dans l'expression plastique. En effet, dans la mise en relation (en tension) des éléments du sujet, il y avait là des opportunités de dégager des pistes propices à un développement opérant et singulier du projet plastique, notamment grâce à la forte structuration des documents. Le jury a donc apprécié les productions qui révélaient un effort d'appréhension, de compréhension et de problématisation, qu'elles soient figuratives ou plus abstraites. Les candidats qui ont su tirer parti des documents et mettre en œuvre un déploiement maîtrisé et singulier ont été valorisés. La lisibilité et l'efficacité du parti pris choisi ont aussi constitué une plus-value. Il est à

préciser que les notes supérieures à 10 ont été proportionnellement plus nombreuses que lors de la session précédente.

Les notes d'intention

La note d'intention se doit d'être brève, claire et lisible (« non soumise à notation, elle est de 15 à 20 lignes »). Comme son nom l'indique, elle doit éclairer la production plastique, mettre en lumière l'intention et le parti pris, expliquer les moyens mis en œuvre et la démarche adoptée. Elle présente donc l'angle d'attaque par lequel le candidat choisit de traiter le sujet, la problématique qui en découle et qui fait l'objet de sa proposition. Programmatique, elle est la mise en mots d'un projet dont la concrétisation pourra bien sûr présenter des écarts avec cette intention initiale.

Dans cette session, à la différence de la précédente, la presque totalité des productions en étaient accompagnées. Il n'en reste pas moins que très peu d'entre elles remplissaient le rôle qui leur est assigné. En effet, de très nombreux candidats ne semblent pas avoir intégré que ce document doit être au service de la production en permettant au jury de comprendre son enracinement et son sens, voire de saisir une idée qui aurait pu lui échapper. Ce ne doit être ni le lieu de l'analyse des documents, ni un commentaire composé sur les éléments du dossier, ni la description de la production, ni encore un développement sur la transposition possible du sujet dans le cadre d'un cours pour le collège ou le lycée (séquence sur "Image, œuvre et fiction" ou "Image, œuvre et réalité", par exemple).

Quelques notes étaient constituées de suites de mots (concepts et notions artistiques) sans véhiculer de sens, d'autres se voulaient littéraires, critiques, esthétiques ou philosophiques. Le recours aux citations et aux références doit rester parcimonieux pour être pertinent et efficient. La rédaction de la note d'intention doit être exigeante dans son fond et dans sa forme. Le jury a déploré très (trop) souvent une orthographe et une syntaxe irrecevables à un niveau de Master 2 et de surcroît à un devenir de professeur. Un réel effort dans ce registre doit être fait, les aptitudes professionnelles se mesurant aussi au travers de cet exercice.

Notons que le jury s'est souvent trouvé confronté à un grand décalage entre ce qui était donné à voir et ce qui en était décrit. Le style indigeste et prétentieux de certaines notes, tour à tour confuses, alambiquées, pédantes et maladroites, ne saurait compenser les éventuelles faiblesses conceptuelles et plastiques du travail. La note d'intention ne se substitue en effet pas à la pratique.

Enfin, il convient de rappeler que toute production dans un concours de l'Éducation nationale doit impérativement rester anonyme. Quelques notes d'intention cette année ont été le lieu d'une rupture d'anonymat, soit qu'elles comportaient le nom du candidat à l'image d'une copie universitaire, soit qu'elles étaient signées. Le jury a exclu ces productions de l'évaluation. De fait, ces productions ne pouvaient être évaluées.

L'articulation entre l'intention et son déploiement plastique

La prise en compte partielle du sujet a conduit de très nombreux candidats à produire des réalisations dont le parti pris et l'intention étaient peu lisibles et trop peu affirmés. Au-delà de cette difficulté conceptuelle déjà évoquée, ce sont des manquements dans le déploiement plastique et dans l'articulation idée/mise en forme qui ont été relevés par le jury. Mettre en forme son intention, rendre sensible son projet, c'est mobiliser des moyens à des fins signifiantes. De nombreuses difficultés - pour ne pas dire déficits - ont été repérées dans cette transposition, dans cette articulation de l'idée et de son expression. Tout d'abord, les candidats semblent éprouver des difficultés à investir avec efficacité le format imposé, à y composer, y tisser des liens plastiques, y créer des tensions. De grandes disparités au sein d'une même production ont été constatées au niveau du traitement plastique et de la maîtrise des moyens, témoignant d'une technique qui ne soutient pas le propos dans le format grand aigle ou d'une mauvaise gestion du temps. Les procédures graphiques et picturales (hachures, dégradés, fonds colorés...) étaient alors mobilisées dans une optique de remplissage - voire de coloriage - pour venir à bout de la surface imposée.

Pour manifester de l'inventivité et de la singularité, un grand nombre de candidats ont trouvé bon de faire étalage de moyens et de matériaux en tout genre, sans les hiérarchiser ni les exploiter réellement. Il en a découlé des juxtapositions fortuites et des effets gratuits (graphiques, picturaux) qui n'étaient en rien porteurs de sens. Ces stratégies de l'échantillonnage et de la « recette » sont apparues inopérantes et contre performantes relativement à l'intention, étant plus le signe d'errances que la démonstration réelle de savoir-faire au service d'un parti pris. Ce déploiement inutile de procédures plastiques ou de matériaux, au détriment de l'unité de l'ensemble, a souvent nui à la lisibilité de la réponse. Il en est de même pour la coexistence hasardeuse de différents registres de représentation ou le rapprochement d'images qui ne font pas sens. Notons que les productions les meilleures résultaient d'un choix limité (plastique et technique) effectué à bon escient, dans une certaine économie de moyens et dans une indéniable cohérence.

Le jury a aussi constaté la difficulté des candidats à opérer des choix plastiques et à élaborer des stratégies graphiques et/ou chromatiques. L'intégration de matériaux divers et variés (papier kraft, fil, adhésif, papier d'aluminium, plexiglas, tissu...) et l'emploi de supports autres que le papier (papier Arches, cartons, isorel) n'ont que rarement trouvé leur justification dès lors que les candidats n'en mesuraient ni n'en exploitaient les spécificités et les potentialités plastiques. Choisir un médium ou un support, en exploiter les possibilités, produire des effets de matière, animer une surface de graphismes, de formes ou de couleurs, rendre compte d'une texture, d'une matière, réaliser un aplât ou au contraire s'employer à obtenir des dégradés, travailler le geste, la trace, la surimpression, suggérer un espace profond... sont autant d'opérations et de moyens utiles à la mise en forme sensible d'une image, mais qui ne peuvent en aucun cas être considérés comme une fin en soi.

En regard de ces constats, le jury a apprécié les productions qui conjuguèrent un parti pris lisible et pertinent et la capacité à faire image dans une maîtrise des moyens mobilisés. Finesse et expressivité des effets produits soutenant avec justesse et intelligence la représentation, articulation opérante des aspects plastiques et sémantiques, ont été unanimement saluées et valorisées. Nous rappelons aussi que « Tout élément matériel formel, iconographique ou textuel doit être obligatoirement produit sur place [...] à partir de matériaux bruts ». Ainsi, les productions qui mettaient en œuvre des objets lisibles pour eux-mêmes (CD, disquette, napperon brodé, galon de couture, fils électriques...) ont été écartées pour non-respect du cadre de l'épreuve.

Le manque de maturité

Nombre de productions observées témoignent, par l'imagerie qu'elles véhiculent, d'une très grande naïveté et d'un manque évident de maturité de la part des candidats. Pour exemples, nombre de princesses, de clowns, de personnages de manga, de mannequins en bois articulé, etc., sont figurés sans véritable appropriation ni distanciation, de manière très anecdotique. La culture visuelle et artistique reste souvent pauvre, presque à l'image de celle d'élèves de collège ou à peine supérieure.

Ces images préconçues, issues d'univers stéréotypés, questionnent sur la capacité du candidat, futur professeur, à exercer un rôle émancipateur qui consiste à éduquer et déplacer le regard et à construire des savoirs hors des sentiers battus et au-delà des représentations communes des élèves. De fait, les productions dans lesquelles une écriture plastique authentique et autonome, capable de produire un univers personnel original, car nourrie d'une pluralité de références assimilées et ancrées dans les questionnements artistiques contemporains, ont été remarquées et positivement appréciées.

Le manque de pratique

Le manque d'expérience pratique des candidats est manifeste. Des insuffisances inquiétantes, voire de réels déficits, sont tangibles à tous les niveaux de la production plastique. Le nombre de travaux témoignant d'une méconnaissance évidente des opérations plastiques élémentaires est anormalement important à ce niveau d'étude et au regard de la spécialisation du concours. Cet aspect est d'autant plus sensible que le sujet offrait de nombreuses opportunités plastiques, plus que celui de la session précédente où, rappelons-le, la représentation du corps avait souvent mobilisé en vain les candidats.

Des faiblesses notables sont observées dans :

- le maniement des opérations de base utiles à la figuration (dessiner, tracer, peindre...);
- les méthodes d'appropriation des éléments iconographiques (reproduire, agrandir, détourner, associer...);
- la gestion de l'organisation des éléments plastiques dans un espace (réunir, ordonner, rythmer une surface, présenter une série, une séquence, équilibrer et gérer les pleins et les vides...);
- la composition d'une représentation (mettre en tension les éléments significatifs, prendre en compte un format, induire un sens de lecture, suggérer un espace profond...);
- la gestion de la couleur, des valeurs, des contrastes qui participent, au même titre que le graphisme, au sens général de l'image produite ;
- la construction des volumes et de l'espace perspectif.

Toutes ces opérations, tous ces processus et savoir-faire, sur lesquels se fondent bien des opérations présentes dans l'enseignement des arts plastiques, ne semblent pas intégrés par de trop nombreux candidats, ce qui est symptomatique d'une pratique probablement peu assidue et peu ancrée.

• Conseils aux candidats

Il est donc attendu du candidat, fort de son expérience pratique, qu'il montre ses compétences à dégager un projet conceptualisé d'une demande, à l'assumer et à le soutenir en mobilisant des moyens expressifs et sensibles, à produire une écriture singulière en pleine conscience du sens et de l'effet qu'elle produit. Dans cette visée, le jury

conseille aux futurs candidats, à leurs formateurs et à leurs préparateurs, de lire les constats en prenant leur contre-pied, car, en creux, se trouvent bien sûr les conseils.

À cela, trois points devront être ajoutés et particulièrement travaillés par les candidats pour que la préparation à l'épreuve gagne en efficacité :

- S'entraîner à l'analyse de documents (artistiques ou non) et à la formulation de problématiques. Il s'agit là de s'exercer pour acquérir des compétences conceptuelles et méthodologiques. La formalisation, la formulation et la synthèse devront être également travaillées dans la visée de mieux maîtriser le vocabulaire spécifique et les concepts, et faciliter ainsi la rédaction efficace et éclairante de la note d'intention ;
- Ancrer sa pratique en variant les conditions et les dispositifs, les formats, les techniques et les voies d'accès à l'expression plastique pour gagner en aisance et ne pas se trouver démun(e) dans la résolution d'une situation inédite. Ce ne sont que la fréquence de la pratique et la maîtrise des techniques qui permettront un déploiement aisé et solide, quel que soit le sujet proposé, et la possibilité d'une prise de risque et d'un engagement réel et assumé, tous deux appréciés par le jury ;
- Nourrir son univers visuel et sensible de la rencontre avec les œuvres quelle que soit leur forme. La fréquentation des expositions, la lecture d'ouvrages spécialisés et de monographies sont un levier indispensable pour étayer la pratique et l'enraciner dans les questions artistiques.

Il va sans dire que ces habiletés, ces stratégies, ces attitudes et ces savoirs acquis et développés pour le concours ne pourront être que des atouts dans l'exercice du métier de professeur d'arts plastiques.

• Quelques repères bibliographiques

Regarder une image

Arasse Daniel, *On n'y voit rien*, Collection Descriptions, ed. Denoël, réédition. Folio poche,
Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus (essais critiques III)*, Collection Tel quel, ed. Seuil,
Collectif, *Des images aujourd'hui, repères pour éduquer à l'image contemporaine*. ed. SCÉRÉN-CRDP Nord-Pas de Calais, 2011.
Curie Pierre, *Peinture & dessin : Vocabulaire typologique et technique*, 2 volumes, Collection du Patrimoine, ed. Centre des monuments nationaux, 2009.
Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, ed. de Minuit, Paris, 1990.
Gervereau Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, ed. La découverte, Paris, 2002 (4ème édition 2004).
Joly Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, ed. Armand Colin, Paris, 2009 (2ème Paris, 1984).
Mondzain Marie-José, *Le Commerce des regards*, ed Seuil, 2003

Élaborer et produire une image

Fozza Jean-Claude, Garat Anne-Marie, Parfait Françoise, *La petite fabrique de l'image*, ed. Magnard, 2003.
Lettre TIC'édu Arts plastiques, n°7, Décembre 2011.
Ove Nicole - Janin Pierre, *Abécédaire de l'image pour apprendre à lire et à écrire l'image*, CRDP de Versailles, 1997.

Actualiser une culture des images

Ardenne Paul, *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, ed. du regard, Paris, 2001.
Baqué Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, ed. du regard, 1998.
Bois Yves-Alain - Krauss Rosalind, *L'informe mode d'emploi*, ed. du Centre George Pompidou, Paris, 1996.
De Mèredieu Florence, *Arts et nouvelles technologies - art vidéo, art numérique*. ed. Larousse, 2003.
De Mèredieu Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, ed. Bordas, 2000.
Duguet Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, ed. Jacqueline Chambon, 2002.
Rush Michael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, ed. Thames & Hudson, 2005.

Faire des choix techniques et plastiques avec des moyens graphiques

Collectif, *Invention et transgression, le dessin au XXème siècle*, ed. du Centre Pompidou, 2007.
Damisch Hubert, *L'origine de la perspective*, Editions Flammarion, 1987.
Le plaisir au dessin, catalogue du Musée des Beaux-Arts de Lyon, ed. Hazan.
Michaud Philippe-Alain (sous la dir. de), *Comme le rêve le dessin*, Février 2005, coédition Centre Pompidou/Musée du Louvre.
Storsve Jonas et Tosatto Guy (sous la dir. de), *Au fil du trait : de Matisse à Basquiat*, coédition Centre Pompidou/Musée d'art contemporain de Nîmes-Carré d'art, 1998.

Les sites de musées et les bases de données (Joconde, BnF...) sont également à consulter ainsi que les sites d'artistes et les sites de galeries.

• **Sujet⁸**

Sujet

Mutations et changements d'état

En prenant en compte les processus de transformation des images, à partir des documents proposés, vous réaliserez une production plastique bidimensionnelle en jouant des possibilités induites par les opérations de mutations et de changements d'état.

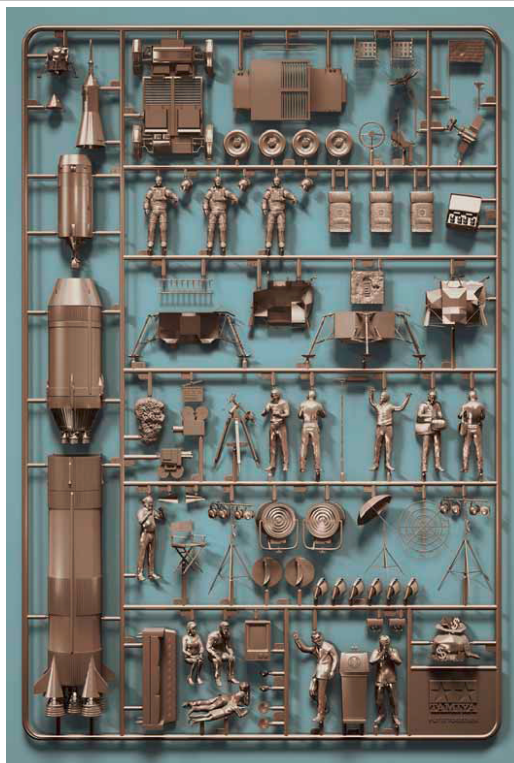
Vous vous appuierez sur un libre emploi des données visuelles, procédurales et sémantiques des documents.

Cette production sera accompagnée d'une note d'intention, de 15 à 20 lignes non soumises à notation et écrite directement au verso.



Rayogramme, Man Ray, né Emmanuel Rudzitsky ou Rudnitsky ou Radnitsky (1890-1976).

Document 1



Maquette japonaise de la société Tamiya, série "Théorie du complot", Kit : "Alunissages", matière plastique.

Document 2

LAVAGE												
	Lavage normal	Programme textiles délicats	Lavage normal	Programme textiles délicats	Lavage normal	Programme textiles délicats	Programme spécial	Lavage normal	Programme textiles délicats	Programme spécial	Lavage à la main	Lavage interdit
<p>Le chiffre dans la bassine indique la température maximale à laquelle vous pouvez laver votre linge sans l'abîmer. Un trait sous la bassine indique que le vêtement doit être lavé au programme pour textiles délicats, avec action mécanique réduite et à la température indiquée sur l'étiquette. Deux traits sous la bassine indiquent que le vêtement doit être lavé au programme spécial avec action mécanique très réduite, par exemple au programme laine.</p>												
BLANCHIMENT												
	Chlore et agent de blanchiment oxygéné autorisés			Uniquement agent de blanchiment oxygéné/Chlore			Ne pas blanchir					
REPASSAGE												
	Repasser à fer chaud		Repasser à fer moyennement chaud		Repasser à faible température		Attention au repassage à la vapeur		Ne pas repasser			
NETTOYAGE PROFESSIONNEL (LAVAGE EN TAMBOUR)												
	<p>La lettre dans le cercle se réfère au solvant qui convient au tissu particulier. Un trait sous le cercle indique des restrictions en matière d'action mécanique, d'addition d'eau durant le nettoyage et/ou de température.</p>											
	Ce symbole spécifie que l'article peut être traité en aqua-nettoyage – nettoyage professionnel à l'eau. Il est placé en-dessous du symbole se référant au nettoyage à sec. Les traits sous les cercles indiquent des restrictions en matière d'action mécanique lors de l'aqua-nettoyage (voir « lavage »)										Aqua-nettoyage interdit	
SÉCHAGE (DÉCHIR À TAMBOUR)												
	Convient au séchage en machine		Convient au séchage en machine		Ne convient pas au séchage en machine							

Planche de symboles de lavage.

Document 3

⁸ Disponible en version PDF intégrale conforme au document remis lors du concours sur : <http://www.education.gouv.fr/cid66145/sujets-rapports-des-capex-2013.html>

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve sur dossier comportant deux parties

Membres du jury

AYACHE Elsa, BAGET Anne, BAYRAK Ayse, BELTRAN Jean-Luc, BERG Laurence, BOURDOIS Cyril, CAPRIATA Grégoire, CHARAVIN Claudette, CIMITERRA Jean-Louis, COURVOISIER Joëlle, DEGERT Cyril, DEROUX Marie-France, DESPLANQUES Bruno, DI SANTO Fabrice, DIVERS Marc, DUCHEMIN Wilfrid, DUMONTEIL Anne, DUPRE Valérie, DUSSERT Olivier, ECKERT Stéfan, ELIE-NAVASSE Mureille, EXBRAYAT Carole, FAGOT Agnès, FAURE Marie-Agnès, FROGER Thierry, GAGNERAUD Marie-Françoise, GAUCHER Chantal, GRAVOT Michel, HEIM Valérie, LAFAYE Jean-Pierre, LAFFARGUE Patricia, LASCAUX Christine, LAY Sylvie, LEGE Manuel, MARINO Daniel, MARQUET Jean-Pierre, MILLET Dominique, MIQUELIS Marie-Cécile, MONTAGNÉ Charline, MONTOIS Bruno, NEAU Philippe, PAYSANT Jean-Jacques, RÉGIS Michel, ROGER Alain, SCHAEFFER Claude, SCHWEBEL Martine, SKYRONKA Frédérique, TRETZ Stéphane, VILLAUME Pierick

Rapport rédigé par Dominique MILLET et Claude SCHAEFFER

• Définition de l'épreuve

Épreuve sur dossier comportant deux parties :

14 points sont attribués à la première partie et 6 points à la seconde. (Durée de la préparation : cinq heures ; durée totale de l'épreuve : une heure ; coefficient 3.)

Première partie : Réalisation d'un projet attestant des capacités du candidat à engager une démarche de type artistique.

À partir d'un sujet à consignes précises qui peut s'accompagner de documents annexes, le candidat produit un objet visuel qui matérialisera son projet.

En prenant appui sur cette production visuelle, le candidat présente son projet artistique.

Cette présentation est suivie d'un entretien avec le jury. (Présentation n'excédant pas vingt minutes ; entretien avec le jury : vingt minutes.)

L'épreuve permet au candidat de montrer :

- ses capacités conceptuelles et méthodologiques à engager une démarche de type artistique ;
- sa culture artistique et sa connaissance des finalités et des enjeux liés aux pratiques artistiques ;
- sa capacité à communiquer ses intentions en recourant à des moyens plastiques.

Cette partie de l'épreuve s'inscrit dans les contraintes matérielles du sujet et du lieu dans lequel elle se déroule.

Seconde partie : Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable ». (Présentation : dix minutes ; entretien avec le jury : dix minutes.)

Le candidat répond pendant dix minutes à une question, à partir d'un document inclus dans le dossier qui lui a été remis au début de l'épreuve, question pour laquelle il a préparé les éléments de réponse durant le temps de préparation de l'épreuve.

La question et le document portent sur les thématiques regroupées autour des connaissances, des capacités et des attitudes définies, pour la compétence désignée ci-dessus, dans le point 3 « les compétences professionnelles des maîtres » de l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.

L'exposé se poursuit par un entretien avec le jury pendant dix minutes.

Ce rapport de jury s'adresse en tout premier lieu aux candidats. Fondé sur les observations et les remarques faites par les interrogateurs durant les deux parties de l'épreuve, il constitue un outil de formation comportant des indications utiles quant au niveau d'exigence et à la nature des connaissances et des compétences attendues.

Le concours de recrutement de professeurs certifiés d'arts plastiques a pour objet d'apprécier la capacité des candidats à exercer précisément le métier de professeur d'arts plastiques. Cette appréciation repose sur l'évaluation de la maîtrise du champ de référence de la discipline d'une part et sur la capacité à enseigner et agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable d'autre part. Enseigner les arts plastiques nécessite de mobiliser des compétences et des connaissances qui, adossées aux principes fondamentaux épistémologiques des arts plastiques et aux ancrages plasticiens, conceptuels, culturels, méthodologiques et institutionnels, l'inscrivent dans le champ de l'école publique de l'État.

Cette épreuve d'admission permet aux candidats de montrer des qualités de futur enseignant en arts plastiques, entre ses capacités propres de plasticien et son aptitude à se positionner en adulte référent face à ses élèves et à la communauté scolaire qu'il souhaite intégrer. La dimension *orale de cette épreuve*, si elle n'est pas exclusive, est essentielle. En effet, la capacité à mobiliser et à exprimer de façon structurée des connaissances, à prendre de la distance par rapport à son propos, à réagir avec pertinence aux interrogations d'un auditoire et à placer sa voix, ses gestes et son corps sont des qualités indispensables à l'exercice du métier d'enseignant, quelle que soit sa discipline.

Dans la **première partie**, cet oral prend la forme d'un exposé et d'un entretien avec le jury au cours desquels le candidat doit soutenir un « **projet plastique** » qui renvoie quelque peu à la forme écrite de la note d'intention de l'épreuve pratique d'admissibilité. On notera ici que le visible ne se sépare pas aisément du dicible, ce qu'un enseignant ne manquera pas de vérifier dans sa classe d'arts plastiques où la parole, les écrits émanant du professeur et des élèves circuleront aussi dans, entre, autour des productions et des reproductions d'œuvres, dessins, peintures, photographies, sculptures, installations... bref, des objets visuels au sens large qui, année après année, peupleront celle-ci. Précisons néanmoins que le projet plastique doit également "se soutenir tout seul" par ses qualités plastiques, techniques et le sens qui en émane.

Si, dans cette première partie de l'épreuve, la classe d'arts plastiques doit clairement rester en arrière-plan, le réel de la situation scolaire fera fortement irruption dans l'espace de la **deuxième partie** « Agir en fonctionnaire de l'État de façon éthique et responsable ». On attend du candidat, face aux situations problèmes proposées par les sujets, qu'il ne se retranche pas dans sa connaissance des bulletins officiels et des textes de référence, mais qu'il exerce aussi ses capacités pragmatiques d'analyse et de réactivité pour proposer des solutions appropriées à la situation.

En résumé, cette épreuve vise à vérifier deux qualités essentielles à un futur professeur d'arts plastiques :

- un engagement dans une pratique artistique authentique inscrite dans le champ des arts plastiques, discipline qu'il compte enseigner ;
- une projection sur le terrain d'un métier qui obéit aux finalités éducatives et aux valeurs républicaines de l'École et qui dépassent les seuls contours de sa discipline.

En conclusion et dans l'esprit des rapports des deux sessions précédentes, nous ouvrons celui de 2013 par une adresse aux candidats pour témoigner de leur courage et de leur engagement dans une épreuve rendue ardue par l'exigence des attentes du jury, mais aussi par la tension inhérente à tout concours. Ce n'est que de façon très marginale que certains candidats ont abordé cette épreuve comme l'occasion de tester leur sens de l'improvisation et d'afficher une franche désinvolture. D'autres encore, surpris de leur admissibilité, n'ont pas su profiter d'un laps de temps pourtant conséquent pour se préparer un tant soit peu à un concours qui engage leur avenir professionnel.

Si l'ensemble des candidats font preuve de sérieux et de bonne volonté, force est de constater que celui-ci est particulièrement hétérogène et que ce niveau semble avoir sensiblement baissé au regard des deux sessions précédentes. La forte hétérogénéité du niveau constatée lors de cette session devrait inciter les futurs candidats à faire une lecture encore plus attentive de ce rapport et des précédents.

• La première partie de l'épreuve : un objet visuel / une démarche artistique

Introduction

Pour la première partie de l'épreuve, le jury attend de candidats ayant suivi une formation en Master 2 que ceux-ci fassent preuve d'un engagement dans une démarche de nature artistique réfléchie, conduite à partir des données du dossier. La réalisation (ou le projet de réalisation) et la présentation qui en est faite doivent attester d'une pratique plasticienne informée et d'une démarche référencée à des connaissances scientifiques du champ de référence disciplinaire qui comprend des œuvres passées et contemporaines. Mais il s'agit aussi de restituer un parcours sensible et réflexif des choix opérés, de faire état des contraintes matérielles de réalisation en rapport avec des objectifs et d'en mesurer les enjeux artistiques mobilisés.

Les compétences attendues d'un candidat en arts plastiques, recruté au niveau d'un Master, 2 sont les suivantes :

- ancrer sa pratique dans le substrat d'opérations plastiques relevant d'une démarche artistique ;
- mobiliser des capacités conceptuelles et méthodologiques pour engager cette démarche de type artistique ;
- réaliser un objet visuel porteur d'une véritable dimension artistique, enraciner sa pratique dans une culture artistique et mobiliser des connaissances relatives aux finalités et aux enjeux liés aux pratiques artistiques ;
- communiquer ses intentions en recourant à des moyens plastiques.

Définition, nature de la première partie de l'épreuve

La définition de l'épreuve qui ouvre ce rapport nous avertit de sa nature plurielle. Ainsi, deux parties sont clairement délimitées. La première partie qui nous intéresse ici est elle-même plurielle dans le sens où le candidat, pendant son temps de préparation et lors de l'épreuve orale proprement dite :

- mobilise son énergie pour exploiter un *sujet* avec des documents qu'il a analysés ;
- produit un *objet visuel*, qu'il doit pouvoir transporter afin de le montrer aux examinateurs dans la salle d'examen ;
- le présente sous forme d'un *exposé* oral auquel peuvent s'ajouter des schémas, des croquis, des traces graphiques ou écrites ;
- *s'entretient* avec le jury à propos de cet ensemble de données plastiques, graphiques, verbales.

À travers ce processus cadré par les conditions matérielles du concours, le candidat doit faire apparaître sa capacité à *engager une démarche de type artistique*. Comme cette question est largement irrésolue pour de nombreux candidats, nous devons nous y attarder.

La question de la démarche artistique

Dans cette première partie, le candidat se retrouve *a priori* en terrain connu, celui du champ artistique, que sa formation a largement contribué à baliser. La connaissance théorique et pratique de ce qui traverse ce champ est la condition de la réussite d'un candidat postulant au métier d'enseignant en arts plastiques.

Pendant son temps de préparation puis, lors de son passage devant le jury, le candidat occupe la place de l'artiste. Mais aucun faux-semblant ni jeu de substitution ne sont ici de mise ; le candidat ne joue pas à l'artiste, il est expert-plasticien. C'est parce que la pratique est au cœur de l'enseignement des arts plastiques et qu'un professeur se doit d'engager chacun de ses élèves dans une démarche de type artistique, qu'il est fondamental qu'un futur professeur d'arts plastiques ait éprouvé lui-même le principe de cet engagement qui est au cœur de cette première partie de l'épreuve. Aussi, au travers de sa pratique, le jour du concours, le candidat ne peut se contenter de la simple fabrication d'un objet visuel. Il est indispensable que cet **objet visuel** « *matérialise le projet artistique* » du candidat, projet qu'il aura commencé à "mettre à jour" au moment de *sa prise en compte du sujet*.

Si l'on accepte de donner tout son poids à cette expression, cette "mise à jour" du projet artistique suppose l'existence, chez le candidat, d'une *démarche artistique avérée*, dont l'actualisation, le jour de l'épreuve, sera à même de s'ouvrir aux pistes que propose le sujet. C'est ce que le jury veut vérifier et évaluer pour contribuer au classement du candidat dans la perspective du concours. Ainsi, à cette exigence artistique, mais pédagogique tout autant, répond l'exigence du jury. Afin de lever toute ambiguïté, seuls les meilleurs candidats ont « attesté de capacités à engager une démarche de type artistique ». D'autres s'en approchent, beaucoup en sont trop éloignés. Alors qu'ils semblent conscients, de façon théorique, de l'importance de cette démarche, celle-ci reste, dans la pratique effective, mal comprise et de ce fait, souvent absente. C'est sans doute ce qui explique, cette année plus encore, la déception du jury de voir de nombreux candidats privilégier une approche assez scolaire de cette épreuve prenant la forme d'une simple réponse plastique à un sujet.

Cette relative difficulté à engager une démarche de type artistique est souvent révélatrice d'autres lacunes. En ce sens, elle est un point important à travailler. Certes, cette question est complexe et difficile à circonscrire, car, par définition, une démarche artistique est ouverte, en mouvement, toujours en devenir. Ainsi, la satisfaction légitime d'un candidat reçu au concours doit l'inciter à ne pas cesser de continuer à creuser de manière permanente cette question vivante puisqu'il va très vite s'y confronter sur le terrain pédagogique ou encore dans sa pratique personnelle s'il envisage, à juste titre, de poursuivre celle-ci.

Nous ne reviendrons pas ici sur l'aspect matériel des conditions de l'épreuve que les candidats ont su bien gérer

dans l'ensemble. C'est la preuve qu'ils ont fait une lecture efficace des rapports précédents. Par ailleurs, ces conditions matérielles sont toujours susceptibles de changer en fonction du lieu d'accueil du concours. Rappelons néanmoins que, pour ce qui est de la réalisation plastique, les candidats doivent travailler à partir de matériaux bruts qu'on dit également "non informés". Sont donc interdits d'utilisation, le jour du concours, les matériaux "informés", comme par exemple un tissu imprimé ou des documents comportant des images sur support physique ou informatique.

Reprenons maintenant les différentes étapes qui jalonnent cette première partie de l'épreuve.

La prise en compte des documents

La première étape consiste à engager de manière pertinente sa relation au sujet et aux documents. Comme lors des sessions précédentes, les candidats ont travaillé à partir de sujets qui se présentent sous la forme d'une association de deux ou trois documents, non légendés, dont le degré d'iconicité (de l'image photographique au pictogramme) était variable, voire absent comme par exemple une reproduction de partition musicale. Certaines images n'avaient pas de statut très affirmé (la photographie d'un paysage, une vue urbaine), d'autres insistaient sur leur caractère d'image (planche d'émoticônes, vue technique d'un appareil, etc.) avec leur nature et fonction particulières que trop peu de candidats pensent aussi à évoquer. Toutes, de par leur nature d'image, présentent des caractéristiques plastiques (cadrages, points de vue, rapport fond/forme, composition centrée, effets all-over...) et sémantiques (mises en scène, effets de réel, aspects didactiques) qu'il importe de restituer.

La définition de l'épreuve n'impose en rien une description factuelle, une analyse systématique que les candidats peuvent mener pendant leur temps de préparation, mais que beaucoup d'entre eux ont cru bon de proposer intégralement au jury, le plus souvent de manière tout aussi systématique, au début de leur exposé. Ce mode opératoire perd davantage encore son sens lorsque le candidat décrit les documents indépendamment les uns des autres, en extrait d'inopérants mots-clés, des problématiques très générales et adaptables à n'importe quelle image ou encore lorsqu'il y injecte des notions qui en sont absentes. Même si, dans de nombreux cas, une certaine pertinence de l'analyse des documents est perceptible chez le candidat, tout ceci conduit à lui faire perdre un temps précieux pour exposer une démarche artistique dans laquelle il pourrait entrer de plain-pied, sauf s'il se sert, sans doute inconsciemment, de l'analyse des documents comme écran pour masquer l'absence de démarche ou pour n'en extraire que des propositions plastiques sans fondement.

À l'inverse, les meilleurs candidats ont su analyser de façon méthodique les documents laissant présager une utilisation pertinente et personnelle de ceux-ci, justifiant par exemple de n'utiliser qu'une seule image au titre d'un parti-pris fort et affirmé. D'autres dégagent ce parti-pris d'une tension entre certains aspects des documents pour proposer de véritables choix artistiques.

Il est intéressant à cet égard de revenir sur l'absence de reproductions d'œuvres d'art dans les sujets. Leur présence au milieu d'autres types d'images entraînerait fatalement une hiérarchie entre ce qui relève de l'œuvre et ce qui n'en relève pas. Certes, l'histoire de l'art a prouvé qu'à toutes les époques, une œuvre artistique peut très bien être support, dans une démarche citationnelle, d'un nouveau travail artistique. Cependant, dans le cas de cette épreuve, des images d'œuvres risqueraient de dévier de l'un des objectifs de l'épreuve : prendre la mesure des capacités des candidats à forger un projet artistique à partir de données sensibles, donc potentiellement non-artistiques *a priori*. En ce sens, il faut notamment comprendre le rapport entre les images constitutives des sujets comme relativement "flottant", ouvrant des portes à des partis-pris variés. Chercher et trouver la pertinence d'un rapport entre les documents prouve incontestablement une finesse d'analyse, mais entraîne le candidat à prendre les documents comme un quasi sujet "à traiter sur table", alors qu'ils doivent être compris comme étant des "déclencheurs" d'un projet artistique, ponctuel certes, mais largement à même de témoigner d'une démarche personnelle d'un candidat qui a alors l'occasion de déborder le cadre d'une épreuve en temps limité⁹.

Toutefois, pour éviter au candidat de faire de ce sujet "déclencheur" un simple prétexte sur lequel on plaquerait une démarche "ready-made", les images de départ ne doivent jamais quitter l'esprit du candidat, cela à toutes les étapes de l'épreuve, de la préparation où il les découvre jusqu'à l'entretien qui clôt cette première partie. C'est seulement ainsi que les sujets, même s'ils prennent encore cette année la forme d'images, joueront le rôle de "réel" auquel la personnalité du candidat et ses envies artistiques pourront, de bien des manières, se confronter.

Un objet visuel

Dans la configuration de cette épreuve, la proposition plastique du candidat va avoir une valeur en soi, sans le soutien discursif qui pourtant va l'accompagner. Quel que soit son degré d'aboutissement, sa présence, ses qualités visuelles et sensibles intrinsèques vont influencer sur l'ensemble du dispositif de cette première partie de l'épreuve. On connaît bien ce cliché attribué à l'art contemporain qui consiste à penser qu'un discours riche et savant validerait des objets particulièrement pauvres. Rien de tel dans le cadre de cette épreuve car le jury n'attend pas du discours d'un candidat qu'il vienne "relever" une production visuelle ténue et discrète. Il est à

⁹ Rappelons, comme le fait le rapport de la session 2012, que nous sommes là en parfait accord avec l'esprit de la discipline des arts plastiques où les programmes de Terminale en lycée par exemple offrent aux élèves le même type d'occasions.

même d'en apprécier d'emblée les qualités plastiques, sémantiques et artistiques. Quel que soit l'impact de la réalisation du candidat, celle-ci doit produire du sens et s'inscrire en cohérence avec les intentions initiales du candidat.

Pourtant, il faut bien constater des lacunes importantes chez bon nombre de candidats dont les objets plastiquement pauvres, techniquement maladroits, ne sont compensés par aucune qualité sensible ou conceptuelle. Nous sommes dans de nombreux cas, en dessous des attentes de l'épreuve. Il serait improductif d'insister encore davantage, mais les futurs candidats devront, par une pratique régulière, par un questionnement plus systématique sur la nature des outils, des supports, des formats employés, tenter de parfaire leur maîtrise des moyens plastiques mis en œuvre.

Sur la question des matériaux et supports proprement dite, et au regard de la mode de la maquette en carton plume qui semble-t-il n'est pas close, nous relevons deux grandes modalités de réponse au sujet : la réponse qui préfigure une réalisation future et la réponse que l'on pourrait dire "autonome". Si l'on s'accorde sur le fait que le candidat doit maîtriser les moyens plastiques, mais aussi techniques de son travail, il lui faut réfléchir aux deux situations qui sont différentes.

Dans le premier cas, lorsqu'une maquette est destinée à devenir par exemple un "projet in situ en milieu urbain", ses matériaux seront presque toujours *différents* de ceux employés pour la réalisation projetée. Il est alors impératif que le candidat ait réfléchi aux matériaux pouvant servir à cette réalisation future, ce qui n'est pas toujours le cas. Néanmoins, le jury attend aussi de cette maquette des qualités de réalisation et d'expression plastique en soi, même si la qualité sensible des matériaux revêt une moindre importance que dans le cas d'un objet "autonome" (peinture, sculpture, dessin, installation, etc.) où *les matériaux sont les matériaux réels* du travail. Si beaucoup de candidats perçoivent mal l'importance de cette matérialité, les plus plasticiens d'entre eux ont clairement fait apparaître le sens qui émane de la qualité sensible des matériaux et des procédures employées.

Cette question en soulève une autre que les candidats négligent souvent ou maîtrisent mal, celle de l'échelle du travail présenté. Elle en préfigure d'autres encore que nous réservons à l'analyse au chapitre suivant.

Exposer une démarche artistique

L'exposé oral est introduit par un court moment où le candidat expose matériellement son travail, décompté de son temps de passage, cette présentation en fait donc intégralement partie. Certaines prestations qui nécessitent une durée de visionnement (performance, vidéo, etc.) doivent être soigneusement préparées et gérées par le candidat.

Dans la majorité des cas, les candidats ont réalisé un objet visuel en deux ou trois dimensions, parfois composé de plusieurs pièces. Ils découvrent la salle d'examen et doivent rapidement envisager de présenter leur travail sur les quelques tables disponibles ou sur des panneaux installés pour l'occasion. Plus rarement, les candidats utilisent le sol. Ils doivent s'assurer de la bonne visibilité de leur objet en le manipulant efficacement puisqu'ils en gardent l'entière responsabilité, sachant que les examinateurs ne doivent en aucun cas ni se déplacer ni manipuler les travaux. En elle-même, cette présentation est déjà une forme discursive que l'exposé oral devra amplifier notamment dans le cas où les travaux de type esquisse ou maquette appellent une suite que le jury doit pouvoir visualiser. Exposer une démarche ne consiste pas à décrire l'objet visuel ni même à seulement l'analyser, mais bien à inscrire celle-ci comme le jalon d'un processus plus vaste qui intègre la pratique personnelle référencée donc distanciée du candidat. Aussi, les listes d'artistes et d'œuvres assez standardisées, auxquelles certains candidats se réfèrent sont contre-productives au regard des références précises, limitées, argumentées de ceux qui sont "habités" par leur projet." Argumenté" signifie ici que les artistes cités par les meilleurs candidats sont moins convoqués pour leurs œuvres que pour leur démarche qui se rapporte à la leur, au-delà de ressemblances superficielles.

En dernier lieu, nous voudrions faire apparaître, plus précisément encore, certains problèmes liés à la question centrale et souvent mal comprise de *l'engagement dans une démarche artistique*. Au risque de nous répéter, cette épreuve a la particularité de mêler à la fois la pratique effective du candidat et le potentiel de recul qu'il peut avoir par rapport à cette pratique. Alors que l'objet visuel produit, s'il possède des qualités artistiques, gardera toujours une forme d'*opacité*, le discours du candidat doit être *clair*.

Pour cette année encore des questions demeurent irrésolues. Nous pensons tout d'abord à la persistance d'une *confusion* à propos des termes *d'objet visuel* et de *projet*. Le terme d'objet visuel est à entendre dans un sens le plus large possible. Quelques candidats associent encore la notion d'objet à quelque chose de préhensible, nécessairement en trois dimensions. Si l'on ajoute cette confusion à celle trop souvent faite entre projet et maquette, peut-être tenons-nous là l'explication de la forte proportion de ce type de réalisations observées. La définition de l'épreuve est claire : il s'agit d'un *projet artistique* prenant appui sur un *objet visuel*. *L'objet visuel* peut être de toute nature. Qu'il soit techniquement abouti ou non, il devra toujours être la matérialisation d'un *projet artistique* qui témoigne d'une *démarche artistique*, elle-même toujours "en devenir". Ainsi, une peinture, objet

autonome, peut-être la matérialisation d'un projet artistique. De même, la maquette d'une "installation" peut l'être aussi.

Les conditions du concours autorisent les candidats à présenter des *objets visuels* qui ne seraient pas aboutis. Le jury fera volontiers l'effort d'imaginer les peintures ou les maquettes achevées même si elles ne le sont pas, tout comme il voudra bien imaginer cette "installation" que le candidat ne réaliserait *a priori* pas. Le jury ne le fera toutefois qu'à la condition que le candidat, utilisant au mieux son temps, fournisse les preuves tangibles de ses aptitudes plastiques et techniques avérées dans la réalisation de l'*objet visuel*, quel qu'il soit.

Nous pensons ensuite au cas particulier de candidats qui mettent en œuvre une démarche artistique et *n'en ont pas véritablement conscience*. Certains, avec d'assez séduisants projets de type participatifs notamment, ne percevaient la fonction esthétique de leur réalisation que dans l'impact visuel de leur objet, conférant à la participation du spectateur une fonction sociale, didactique, curieusement exclue du processus artistique mis en place. Dans ce cas, on constate véritablement que le candidat ne perçoit pas tous les enjeux de son travail, souvent par manque de connaissance approfondie du champ artistique contemporain où ces démarches sont nombreuses.

Enfin, nous pensons au cas fréquent de candidats *qui délèguent* leur responsabilité artistique. En effet, certains donnent tout pouvoir à ce qui est improprement défini comme *projet*, en espérant qu'avec une hypothétique réalisation aux contours flous, que le jury doit imaginer, ils conféreront un peu d'épaisseur à des *objets visuels* souvent inconsistants. La situation devient presque caricaturale lorsque ces *objets visuels* assez pauvres sont des esquisses de projets pharaoniques totalement irréalisables et surtout sans réels enjeux artistiques.

Autre cas révélateur de la délégation faite aux "spectateurs" mobilisés à qui il revient de donner du sens au dispositif en vivant, par exemple, une expérience sensorielle se donnant comme seule finalité. Le défaut est de croire naïvement à une illusoire et bienveillante compréhension de l'objet artistique par ce spectateur au regard de situations de rencontre incongrues, peu crédibles et faiblement signifiantes.

L'entretien

La présence de cet entretien signale que, quelle que soit la qualité de l'exposé du candidat, une démarche artistique avérée est toujours riche de potentialités qu'il faut continuer de mettre à jour. Bien que la durée maximale de l'exposé soit de vingt minutes, un trop grand nombre de candidats, pas nécessairement les plus démunis, s'en remettent trop vite aux questions du jury. Celui-ci évalue alors un *contenu* que le candidat a volontairement choisi de réduire. N'oublions pas qu'il évalue également une *forme*, ici une prestation orale, qui doit être davantage maîtrisée quand on sait l'importance d'une bonne gestion du temps pour un professeur, dans un cours et devant ses élèves.

Dans quelques cas, l'entretien a pu conduire le jury à faire préciser des notions apparues très floues dans l'exposé, alors qu'elles relèvent pourtant du vocabulaire fondamental et élémentaire qu'un candidat, à l'issue d'une formation supérieure de Master 2 en arts plastiques, doit maîtriser. Plus fréquemment, et c'est la fonction même de cet entretien qui, rappelons le, ne cherche pas à piéger le candidat, le jury cherche à produire des réajustements qui visent notamment à mieux cerner la notion de démarche, point faible de nombreux candidats, on l'aura compris. À ce moment de l'épreuve, certaines faiblesses de l'exposé s'infirmen ou se confirment dans l'entretien, laissant apparaître une capacité du candidat à réagir de façon claire et pertinente aux questions, ou au contraire révélant une difficulté à sortir d'une posture trop rigide. Enfin, les candidats pour qui le plaisir d'exposer leur démarche était visible, l'entretien s'est avéré être l'occasion de réels approfondissements ou encore de pertinents rebondissements.

• **Seconde partie de l'épreuve : Interrogation portant sur la compétence "Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable"**

Rappelons que si les candidats n'ont parfois qu'une connaissance théorique de l'exercice professionnel de l'enseignement, ils ne peuvent toutefois méconnaître les attentes institutionnelles relatives aux compétences et missions des enseignants qui dépassent le strict champ disciplinaire. Il est attendu d'un agent de l'État relevant du ministère de l'éducation nationale de faire preuve de probité intellectuelle et morale dans l'exercice de ses fonctions et du sens des responsabilités incontournables qui sont les siennes dès lors qu'il se trouve face aux élèves que la Nation lui confie.

Pour cette seconde partie de l'épreuve; qui suit immédiatement et sans transition la première partie, les candidats doivent conduire, en une dizaine de minutes, un travail de présentation et d'explicitation des problématiques et des enjeux que soulève la situation proposée. Ils doivent montrer, au travers d'une présentation analysée des interactions liées au sujet qui leur est donné relevant du cadre commun de l'exercice professionnel de tout enseignant, qu'ils sont en capacité de respecter des obligations statutaires engageant leur responsabilité. La

situation problème qu'il leur est proposée relève de conditions concrètes rencontrées dans le cadre de l'exercice du métier d'enseignant d'arts plastiques, qu'il s'agisse de situations d'enseignement usuelles (manipulations d'instruments ou de matériel, travail in situ, usage d'images, etc.) ou externalisées (par exemple des sorties pédagogiques) ou encore faisant appel à l'intervention de tiers (parents, professeurs d'une autre discipline, artistes, etc.). Il est donc indispensable de s'attacher à étudier le cas d'étude plutôt que de remettre en cause celui-ci, attitude qui est à la fois vaine et discriminante.

L'entretien qui suit l'exposé permet aux candidats de revenir sur des points nécessitant d'être clarifiés ou approfondis ou encore d'enrichir et d'élargir la réflexion engagée. L'échange mené avec le jury, par sa forme dialoguée et par le temps de dix minutes imparties, impose aux candidats d'être réactifs, précis et concis. Il importe toutefois de prendre le temps de s'approprier les questions posées par le jury de manière à construire sa réflexion. Les examinateurs ont pu apprécier l'ensemble de ces qualités indispensables à l'exercice du métier d'enseignant d'arts plastiques.

Il s'agit pour le candidat de montrer son aptitude à engager une véritable investigation sensible et critique d'une situation professionnelle qui soulève un problème de l'ordre de la responsabilité et de l'éthique, à s'approprier les questions réellement mises en jeu pour construire une analyse distanciée, mais appropriée, et un argumentaire éclairé et précis justifiant les solutions proposées. Rappelons également que le futur enseignant d'arts plastiques, dans sa vie professionnelle, est confronté à des situations qui l'impliquent et le vouent à identifier la nature et le degré de dangerosité des éléments portant atteinte à l'intégrité morale ou physique de ses élèves (relations aux outils et aux instruments de travail, à l'espace, nature des images produites ou présentées et conditions de leur réception, etc.), ceci dans un contexte singulier (la salle de classe, un enseignement scolaire) qui détermine le fait que des réponses très concrètes soient apportées pour y faire face. Ces réponses engagent la responsabilité du professeur et celle de son autorité de tutelle. Le jury doit être en mesure d'évaluer les capacités du candidat à réagir avec intelligence et sensibilité, avec un pragmatisme éclairé, face à la situation qu'il lui faut étudier dans sa globalité et en prenant en compte les textes réglementaires.

Cette année, comme lors des sessions précédentes, les meilleurs candidats ont pu démontrer que, confrontés à une situation problème, ils étaient en capacité de mobiliser des qualités de discernement, de réactivité et d'engagement attestant également de leur aptitude à agir de manière éthique et responsable. Ils ont su s'emparer d'une réalité, même si celle-ci a pu paraître fictive à certains, pour en déployer, au-delà des constats, les contraintes, les risques encourus, les obligations qu'ils ont su expliquer et les enjeux pédagogiques et éducatifs dont celle-ci est nécessairement porteuse.

Les examinateurs ont pu apprécier que l'analyse et le diagnostic posés, les solutions de remédiation proposées par les meilleurs candidats, s'avèrent appropriées à la situation de classe ou de vie scolaire donnée et justifiées par rapport aux règles institutionnelles à mettre en œuvre. Les examinateurs ont constaté que les exposés des candidats étaient en majorité clairs et bien structurés, mobilisant des connaissances relativement bien maîtrisées du système éducatif et du rôle de l'enseignant. Ils ont apprécié ceux qui, s'appuyant sur une analyse critique de la situation, définissaient avec clarté et précision des enjeux éducatifs essentiels resitués dans un contexte scolaire bien circonscrit. Ils ont privilégié les prestations des candidats articulant avec pertinence les données du problème aux questions d'enseignement soulevées, se fixant des objectifs réalistes et précisant des solutions concrètes de mise en œuvre, tant au plan des élèves que de l'Institution, montrant ainsi les compétences attendues dans le cadre de cette épreuve. Ils ont constaté également que les candidats cette année étaient davantage en capacité de faire référence aux textes légiférant par exemple sur la laïcité, l'éducation à la citoyenneté ou aux médias, sur l'orientation, le fonctionnement d'un établissement, etc., sans pour autant réciter ces derniers. Les meilleurs candidats ont montré une bonne rigueur dans le raisonnement au regard de ce qu'ils connaissent du cadre réglementaire de l'École républicaine.

À l'inverse, les examinateurs regrettent que trop de candidats se limitent à énoncer des textes réglementaires de manière systématique, juste pour les citer, ou à exposer des solutions trop théoriques et sans réelle adéquation avec la situation proposée, laissant ainsi peu de place aux problématiques d'enseignement ou institutionnelles qu'il leur faut pourtant développer de manière pragmatique. Si les candidats cette année sont capables d'aborder la situation d'une manière plus intuitive que l'année passée, ils notent cependant que certains cas d'étude proposés paraissent parfois abstraits ou sans fondement aux candidats alors que ceux-ci sont issus de situations réellement rencontrées. Ils relèvent aussi que l'évitement du problème à analyser et de la prise de responsabilité à déterminer sont particulièrement préjudiciables aux candidats. Ceux-ci délèguent aux autres membres responsables ou instances (éducative, judiciaire, culturelle, etc.) le soin de résoudre celui-ci. Cette stratégie de contournement a pu en conduire certains à réduire leur temps d'exposé en misant sur l'entretien dans l'espoir vain que les questions des examinateurs leur permettraient d'appréhender le problème et de trouver les solutions qui leur ont manqué. D'autres encore, à l'inverse, ont pensé à tort devoir tout maîtriser, oubliant le contexte légal et les responsabilités qui incombent à chacun des membres de la communauté éducative, en termes de droits et devoirs, qu'il est indispensable de respecter.

Les examinateurs constatent également que quelques candidats font preuve d'immatunité, d'irresponsabilité ou d'une inadaptabilité rédhibitoires pour l'Institution employeur quant à leur aptitude à exercer des responsabilités professionnelles d'enseignement. Dans le premier cas, les candidats ne prennent pas conscience du risque physique ou moral encouru par les élèves qu'ils exposent davantage qu'ils ne protègent. Dans le second cas, ils proposent des solutions dont le caractère rigide, autoritaire, voire autoritariste, appelle la plus grande réserve au plan de l'éthique. Enfin, certains candidats sont apparus aux examinateurs pour le moins familiers, utilisant un vocabulaire peu adapté à la nature de l'épreuve alors que l'exemplarité, à la fois dans la prise de parole et l'attitude, est l'une des qualités attendues de la part d'un futur professeur. De même que ceux qui n'ont pas hésité à interrompre le jury alors que celui-ci leur posait des questions démontrent une incapacité à être à l'écoute, dans le respect de l'autre, voire dans l'empathie, autant de valeurs dont le professeur doit être porteur à l'école.

Conseils aux candidats

Une expérience en milieu scolaire est bien sûr un atout, mais une connaissance du système scolaire, des valeurs de la République et surtout des qualités morales et du bon sens restent l'atout principal pour bien réussir cette épreuve. On recommande aux futurs candidats de veiller à acquérir une connaissance plus juste de la réalité du métier de professeur d'arts plastiques, que celui-ci s'exerce à l'intérieur ou à l'extérieur de la classe et d'un établissement scolaire, qui relève du système éducatif dans son ensemble. Il lui faut se projeter comme enseignant faisant face à ses obligations et se positionnant en tant que référent. On ne peut donc croire que tout laisser faire sous prétexte d'autonomie et de dialogue avec les élèves puisse être envisageable de la part d'un adulte responsable. Le futur candidat doit s'informer clairement sur ce qu'est un élève mineur et la protection qui lui est due, mais également sur la place et le rôle éducatif qu'un enseignant doit pleinement assumer. Il s'interrogera sur les conséquences des actes posés et sur les responsabilités de chacun au sein de l'établissement et de l'Institution scolaire.

Le manque de discernement constaté dans la prise en compte des termes de l'énoncé, nécessite de rappeler au candidat de veiller à bien poser la situation problème en termes de questions et de réponses afin de déterminer ce qui est en jeu, ce qui peut poser problème ou question sans évacuer ses propres obligations. Il travaillera avec méthode en établissant un plan structuré. Il envisagera tous les termes de la proposition et ouvrira sa réflexion sur des « possibles ». Il prendra en compte tous les paramètres d'une situation donnée, incluant ce qui relève du bon sens ou des capacités éducatives à gérer une situation ainsi que la dimension relationnelle qui sont autant de données oubliées au profit des seules règles institutionnelles, insuffisantes dans le cadre de situations réelles.

Le fait que des mots et les concepts qu'ils recouvrent (comme : écoute, dialogue, confiance, contrat éducatif, responsabilisation, etc.) soient très peu utilisés par des candidats, qui s'enferment dans des réponses toutes faites ou expéditives et sans nuance, rappelle que, sans ignorer la loi, il importe d'en faire l'instrument nécessaire, mais pas obligatoire des relations humaines, et qu'il est primordial de considérer comme essentielle l'histoire singulière supposée de l'élève.

Faire preuve de bon sens est rappelé de manière récurrente par les examinateurs.

L'attitude du candidat est révélatrice de ses capacités à s'adapter à l'environnement professionnel qui va être le sien. En situation d'oral, il ne s'agit pas de lire un texte rédigé, mais d'exposer avec un vocabulaire maîtrisé le fruit de sa réflexion. Aux candidats qui n'ont pas suffisamment anticipé l'image qu'ils « renvoient » d'eux-mêmes, il leur est conseillé de se projeter comme futur enseignant en situation d'oral de concours. Ils veilleront aux points suivants :

- la tenue vestimentaire doit être adaptée à la situation d'un concours de recrutement de professeurs ;
- l'occupation de l'espace et la bonne distance à respecter sont à ajuster : le fait de s'asseoir, qui n'est pas interdit en soi, ou encore le fait d'envahir l'espace du jury en étant trop près ou en parlant trop fort, etc., sont autant d'attitudes qui laissent à penser que le candidat aura des difficultés à s'affirmer ;
- l'attitude envers les membres du jury doit être appropriée : le langage comme la posture ne doivent pas être familiers. Les examinateurs aident le candidat à se repositionner, il lui est donc conseillé de rester ouvert aux questions posées et de faire preuve de réceptivité, sans crispation ni agressivité. Être confiant sans arrogance, c'est être en capacité d'avoir une écoute attentive et de faire des réponses claires et précises aux questions posées ;
- la bonne gestion du temps est à assurer : le candidat s'entraînera à gérer son temps de parole qui, parfois, a été largement inférieur aux dix minutes imparties. Cela fait partie des compétences attendues de la part d'un enseignant ;
- le bon sens, le pragmatisme, le fait de pouvoir se projeter dans une situation pratique sont autant de qualités attendues dans le cadre de cette épreuve.

• Indicateurs d'évaluation de l'épreuve

Première partie

Prise en compte et saisie du document :

- Finesse et intelligence d'interprétation des documents ;
- Acuité du regard du candidat ;
- Culture générale et artistique.

Le projet :

- Parti pris artistique, dimension sensible et poétique, engagement singulier, créativité ;
- Compétences plastiques dans la mise en forme visuelle et plastique ;
- Maîtrise des techniques choisies et de leur adéquation au projet.

Deuxième partie

- Qualité de la réflexion (perception des enjeux, conscience des obligations) ;
- Discernement (notions de risques, de conséquences et de responsabilité) ;
- Capacité à se positionner face à une situation donnée et connaissance des règles institutionnelles ;
- Capacité d'adaptation à une situation de classe ou de vie scolaire.

• Quelques ressources

Pour la première partie de l'épreuve

Sitographie

Le site de la maison d'édition " les presses du réel" index auteurs/ artistes.

On peut y trouver de nombreuses monographies d'artistes avec quelques fois de courts extraits en ligne.
http://www.lespressesdureel.com/index_auteurs.php?menu=4

Bibliographie

- *Groupes mouvements tendance de l'art contemporain depuis 1945*, éd. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2001

Cet ouvrage présente les principales tendances de l'art contemporain, mais aussi en fin d'ouvrage un répertoire de problématiques artistiques et un lexique. À titre indicatif l'article "*démarche*" de ce lexique : « *Terme très utilisé dans le jargon artistique. Loin d'être exclusivement la manière de progresser vers un but, c'est-à-dire le processus, il recouvre aussi l'origine des articulations qui composent la proposition artistique, ainsi que le champ d'action, le territoire envisagé* »

- D'une manière générale, les revues d'art contemporain avec notamment des interviews d'artistes.
- Un numéro spécial de la revue "art absolument" regroupant des interviews de 44 artistes vivant en France, la première question posée étant : « *si en quelques lignes, vous deviez définir votre démarche artistique, comment la définiriez-vous ?* »

<http://www.artabsolument.com/fr/product/index/detail/22//Numero-17.html>

Pour la seconde partie de l'épreuve

- Le site national disciplinaire sur Eduscol : <http://eduscol.education.fr/arts-plastiques/> onglet s'informer : les textes institutionnels (système éducatif, missions des enseignants, compétences professionnelles, les programmes d'enseignement d'Arts plastiques de collège et de lycée, le parcours d'éducation artistique et culturelle, le Socle commun de connaissances et de compétences des élèves, etc.).

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve de leçon: Rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve

Membres du jury

ANQUEZ Nathalie, BEHARELLE Franck, BERTHIER Laurent, BLIN Sandy, BORDIER Patrice, BRENOT Viviane, CARRIER Christiane, CHAMPION Sébastien, CHARBONNEAU Anne, CIRENDINI Christophe, CLÉMENT Guillaume, DEMARCQ Nathalie, DONIS Aurélie, DONNEFORT Catherine-Suzanne, DURAND Bruno, GILET Katelle, GONZALEZ Bernard, GREMILLON Françoise, GUERIN Marie-Françoise, HARNOIS Philippe, HENQUEL Nathalie, HERMAN Pierre, KUNGAS Alain, LABEDADE Nadine, LACOUDRE Dominique, LAJUS Rémi, LEVAL Frédéric, MARTINETTI Fabienne, MICHON Gilles, MOUSSON-VASLIER Véronique, PENTEL Fanny, PERRIN Valérie, PIOT Cédric, RENAUDIN Sophie, ROBIN-FROCRAIN Elisabeth, ROLLIN-ROYER Isabelle, ROMAIRE Delphine, SAINT-MARTIN Laurence, SANCHEZ Raphaëlle, SCHALL-PASCOET Christiane, SCHMITT Virginie, TRIBALAT Thierry, TRINSSOUTROP Jérôme, VERANI CARDI Annie, VILLAPADIERNA Hélène, WALERSTEIN Xiména, YGOUF Emmanuel

Rapport rédigé par Bruno DURAND

• Définition de l'épreuve

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

• Modalités, sens et enjeux de l'épreuve

L'épreuve consiste en l'analyse et l'exploitation d'un dossier composé d'un extrait des programmes d'arts plastiques et de documents iconiques spécifiques de l'option choisie, en vue d'une leçon s'adressant aux élèves de collèges ou de lycées. Cette épreuve se situe donc aux **croisements de plusieurs compétences essentielles** pour un futur enseignant d'arts plastiques. Ainsi, le jury mesure-t-il durant le passage du candidat :

- la maîtrise des contenus disciplinaires : des connaissances affirmées dans le champ de l'option et dans celui des arts plastiques en général, le tout s'appuyant sur une culture générale satisfaisante ;
- une connaissance réelle du vocabulaire spécifique ;
- une compréhension à la fois théorique, technique, sensible, des démarches artistiques et des œuvres ;
- la capacité à élaborer, à partir d'une problématique, de notions plastiques simples, un projet de transposition didactique en vue de définir et de structurer des apprentissages ;
- l'aptitude à communiquer clairement ses analyses et à argumenter celles-ci avec enthousiasme, rigueur, engagement, tout en sachant nuancer sa position et faire preuve d'esprit critique ;
- l'aptitude à transmettre et à incarner son futur métier d'enseignant, c'est à dire à prendre la mesure de sa future mission ;
- la disposition d'écoute.

Il semble que, globalement, les candidats de la session 2013 se soient mieux préparés techniquement et méthodologiquement à l'épreuve. Ceux des sessions à venir auront, toutefois, impérativement, à davantage se confronter **aux savoirs** et à mieux se renseigner sur **la finalité de l'épreuve**, à savoir la conception et l'élaboration d'une **transposition didactique**.

• **Exploitation du dossier proposé**

Le temps de préparation de l'épreuve est de trois heures. Chaque candidat a donc largement le temps de parfaire les diverses composantes de sa prestation. Les dossiers sont composés généralement d'une ou deux reproductions ou extraits d'œuvres (théâtre, cinéma, danse, arts appliqués, architecture, photographie). A partir de ceux-ci, le candidat doit être en mesure de les mettre en regard afin de dégager une problématique à travailler dans l'optique de la proposition de leçon. Le jury attend de l'analyse qu'elle soit d'un bon niveau et qu'elle prenne en compte **l'ensemble des documents**.

Le dossier prend appui sur un extrait des programmes qu'il convient de lire attentivement, dans sa totalité, d'analyser puis de commenter. L'analyse est encore trop souvent partielle et surtout l'articulation entre les questions soulevées par le dossier et celles adaptées au niveau des élèves ne se fait pas. **Dès le début de sa prestation**, le candidat doit mieux s'approprier l'extrait des programmes en vue de son projet d'enseignement. C'est pourquoi le jury conseille aux futurs candidats de faire en sorte que l'axe de travail choisi soit plus clairement exprimé et arrive plus vite au cours de la prestation.

L'exploitation du dossier proposé, devant conduire à la construction efficace d'un dispositif pédagogique, reste encore insuffisante. Elle est souvent peu approfondie, approximative, avec des connaissances partielles ou lacunaires et sans problématisation du dossier. Certains candidats n'ont pas même articulé leur analyse puis leur projet pédagogique avec l'extrait imposé des programmes. Cette étape de **l'analyse du dossier** (programme plus iconographie) est très importante, **elle détermine l'axe choisi pour la proposition pédagogique**. Il faut très vite cibler son public, le niveau de classe envisagé.

Le candidat doit être plus précis dans **l'énonciation de la problématique** dégagée ainsi que dans celle de la ou des notions choisies (une seule notion est, par ailleurs, préférable).

La prise en compte de la totalité du dossier suppose une lecture et un regard attentifs envers celui-ci. Il faut prendre connaissance de la **totalité des références des documents**. Les légendes (les titres des œuvres, leur usage et fonction, nature, localisation, mode de monstration, date d'apparition, dimensions, matériaux...) qui accompagnent l'iconographie sont insuffisamment lues ou exploitées. Elles représentent pourtant des renseignements précieux qui permettent de prendre en compte tous les paramètres d'une œuvre, accessible ici que par le biais d'une reproduction. Il n'est pas attendu des candidats qu'ils connaissent obligatoirement l'œuvre référence, ni l'intégralité d'un courant esthétique. Il est en revanche incontournable d'établir une **analyse plastique** des documents et de la mettre en relation avec d'autres œuvres ou courants artistiques, afin de mettre en place une approche questionnante du document et ne se limitant pas au relevé sommaire d'un dénoté.

Il est aussi demandé aux candidats davantage de souplesse dans leur raisonnement, davantage d'ouvertures dans leurs références et leur mise en regard.

Le candidat a à sa disposition *paperboard* et vidéoprojecteur ; au cours de la préparation, il lui faut anticiper leur usage. La bonne gestion de ces médias optimisera la communication avec le jury et évitera la perte de temps. Les croquis ou schémas présentés, via le tableau, sont toujours les bienvenus dès lors qu'ils apportent un complément d'information, un éclairage autre et pertinent, et dès l'instant qu'ils offrent une qualité graphique suffisante. Il est attendu, de la part d'un futur professeur d'arts plastiques, un minimum de soin, de sûreté et de rigueur dans l'exécution de ces schémas (un cube n'est pas un parallélépipède, un cercle n'est pas un ovale...).

« Le concours du CAPES demande des connaissances scientifiques, méthodologiques et artistiques. Il n'est pas demandé aux candidats de posséder un savoir encyclopédique » écrivait avec justesse, dans un précédent rapport, le président du jury d'alors, Monsieur Jean-Yves Moirin. Nonobstant, ce dernier mentionnait aussi la nécessité absolue de convoquer : **réflexion, cohérence des concepts, références artistiques solides**. Force est de constater que sur ces points, la session 2013 ne s'est pas avérée un bon cru. Les jurys des différentes options ont souligné une carence inquiétante dans le registre des **connaissances** (histoire de l'art, mouvements artistiques, notions plastiques, fortune critique) et dans l'usage pertinent des concepts. Il y a une réelle **méconnaissance des œuvres**, certaines incontournables, trop rarement situées correctement dans le temps, dans leur contexte historique, difficilement mises en regard d'une notion plastique transversale. **Beaucoup de confusions, d'inexactitudes ou de contresens ont été enregistrés.**

Il conviendra, en amont, de mieux préparer ces aspects en élargissant singulièrement le champ des références artistiques, culturelles et théoriques par une lecture plus systématique d'une histoire de l'art généraliste et des bibliographies relevant des diverses options. Tout en évitant l'effet « inventaire », une meilleure connaissance de l'histoire de l'art, de l'histoire générale des formes, de nos grandes notions plastiques, permettra, au fil de l'analyse du dossier, de l'enrichir d'un corpus nécessaire à la rendre plus riche, plus souple, plus intéressante. Le jury invite les futurs postulants à se créer un corpus d'œuvres significatives et variées. Il engage aussi, tout naturellement, sans dureté excessive, mais fermement, à l'étude et à l'apprentissage.

• Transposition didactique

Une transposition didactique consiste à déplacer des contenus théoriques vers un dispositif pédagogique qui les constitue en savoirs « enseignables ». Il s'agit de concevoir une situation pédagogique en s'inscrivant dans les programmes et instructions en vigueur dans l'enseignement au collège ou au lycée. Le candidat formule, durant sa prestation, des contenus possibles d'enseignement rendus accessibles aux élèves. A partir du dossier, il doit se poser la question : « Que puis-je enseigner, et à qui ? ».

Il est entendu que les stages proposés aux futurs professeurs stagiaires durant l'année de leur titularisation, puis ceux qui leur seront soumis tout au long de leur carrière leur permettront de prendre la véritable mesure de ce que sont la didactique et la pédagogie. Il n'en demeure pas moins que le candidat doit être en mesure de se projeter vers ces questions et doit déjà faire preuve au moment de son oral d'une juste appropriation des problématiques et méthodes attachées à notre champ.

Les pistes dégagées pendant l'analyse se poursuivent dans la transposition didactique. Dans le cadre de ce concours, il n'est pas attendu une séquence détaillée minute par minute, ni un dispositif parfaitement « huilé » sous forme d'une fiche de cours définitive. Néanmoins, le candidat s'efforcera de **concevoir une situation d'enseignement reliée aux programmes et suffisamment étayée**. L'objectif pour le candidat est de se saisir du dossier, d'interroger les documents dans leur **potentialité**, afin de mener à bien une transposition didactique convaincante et qui prenne **sens**.

• Dispositif d'enseignement

Le concours ayant pour objectif le recrutement de futurs enseignants, il n'est pas demandé aux candidats une expérience de terrain. Il reste que ces derniers doivent impérativement s'enquérir des attendus de leur futur métier d'enseignant d'arts plastiques. Lors des exposés, si des termes tels que « verbalisation », « incitation », « séance » ont été souvent employés, ils ne l'ont pas forcément été à bon escient. La verbalisation n'est pas le commentaire des travaux en fin de séquence, l'incitation n'est pas le sujet, l'évaluation n'est pas la notation, la contrainte n'est pas la consigne...

Le candidat ne doit pas confondre « **programmes** » et **transposition didactique**. Un champ de références, composé de savoirs savants (notions fondamentales, œuvres, actualité), de pratiques de référence (techniques, démarches, processus, procédés, opérations), de savoirs de référence (théories, écrits, problématiques artistiques), vient comme support à un **savoir enseignable**. Cadré, transposé, adapté... ce savoir enseignable peut alors s'énoncer sous les termes d'un **contenu d'enseignement**. Il révèle l'**intention pédagogique** du projet du professeur.

Le **cadrage** du cours permet de justifier une situation d'enseignement. Il est déterminé par les programmes disciplinaires, par une connaissance du niveau des élèves, par la relation à d'autres domaines artistiques, à d'autres disciplines (histoire des arts, TICE...), par le degré d'implication dans le volet artistique et culturel de l'établissement. Rendant possible la transposition d'une problématique artistique, le cadrage permet d'effectuer des choix parmi les éléments extraits du champ artistique de référence pour élaborer un savoir enseignable spécifique pour une situation d'enseignement donnée.

Une situation d'enseignement est **une structure à inventer** qui met en œuvre un contenu d'enseignement particulier dans une cohérence de la gestion des éléments matériels du dispositif d'apprentissage scandé par les interventions du professeur. Dans notre discipline, c'est sous forme de **questions** que les contenus sont rendus abordables et accessibles aux élèves. Une question ouvre la « **pratique de l'élève** » qui est la mise en œuvre **d'opérations plastiques** dans le dispositif d'apprentissage articulant : espace – temps – matériel – documentation – outils didactiques – références...

Le jury a pointé des dispositifs trop souvent formatés, convoquant poncifs et représentations de ce que « doit être » une situation d'enseignement ; par exemple la chronologie : incitation, effectuation, verbalisation, le travail en binôme, la place des références...

Les modes pédagogiques sont aujourd'hui ouverts ; il n'y a pas de dispositif idéal, et ce, même si la méthode dite « propositionnelle » demeure efficiente. Ces dispositifs doivent, en revanche, nécessairement, répondre à une **intention** donnant sens au projet.

L'évaluation (confrontation, verbalisation, bilan, notation, réinvestissement, transfert), quant à elle, vérifiera la construction d'une compétence (disciplinaire ou transversale) par des apprentissages visant la maîtrise de capacités. Des méthodes pédagogiques dissemblables ne visent pas et ne construisent pas les mêmes compétences.

• **Prestation orale**

Les vingt minutes d'exposé sont un temps qui n'appartient qu'au candidat, et durant lequel il n'est pas interrompu. Il lui faut l'utiliser dans sa totalité en opérant un découpage temporel adéquat. Il est important d'adopter **une parole claire et posée**, une voix soutenue. Le candidat, positionné devant un jury de trois personnes, voire un public, peut être perturbé par l'émotivité de l'exercice. Il ne doit pas oublier que son futur métier lui imposera de telles situations. **Une occupation dynamique de l'espace**, l'exploitation du tableau, une gestuelle adaptée, des regards vers le jury, des temps de respiration, sont autant d'atouts qui permettent la captation de l'auditoire. Nous l'avons dit, l'entretien souligne une aptitude ou non à communiquer. Nous conseillons dès lors aux futurs candidats de s'exercer à la prise de parole.

Des phrases concises, une bonne structuration du discours qui s'appuie sur un plan bien défini au cours de la préparation, révèlent la qualité du candidat.

Certaines stratégies qui ont pour but une meilleure lisibilité de l'exposé sont les bienvenues sans pour cela qu'elles deviennent des modèles : documents scotchés au tableau, croquis, inscription du plan et écriture des termes forts survenant tout au long de l'exposé, utilisation de couleurs différentes selon la nature des propos et les niveaux d'étude.

Le jury déplore cette année encore **le grand déséquilibre entre le temps consacré à l'analyse du dossier et celui dévolu à la construction du projet pédagogique**. Les vingt minutes doivent être distribuées de façon égale. De manière générale, c'est toute la gestion du temps qui doit être encore mieux appréhendée par le candidat.

Enfin, le candidat sait que les questions du jury n'ont pas pour objectif de le piéger, mais de lui permettre de réexaminer des choix peu recevables, de préciser des affirmations insuffisamment argumentées, de vérifier les connaissances liées à notre discipline.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve de leçon : Option arts appliqués

Membres du jury

CHARBONNEAU Anne, CIRENDINI Christophe, GREMILLON Françoise, HERMAN Pierre,
LABEDADE Nadine, LACOUDRE Dominique, LAJUS Rémi, LEVAL Frédéric,
ROLLIN-ROYER Isabelle, SANCHEZ Raphaëlle, VERANI CARDI Annie, ROMAIRE Delphine

Rapport rédigé par Nadine LABEDADE

• Définition de l'épreuve

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

• Le contenu du dossier fourni est à considérer comme une entité

L'objet d'étude proposé au candidat est constitué de trois parties distinctes, mais totalement liées. On ne peut qu'inciter les candidats à prendre en compte TOUTES les données présentes dans le dossier, pas seulement l'une après l'autre, mais l'une au regard de l'autre.

L'ensemble se compose :

- d'un court extrait des programmes du collège ou du lycée, précisant le niveau de classe et le paragraphe dont il est issu. Cet extrait de programme constitue le fondement, non seulement de l'analyse, mais également de la proposition pédagogique ;
- d'un document iconographique lié au champ des arts appliqués et pouvant toucher les divers domaines du design (produit, design graphique ou de communication, design d'espace) ainsi que le champ des métiers d'art. Le document d'arts appliqués, présenté en une ou plusieurs images, peut appartenir à différentes périodes historiques des arts appliqués ;
- d'un énoncé de sujet, sous la forme d'une question qui interroge en quoi ce point du programme, confronté aux documents proposés, pourrait contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement en arts plastiques. Enfin, une consigne demande au candidat d'apporter d'autres références librement choisies, dont il exploitera les aspects les plus pertinents au regard des orientations qu'il souhaite affirmer.

• Construire une analyse en s'appuyant sur des connaissances précises

Les prestations des candidats, pour cette session 2013, ont été très hétérogènes, attestant d'une grande disparité dans la préparation à cette épreuve. D'un côté, un nombre important d'excellents candidats, au fait des enjeux majeurs de l'enseignement des arts plastiques, ont montré une culture élargie et intelligemment exploitée dans le cadre précis du sujet proposé. D'autres, manifestement présents à cette épreuve « par hasard », n'ont démontré

qu'une pauvreté, voire une absence totale de connaissances dans les champs de l'option et des arts plastiques, manque malheureusement accru par une méconnaissance de ce que peut être une séquence d'apprentissage.

Orienter l'analyse du document au regard de l'extrait de programme

Bien souvent, les candidats procèdent à une analyse *ex nihilo* du document d'arts appliqués. Ce n'est pas ce qui est attendu. Analyser ne consiste pas à tenter de décrire de manière exhaustive le document. Tout l'intérêt - et la difficulté - réside dans la mise en lien de l'extrait du programme avec le document iconique, dans l'« éclairage » de ce dernier sous l'angle des notions qui sont explicitement contenues dans le texte. Par exemple : la *Mechanical Dress* d'Hussein Chalayan s'articulait à l'extrait de la classe de seconde « Le choix des outils et des techniques répond à des contraintes et permet de tirer part des qualités physiques des matériaux, des médiums et des supports » ; le fauteuil *Little Beaver* de Franck O'Gehry était mis en lien avec le programme de sixième « Tirer parti des matériaux pour engager une démarche créative » ; ou encore, l'affiche de *Cassandra Dubo, Dubon, Dubonnet* concernait les questions de durée, de vitesse, de rythme et de processus séquentiels fixes et mobiles propres au programme de quatrième. Les meilleures prestations sont précisément celles qui ont su établir des allers et retours entre l'extrait, les images et une culture assimilée et précise.

Certains candidats ont convaincu le jury par leur capacité à faire émerger des questionnements, à émettre des hypothèses au travers d'une pensée en mouvement. Mais d'autres ont eu du mal à dégager l'essentiel de ce qu'induisait l'extrait du programme. Même si le candidat ne connaît pas l'« objet » soumis à l'analyse - ce n'est pas un handicap, loin s'en faut - il doit dans tous les cas scruter minutieusement le document pour s'éloigner d'une description formelle stérile. Il s'agit plutôt de tenter, par une approche plurielle privilégiant différentes entrées (plastique, esthétique, historique, mais aussi technique, fonctionnelle, socio-économique...) d'en soulever les spécificités (toujours au regard des notions contenues dans l'extrait) et de déduire, avec pertinence, quels fondements ont présidé à l'élaboration du projet. Cela implique de prendre des risques, de tenter des croisements jusque-là inédits, d'émettre des hypothèses mesurées et argumentées. C'est en cela que le candidat témoigne de sa capacité à réinvestir une culture authentique et sensible et de mettre à l'épreuve un regard entraîné, capable de dégager du sens à partir de n'importe quelle proposition.

Peu de candidats profitent de la possibilité d'ouvrir toutes les images à la fois, de zoomer et de se déplacer dedans, comme s'ils hésitaient à véritablement y « entrer ». Enfin, saisir l'ensemble de l'objet d'étude, c'est, à l'évidence, lire les légendes et les prendre en compte, ce qui permettrait d'éviter des confusions, voire des contresens.

Enrichir la démonstration de connaissances artistiques maîtrisées

Le candidat qui a choisi un domaine d'option doit manifester des connaissances rigoureuses et étendues dans ce champ spécifique. Les références convoquées n'ont cependant de sens que lorsqu'elles nourrissent la réflexion et la font rebondir. Proposer un catalogue d'exemples sans ancrage dans une problématique n'a que peu d'intérêt et ne démontre pas un savoir assimilé. Certains candidats, fort heureusement, ont puisé dans des époques et des domaines variés : Gilles Deleuze, Lygia Clark, Le Caravage, Georges Pérec, Alvar Aalto, Atelier Van Lieshout, Charlie Chaplin, Ettore Sottsass, etc. sont convoqués à juste titre. Certains candidats n'ont cependant pas échappé à l'écueil de références très systématiques et à des raccourcis historiques réducteurs, allant jusqu'à confondre la chaise Thonet avec la « chaise de bar » actuelle.

• La proposition pédagogique

Déduire de l'analyse et de l'extrait de programme une séquence d'apprentissage

L'épreuve de leçon consiste, à partir des éléments forts extraits de l'analyse, à élaborer une transposition didactique aux objectifs clairement explicités. L'écueil le plus souvent constaté est le manque d'articulation entre cette phase d'analyse et la séquence elle-même, au profit de propositions préconçues et plaquées, sans rapport avec le contenu de l'extrait. Le jury ne peut non plus se satisfaire d'une adhésion à un modèle pédagogique unique, ni, bien sûr, d'une « mécanique » stéréotypée de cours qui, le plus souvent, ne se révèle que coquille vide : « je fais faire des recherches aux élèves, je leur demande des planches, je montre des références, je fais réaliser l'objet final ». Le candidat doit d'abord se poser la question fondamentale des apprentissages qu'il vise pour ses élèves. Que veut-il faire apprendre et en quoi sa proposition ouvre-t-elle un champ de possibles ? Quels sont les problèmes plastiques qu'il soumet aux élèves et comment anticipe-t-il leurs réponses potentielles ? Quelles pratiques va-t-il mettre en place pour qu'ils soient conduits vers ces apprentissages ? Comment imagine-t-il ce que fait l'élève pour vérifier l'opérationnalité de la séquence ? Le futur enseignant qu'est le candidat doit aborder de front ces questions incontournables.

Définir des objectifs pédagogiques

Dans la demande faite aux élèves, de nombreux candidats ont du mal à se détacher de la nature même de l'« objet » proposé : ce n'est pas parce que le document à analyser est une affiche que l'on demandera aux élèves

de créer une affiche. Souvent, la seule finalité de la séquence est la réalisation d'un « produit » dont la réalisation s'appuie sur un cahier des charges que l'élève doit, de surcroît, lui-même élaborer ! La leçon doit impérativement relever de l'enseignement des arts plastiques, tel qu'il se définit aujourd'hui, en ce sens qu'il se fonde sur la pratique expérimentale de l'élève. La prise en charge d'un problème plastique, que le candidat soumettra aux élèves, n'est pas suffisamment le cœur du dispositif. Le candidat se doit de clarifier ses objectifs pédagogiques, en d'autres termes, il doit faire comprendre au jury ce qu'il veut transmettre au travers de la séquence proposée.

Le jury a été plusieurs fois confronté à une séquence pédagogique inadaptée au niveau visé, parfois parce qu'elle était trop complexe, mais, à l'inverse, parce qu'elle était trop peu ambitieuse : par exemple, en classe de seconde, on demande de traduire graphiquement un sentiment sous la forme d'une lettre de l'alphabet ; ou encore, d'illustrer l'un des cinq sens. La connaissance précise des programmes, celle des acquis des élèves, mais aussi l'attente et l'exigence légitimes que l'enseignant doit avoir vis-à-vis de ses élèves à un niveau donné doivent permettre au candidat d'adapter au mieux sa proposition au public concerné.

Construire une leçon d'arts plastiques

Il n'est pas demandé au candidat d'élaborer une séquence d'enseignement dans la totalité de son organisation et de ses déploiements. Ce qui est essentiel n'est donc pas la précision du minutage de telle ou telle activité par exemple, mais l'articulation raisonnée entre un moment de la séquence et un autre : comment le candidat passe-t-il d'une étape à une autre et pourquoi ? Quelles consignes donne-t-il aux élèves, et quelles contraintes ? Quels supports pédagogiques prépare-t-il et à quelles fins ? Quelle situation ouverte met-il en place et pour quels objectifs précis ? Comment se garantit-il que la question et les connaissances sont effectivement travaillées ? Ce n'est pas parce qu'on veut laisser du choix aux élèves, ce qui semble tout à fait louable, que l'on doit faire l'économie d'une définition affinée des objectifs d'apprentissage et des modalités de mise en œuvre du cours. Les candidats se réfugient trop vite derrière la prétendue autonomie de l'élève, que l'on ne veut surtout pas brimer, et justifient de cette seule façon leurs choix, en réalité leurs non-choix. Si l'autonomie de l'élève est au cœur des apprentissages, elle n'est pas là à priori (même au lycée) et doit, en permanence, se construire.

Beaucoup de candidats construisent leur séquence sur les seuls souvenirs d'élèves de collège qui leur restent ou sur des cours d'arts appliqués de lycée qu'ils plaquent sur leur proposition de manière artificielle. Le site national des arts plastiques, ainsi que les sites académiques disciplinaires constituent des repères actualisés en matière d'orientation officielle des pratiques d'enseignement et des enjeux de la discipline. Le jury ne peut qu'inciter les candidats à se référer à ces sources. D'autre part, rien, dans la plupart des propositions pédagogiques, ne dénote une vision élargie d'un enseignement qui s'inscrirait dans le cadre du volet artistique et culturel du projet d'établissement et qui serait conduit avec des partenariats. Enfin, la vision d'une partition arts plastiques/histoire des arts s'avère dramatique, certains candidats considérant que les arts plastiques ne constituent pas un lieu où se construit une culture artistique.

Envisager des modalités d'évaluation

Le jury constate qu'un très grand nombre de candidats n'accordent qu'une attention superficielle à l'évaluation ; dans de nombreux cas, rien n'est proposé sur ce point. Or, l'évaluation permet, dans le cadre de l'entretien, de questionner le bien-fondé des orientations du projet et de vérifier la pertinence de sa structure pédagogique. Les critères proposés par les candidats sont à ce titre très révélateurs du manque de précision de leurs objectifs. Réduits la plupart du temps au respect de la consigne, au respect du cahier des charges, à la progression de la démarche, à l'originalité, au soin de la réalisation, ils sont adaptables à n'importe quelle problématique. Ainsi, ils ne permettent pas suffisamment de vérifier quelles seront les connaissances et les compétences acquises par les élèves.

• Conduire son exposé avec méthode et réagir aux questions du jury

Au vu de ce qui vient d'être exposé, le jury tient à souligner que l'enchaînement « analyse du document, puis lecture de l'extrait, puis proposition pédagogique » n'est évidemment pas un incontournable. Certains candidats ont tenté une adéquation plus étroite entre leur pensée et la forme donnée à l'exposé en intriquant davantage la démonstration de concepts, l'annonce de pistes générales de questionnement en classe, le retour à l'analyse du document et l'apport de références. Dans ces cas-là, la proposition pédagogique « coulait de source ».

La première partie de la soutenance, de 20 minutes, permet au candidat d'exposer son analyse et de présenter le dispositif pédagogique qu'il a mis au point. A lui d'en équilibrer l'organisation. Le jury prévient le candidat lorsqu'il ne lui reste plus que 5 minutes, de façon à lui laisser la possibilité de se ressaisir si, par exemple, il n'a pas encore abordé la séquence pédagogique. Globalement, mais avec des nuances, les candidats ont assez bien géré ce temps. On peut bien sûr regretter que le développement de la « leçon » soit parfois bâclé ou que certains candidats s'arrêtent au bout de 10 minutes.

Durant cette situation d'exposé professoral, le vocabulaire employé, la pose de la voix, le débit de parole et la posture physique contribuent ou non à la communication efficace du contenu. Un tableau, disponible dans la salle, peut également s'avérer très utile pour noter des mots-clés, des schémas de principe, des problématiques fortes.

La seconde phase de l'oral (30 minutes) vise à mesurer la capacité du candidat à remettre en question ce qu'il a fait, sans avoir pour autant à se dédire. Ainsi, tout ne se joue pas dans l'exposé de 20 minutes. Le rôle de l'entretien consiste à préciser la réflexion et à l'approfondir, tant pour l'analyse que pour le dispositif ou les programmes d'enseignement. Cependant, certains refusent d'entrer dans le dialogue, à se mettre dans une dynamique de réflexion et à accepter de penser à haute voix.

• Conclusion

Conscient que les candidats au Capes/Cafep externes d'arts plastiques n'ont, pour la plupart, que peu ou pas d'expérience de la classe, le jury attend cependant un premier niveau de maîtrise des opérations professionnelles exigées d'un enseignant d'arts plastiques. La leçon est une épreuve complexe qui monopolise de nombreuses compétences : s'emparer de documents souvent inconnus, ancrer l'analyse dans une notion précise, tirer des objectifs de séquence d'apprentissage, envisager les modalités d'une transposition didactique opérante, réagir de manière constructive aux questions du jury... toutes ces qualités exigent une préparation soutenue qui ne laisse pas de place à l'improvisation.

• Repères bibliographiques et sitographie

- Bony Anne, *Le design, histoire, principaux courants, grandes figures*, Paris, éd. Larousse, collection *Reconnaître, comprendre*, 2004.
- Caraës Marie-Haude et Coeur Françoise (sous la direction de), *Enseigner le design? De l'idée à l'exercice*, coéd. Scérén-CNDP-CRDP de Lyon et Cité du design, 2010.
- Collectif, *AZ Design*, éd. Aubanel, 2008.
- Couturier, Elisabeth, *Le design mode d'emploi, hier, aujourd'hui, demain*, éd. Filipacchi, 2006.
- D Day, le design aujourd'hui*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2005.
- De Noblet, Jocelyn (Sous la direction de), *Design, miroir du siècle*, Paris, coéd. APCI/Flammarion, 1993, catalogue d'exposition.
- Fayolle, Claire, *Le design : tableaux choisis*, Paris, éd. Scala, 1998.
- Gaillie Jean-Louis, *Design contre design : Deux siècles de créations*, éd. Réunion des Musées Nationaux, 2007.
- Guidot, Raymond (dir.), *Design carrefour des arts*, Paris, éd. Flammarion, 2003.
- Guidot, Raymond (dir.), *Techniques et matériaux*, Paris, éd. Flammarion, 2006.
- Zamboni Agnès, *Design & designers : Une histoire du beau et de l'utile*, éd. Aubanel, 2008.

Ouvrages plus axés sur un champ spécifique du design

- Ambrose Gavin Et Harris Paul, *Dictionnaire visuel de la mode*, éd. Pyramyd, 2008.
- Arminjon Catherine, Blondel Nicole, *Objets civils domestiques - Vocabulaire typologique*, collection Vocabulaire, éd. Patrimoine Centre des monuments nationaux.
- Bousteau Fabrice, Fayolle Claire, *Qu'est-ce que le design (aujourd'hui)*, numéro spécial Beaux-Arts, 2004
- Carrierre-Chardon Sarah, *L'Art dans la Pub*, éd. Alternatives.
- Collectif, *150 ans de publicité*, éd. du Musée des Arts Décoratifs, 2004.
- Courtecuisse Claude et Gauckler Geneviève, *Dis-moi le design*, coéd. SCEREN - CNDP - Isthme éditions, 2004.
- Dusong Jean Luc, Siegwart Fabienne, *Typographie, du plomb au numérique*, éd. Dessain et Tolra.
- Jubert Roxane, préface de Lemoine Serge, *Graphisme, typographie, histoire*, éd. Flammarion, 2005.
- Michel Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, coéd. Les Arts Décoratifs/Dominique Carré Éditeur.
- Weill Alain, *Le design graphique*, Collection Découvertes, éd. Gallimard.

DVD

- Collection *L'art et la manière, Portraits de designers*, éd. Arte Video, 2007
- Designers en création*, éd. SCEREN CNDP, 2007
- Série *Design – Designer*, Paris, coéd. La 5/CNDP, 2000
- Série *Histoires d'objets*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou

Sitographie

- <http://www.arts-et-metiers.net> : Des dossiers à télécharger, des vidéos en ligne.
- <http://www.cnac-gp.fr> : Le site du Centre Georges Pompidou.
- <http://www.museedelapub.org> Des approches multiples de la publicité par son histoire, ses marques, par les affichistes célèbres.
- <http://www.ucad.fr> (Musées et bibliothèque de l'Union Centrale des Arts décoratifs)
- <http://www.admirabledesign.com> Des articles classés selon les catégories suivantes : marques, packaging, design produit, architecture commerciale, etc.
- <http://www.designboom.com> Des notices (en anglais) et interviews de designers et architectes, des dossiers thématiques, etc.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve de leçon : Option architecture

Membres du jury

BERTHIER Laurent, CHAMPION Thierry, CLÉMENT Guillaume, DEMARCQ Nathalie,
DONNEFORT Catherine, DURAND Bruno, GILET Katelle, MARTINETTI Fabienne, MICHON Gilles,
SCHALL-PASCOET Christiane, YGOUF Emmanuel

Rapport rédigé par Nathalie DEMARCQ et Laurent BERTHIER

• Définition de l'épreuve

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

• Le contenu du dossier

Le dossier proposé au candidat se compose d'un extrait des programmes et de représentations d'une architecture.

L'extrait des programmes du collège ou du lycée, souvent une seule phrase, indique le niveau de classe et le paragraphe dont il est issu. Il peut mentionner également des notions plastiques que le candidat doit veiller à bien repérer. Cet extrait de programme va délimiter la nature des investigations du candidat et donner le cadre de la proposition pédagogique qu'il conviendra de construire.

Les documents iconiques présentent une architecture du passé ou du présent. Il ne s'agit pas uniquement d'œuvres bâties puisque le candidat peut être confronté à un projet (bâtiment utopique ou proposition pour un appel d'offre non retenue). L'édifice peut être représenté de différentes manières : vue aérienne, vue de façade, vue intérieure, plan, élévation, coupe, croquis, maquette, image numérique... Des légendes précises accompagnent chaque document et indiquent l'architecte, le nom du bâtiment, la date, le lieu, la fonction et éventuellement d'autres informations comme les matériaux ou les dimensions.

Un énoncé précise la demande faite au candidat.

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

Choisir l'option architecture au Capes /Cafep externes d'arts plastiques doit relever d'une vraie motivation et non d'un choix fait par défaut. Le candidat doit avoir une réelle appétence pour ce domaine, s'intéresser à la chose bâtie et aux démarches des architectes. Des connaissances seront évaluées qui procèdent d'abord d'une bonne maîtrise de ce domaine proche des arts plastiques.

Il est attendu du candidat qu'il use des références et du vocabulaire qui relèvent davantage de la culture générale d'un professeur d'arts plastiques que des connaissances d'un spécialiste. Connaître des noms d'architectes majeurs tels que Brunelleschi, des architectures emblématiques liées aux principaux courants de pensée, des

villas palladiennes, l'architecture religieuse, l'architecture de pouvoir..., les grands styles, l'architecture gothique, classique ou baroque..., des notions telles que le plan libre, la fondation, le mur-rideau, le porte-à-faux, des modes de représentation comme l'élévation, la perspective axonométrique..., relève des compétences du candidat à ce niveau de recrutement. Il convient aussi de faire la différence sur des notions fondamentales, par exemple entre colonne et pilotis, schéma et plan, échelle et dimension, etc. Trop de candidats éprouvent encore des difficultés à définir ces termes, à citer des exemples adéquats pour préciser leur définition.

Le candidat doit maîtriser et savoir expliciter des notions qui constituent une pensée architecturale, tant du point de vue de son principe constructif que de sa fonction. Il s'agit de savoir définir les spécificités d'un volume, des formes et des espaces, des ouvertures, des passages, des éléments porteurs et portés, des équilibres et déséquilibres, des matières et matériaux mis en oeuvre, des transparences et des opacités, du rapport au site, etc. L'objectif n'est pas de conduire une analyse de spécialiste, mais bien de la penser dans la perspective d'une éducation à l'architecture dans un enseignement d'arts plastiques.

Il n'est pas nécessaire de connaître tout de l'architecture proposée par le sujet. Un regard questionnant sur les images prenant en compte l'extrait du programme permettra de dégager les caractéristiques de l'édifice. D'autres références artistiques, architecturales ou pas, peuvent alors être convoquées. Une certaine rigueur est attendue dans cet exercice de mise en relation. Le candidat ne doit pas avoir une vision caricaturale de la démarche d'un architecte. A titre d'exemple, le jury rappelle que l'on ne trouve pas toutes les caractéristiques de la *Maison sur la cascade* dans tous les bâtiments de Frank Lloyd Wright. Ainsi, plusieurs exposés ont présenté d'énormes contresens et des incohérences flagrantes entre ce qui était dit et ce qui était montré.

Rappelons que l'analyse du candidat doit porter sur le bâtiment et non sur la photographie. Celle-ci n'est qu'un support pour mener son investigation. Il n'est donc pas très utile de construire son propos sur le choix du cadrage ou du point de vue opérés par le photographe, à moins que cela révèle une caractéristique précise de l'architecture. Le dossier peut comporter des images autres que photographiques. Il faudra s'interroger sur ce qu'elles apportent, les unes en regard des autres, dans la compréhension de l'œuvre architecturale proposée.

Les éléments textuels donnent des informations utiles à l'analyse. Toutefois, émettre des hypothèses sur des données strictement énoncées par la légende du document (par exemple les dimensions de l'architecture) montre un manque de prise en compte de l'ensemble du dossier proposé.

Il n'existe pas de plan type pour mener l'analyse. Chaque candidat doit s'emparer du dossier sans renier ce qui fait sa propre personnalité. En effet, le jury n'attend pas une analyse type stéréotypée, mais bien l'expression d'une singularité dans la saisie des éléments du dossier. Il n'est pas obligatoire d'étudier les documents dans l'ordre. Le candidat peut tout aussi bien afficher les images les unes à côté des autres et les comparer ou insister davantage sur l'une d'entre elles. Il est demandé de faire émerger ce qui les lie avec l'extrait de programme proposé.

- **Construire une leçon d'arts plastiques à partir de notions architecturales et plastiques**

Si le point de départ est une architecture, le cours à construire doit relever de l'enseignement des arts plastiques centré sur la pratique de l'élève. La séquence pédagogique doit indiquer des objectifs précis : qu'est-ce que les élèves vont apprendre ? Quel type de pratique sera mise en œuvre pour les amener vers cet apprentissage ? Comment identifier qu'ils ont atteint cet objectif ?

Souvent, le candidat n'explique pas assez ses objectifs ni le dispositif qu'il pense mettre en œuvre : l'environnement de la séquence de cours, sa durée, ses données matérielles, les consignes données aux élèves pour qu'ils se mettent au travail. Il est important de préciser les obstacles qu'ils pourraient rencontrer et s'il y a lieu de donner en plus une contrainte afin qu'ils soient réellement confrontés à la question posée par le cours.

Le candidat doit être capable de proposer des définitions simples et claires, à destination des élèves, des notions proposées par le programme ou convoquées lors de l'exposé, ainsi que du vocabulaire spécifique de l'architecture.

Des hypothèses de réponses d'élèves doivent être émises afin de vérifier que des démarches diversifiées peuvent être menées. En aucun cas, le dispositif pédagogique ne doit être une paraphrase du sujet de l'épreuve dont l'architecture proposée serait une réponse possible à la demande faite aux élèves.

Le candidat doit montrer dès l'exposé sa connaissance du cadre institutionnel (horaires, programmes d'arts plastiques, cadrage de l'enseignement d'histoire des arts, socle commun de connaissances et de compétences).

Il serait souhaitable de s'approprier l'épreuve de façon réfléchie de manière personnelle. Le jury n'attend pas exclusivement une proposition de type « incitation-recherche-verbalisation-références ». Il existe bien d'autres manières d'atteindre des objectifs pédagogiques et qui relèvent d'un enseignement actualisé des arts plastiques.

Enfin, certains candidats ont cru bon de préciser au jury qu'ils avaient « déjà expérimenté leur dispositif pédagogique » et que cela avait « bien fonctionné ». Rappelons que la leçon doit être construite à partir d'une œuvre architecturale de laquelle il faudra extraire une problématique en regard d'un extrait précis de programme. Il y a donc peu de chance que ce type de réemploi soit réellement opérant, même s'il est rassurant.

Le futur professeur d'arts plastiques doit donc prendre un certain recul face aux informations qu'il peut recueillir. Cette distance critique doit également s'exercer face aux sites internet proposant des activités souvent bien éloignées de l'esprit de notre enseignement.

• Être capable de conduire méthodiquement un exposé

Le candidat doit organiser de manière efficace le temps de l'exposé (vingt minutes) qui doit être équitablement réparti entre l'analyse des documents et la proposition pédagogique. A de nombreuses reprises, le jury était dans la nécessité de rappeler au candidat le temps restant : cela témoigne d'une gestion maladroite et d'un manque d'entraînement durant l'année de préparation à l'épreuve.

Un *paper-board* est mis à la disposition du candidat. S'il est conseillé de l'utiliser, son usage ne doit pas le desservir : des phrases écrites dans le silence, un plan trop détaillé, des croquis incompréhensibles et d'une qualité graphique indigente (voire enfantine) témoignent d'une utilisation peu pertinente de ce support. Nous conseillons au candidat de se tenir debout durant son oral afin d'avoir une posture plus dynamique (se déplacer, montrer un élément sur l'image vidéoprojetée, etc.) et d'éviter d'être caché par l'écran de l'ordinateur. De même, se détacher de la lecture de ses prises de note est indispensable pour attester d'une bonne maîtrise de son propos.

Les références convoquées par le candidat se situent trop rarement avant le vingtième siècle. Souvent, elles sont simplement citées ou décrites de manière caricaturale. Le candidat doit bien les choisir et les argumenter, c'est-à-dire justifier la pertinence de leur choix en regard de la problématique proposée.

On ne peut pas faire une analyse exhaustive d'une architecture en une dizaine de minutes : l'exposé doit être construit avec un parti-pris clair qui prenne en compte l'extrait du programme. Trop souvent, l'analyse est déconnectée des notions proposées par celui-ci : elle doit revenir régulièrement à ces notions pour expliciter et questionner les liens qui les unissent à l'architecture proposée.

• Quelques repères bibliographiques

Baudrillard Jean et Nouvel Jean, *Les objets singuliers, architecture et philosophie*, entretiens, éd. Calmann-Lévy, 2000.

Benevolo Leonardo, *Lire de l'architecture moderne*, éd. Dunod, 1987 (4 tomes).

Cerver Francisco Asencio, *Panorama de l'architecture contemporaine*, éd. Konemann, 2000.

Cragoe Carole Davidson, *Comprendre l'architecture*, éd. Larousse, 2010.

Evers Bernd, Thoenes Christof, *Théories de l'architecture*, éd. Taschen, 2006.

Frampton Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique*, éd. Philippe Sers, 1985.

Giedion Siegfried, *Espace, temps, architecture*, éd. Denoel, 2004.

Gossel Peter, Leuthauser Gabriele, *L'architecture du XXème siècle*, éd. Taschen, 1991.

Monnier Gérard, *L'architecture au XXème siècle*, collection Que sais-je?, éd. PUF, 1997.

Perouse De Monclos Jean-Marie, *Architecture, méthode et vocabulaire*, collection Vocabulaires, éd. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 1972 (nombreuses rééditions, récente : 2011).

Ragon Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, éd. Casterman, 1986.

Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. PUF, 2010.

Tafuri Manfredo, *Architecture et humanisme. De la renaissance aux réformes*, éd. Dunod, 1981.

Vasseur Bernard, *La ville, vues d'artistes*, éd. Le cercle d'art, 2010.

Venturi Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, éd. Dunod, 1976.

Zevi Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, éd. de Minuit 1959, nombreuses rééditions récentes (analyse de toutes les composantes depuis la Grèce antique jusqu'à l'époque contemporaine ; interprétation politique, psychophysiologique, technique, économique de l'architecture).

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve de leçon : Option cinéma

Membres du jury

ANQUEZ Nathalie, BLIN Sandy, CARRIER Christiane, DONIS Aurélie, GONZALES Bernard,
MOUSSON-VASLIER Véronique, RENAUDIN Sophie, SCHMITT Virginie,
CLÉMENT Guillaume, HARNOIS Philippe, SAINT MARTIN Laurence

Rapport rédigé par Christiane CARRIER

• Définition de l'épreuve

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

• Rappels

Les extraits filmiques sont de provenances et natures diverses, le cinéma étant à considérer dans son acception la plus large : de toutes époques, tous pays et tous genres. Les candidats ayant choisi cette option doivent faire preuve d'un intérêt véritable pour cette expression, notamment au travers d'une prestation, chaque fois que possible, en prise avec l'actualité de ce médium. Sans pour autant se révéler un technicien hors pair, le candidat a toutefois intérêt à s'affirmer comme possédant des aptitudes suffisantes et une connaissance relative de l'histoire du cinéma et des grands noms associés à cet art, dans les domaines de l'image, de la composition musicale, des acteurs, des décors, du montage, etc.

Sujets (Cinq avec l'essentiel du dossier, douze avec seulement les titres des extraits)

- Classe de 6^{ème} : « L'objet et les réalisations plastiques. À partir de fabrications, de détournements et de représentations en deux et trois dimensions, les questions sont à travailler à des fins narratives, symboliques, poétiques, sensibles et imaginaires. » Alain RESNAIS, *Le Chant du styrène* (de la conformation du bol à sa fabrication...), France, 1958.
- Classe de 5^{ème} : « L'image et son référent. Cette entrée permet d'explorer le sens produit par la déformation, l'exagération, la distorsion et d'ouvrir sur les questions de la ressemblance et de la vraisemblance, de la citation, de l'interprétation. » Friedrich Wilhelm MURNAU, *Nosferatu* (intrusion de Nosferatu dans la chambre de Jonathan...), Allemagne, 1922.
- Classe de 4^{ème} : « Les images et leurs relations au réel. Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent « réel » qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ». Hana MAKHMALBAF, *Le Cahier (Buda azsharm foru rikht)* (groupe d'enfants jouant dans le désert, jusqu'à l'incursion d'un cerf-volant...), Iran, 2007.

- Classe de 1^{ère}, enseignement de spécialité : « 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. » Steven SPIELBERG, *Catch Me If You Can* (le générique créé par Florence Deygas et Olivier Kuntzel...), États-Unis, 2002.
- Classe de Terminale, enseignement facultatif : « Tout en prolongeant le questionnement sur la représentation abordé en classe de 1^{ère} et ce qui constitue l'œuvre, l'enseignant s'attache à la problématique de la présentation. » Alain CORNEAU, *Tous les matins du monde* (l'apparition de sa défunte femme à Monsieur de Sainte-Colombe ; la genèse de la toile de Lubin Baugin...), France, 1991.
- Charlie CHAPLIN, *Modern Times (Les Temps modernes)*, États-Unis, 1936.
- Brian DE PALMA, *Phantom of the Paradise*, États-Unis, 1974.
- Gary ROSS, *Pleasantville*, États-Unis, 1998.
- Jean COCTEAU, *Orphée*, France, 1950.
- Louis MALLE, *Zazie dans le métro*, France, 1960.
- Sylvain CHOMET, *Les triplettes de Belleville*, France, 2003.
- Jack ARNOLD, *The Incredible Shrinking Man (L'homme qui rétrécit)*, États-Unis, 1957.
- Michel HAZANAVICIUS, *The Artist*, France, 2011.
- Georges MÉLIES, *Les 400 farces du diable*, France, 1906.
- Claude NURIDSANY et Marie PERENNOU, *Microcosmos*, France, 1996.
- Paul GRIMAUULT, *Le Roi et l'Oiseau*, France, 1980.
- Woody ALLEN, *Zelig*, États-Unis, 1983.

Ce concours recrute de futurs enseignants d'arts plastiques en collège et en lycée. Au cours de toute l'épreuve, le bon sens exige que, comme ils devraient le faire en classe, les candidats montrent leur capacité à adopter une posture de professeur : à s'exprimer de manière claire et audible, à occuper l'espace et se saisir des outils disponibles -en particulier tableau et outils scripteurs-, autrement qu'en demeurant assis derrière un bureau ; à adopter un niveau de langage soutenu -ce qui n'empêche pas de s'efforcer de tenir des propos compréhensibles par de jeunes élèves-, en utilisant un vocabulaire concis, en évitant les fautes d'orthographe et de grammaire à l'oral comme à l'écrit et en montrant rigueur et précision dans les références utilisées ; enfin, à réagir aux questions avec sincérité et authenticité, sans évitement.

• L'exposé

L'exposé doit nécessairement inclure une analyse de l'extrait filmique montré en totalité, l'énoncé de l'entrée du programme et la présentation d'une séquence pédagogique en relation dialectique avec ces deux éléments. Mais aucune structuration de ces contenus n'est meilleure qu'une autre : pourvu que ce soit avec cohérence, chaque candidat peut les organiser à son gré, témoignant ainsi de sa singularité.

Une bonne gestion du temps de l'exposé s'impose. Connaissant les modalités de l'épreuve, le candidat se sera exercé à équilibrer le temps de parole dédié à l'analyse et celui consacré à l'exposition de la séquence pédagogique, ces deux aspects ne devant pas être déconnectés l'un de l'autre, mais finement intriqués. Ainsi les jurys espèrent-ils voir disparaître trop d'exposés privés de la séquence pédagogique ou avec une présentation réduite à deux ou trois minutes par manque de temps : excuse d'autant moins pertinente qu'une bonne gestion du temps, indispensable à tout enseignant, est une des qualités appréciées chez le candidat.

L'extrait filmique est suffisamment court pour être montré dans sa totalité en continu, avant que le candidat revienne sur les points forts de sa démonstration par la suite. Certains candidats introduisent le questionnement avant la projection de l'extrait filmique. D'autres profitent avec pertinence du temps de passage en continu de l'extrait pour inscrire leur dispositif de cours au tableau. D'autres choix sont possibles.

Les meilleurs candidats ne se limitent pas à un exposé purement oral et osent étayer leurs propos par des plans, des croquis, l'écriture de noms propres au tableau par exemple.

• L'analyse de l'extrait filmique

Les candidats doivent convaincre le jury de leur intérêt pour le domaine du cinéma qu'ils ont choisi pour option. Devant un extrait qu'ils découvrent peut-être, ils doivent montrer qu'ils savent regarder ET écouter, puis mobiliser

leurs compétences et connaissances dans le champ des arts plastiques et du cinéma pour en proposer une analyse, par une démonstration efficace, images et sons de l'extrait à l'appui. Le jury déplore l'indigence de la culture cinématographique de certains candidats (*Zelig* de Woody Allen serait un long métrage documentaire...), incapables de situer le film dans son contexte de création ou dans l'œuvre du cinéaste, ou encore de le classer dans un genre cinématographique.

Une analyse ne se limite pas à une description ou une paraphrase. Avec un vocabulaire concis, en s'appuyant sur le décryptage des choix plastiques et cinématographiques de l'auteur, il s'agit de dégager le sens produit, ou, à défaut, d'émettre des hypothèses plausibles sur les intentions et le sens recherchés, avec une vision globale de la séquence, sans oublier l'entrée du programme d'enseignement associée à l'extrait.

Trop souvent la dimension sonore, qui pourtant participe de l'économie du langage cinématographique, est ignorée ou sacrifiée. Les candidats gagneraient à avoir, pendant la préparation, procédé à des repérages précis pour ne pas perdre de temps à rechercher une image en tâtonnant. Pendant la projection, certains candidats pensent judicieusement à basculer l'extrait en plein écran et s'assurent que le curseur de la souris ne reste pas dans le champ de l'image.

Le vocabulaire employé est parfois totalement erroné, approximatif (confusions entre plan-séquence et plan long, transition et raccord, découpage et montage), et le terme « surréaliste » est employé à tort pour de nombreux extraits abordant l'étrangeté ou l'écart avec la réalité.

• La transposition didactique

Trop de candidats abordent l'épreuve sans en connaître les modalités, en particulier la nécessité d'une transposition didactique. Le contenu de l'exposé vise à montrer l'aptitude du candidat à l'enseignement des arts plastiques : ici, sa capacité à choisir des éléments du dossier dont la mise en tension fait émerger des questions plastiques et artistiques qui seront travaillées par les élèves dans un dispositif pédagogique. Le candidat peut expliquer le cheminement de sa pensée et dire quels choix il opère dans le corpus à sa disposition.

Il s'agit de dégager des savoirs de la séquence filmique : par exemple comment l'alternance du noir et blanc et de la couleur apporte un décalage de sens dans les images. Trop de candidats proposent des notions transposables qui ne font pas sens dans l'analyse de l'extrait. En tout état de cause, est irrecevable tout projet de séquence pédagogique « préfabriqué », faisant fi de la spécificité des questions dégagées lors de l'analyse de l'extrait filmique.

Une bonne connaissance des programmes est un préalable indispensable à cette épreuve. Les membres du jury s'étonnent qu'un candidat, ayant entre autres à traiter des « relations avec les mythologies » pour un sujet de niveau 5^{ème}, peine à creuser cet aspect lors de l'entretien faisant suite à son exposé qui s'appuie sur le film *Orphée* de Jean Cocteau. A contrario, l'intelligence d'un autre candidat, ayant manifestement étudié de manière approfondie le contenu des programmes du collège, transparait lorsqu'il établit des liens subtils et sensés entre la teneur de l'extrait, ses connaissances solides du langage cinématographique et sa culture personnelle, en mettant l'accent sur la résurgence de divers mythes à notre époque et lorsqu'il articule le tout avec pertinence à un projet de séquence pédagogique aussi attractif qu'adapté au niveau supposé des élèves.

• Exploitation et proposition pédagogiques

À de rares exceptions près, les candidats manquent d'expérience en matière d'enseignement et le jury n'attend naturellement pas qu'ils connaissent parfaitement la réalité de la classe. Au moins doivent-ils avoir réfléchi aux enjeux de l'enseignement de la discipline et, au cours de l'épreuve, montrer des capacités, un potentiel et un intérêt pour le métier, ainsi qu'une connaissance et une compréhension des contenus d'enseignement du collège et du lycée prévus par les programmes ainsi que du corpus des textes officiels en vigueur à ces niveaux d'enseignement, tout comme ceux s'inscrivant dans un cadre institutionnel plus large.

Lors de ses trois heures de préparation, le candidat serait avisé d'évaluer la pertinence de son dispositif en prenant du recul par rapport à sa proposition de cours. Pour justifier certains choix (parfois rebattus), les candidats utilisent trop souvent l'argument naïf qu'ils les ont expérimentés ou vus expérimentés en classe, sans s'interroger sur leur validité et leur efficacité. Enfin, le jury constate trop de séquences modélisantes, stéréotypées, qui conduiraient les élèves à des réalisations plus ou moins identiques ou feraient d'eux les exécutants du projet de l'enseignant, au détriment de toute dimension artistique et créative.

Quelques questions peuvent aider à réfléchir lors de la conception de la séquence :

- Quel est le public visé : type d'élèves, avec ou sans prérequis, lesquels, à quel moment de l'année ?
- Quelles notions les élèves vont-ils découvrir, aborder, approfondir ? Avec quel vocabulaire ?

- Comment vont-ils les découvrir : une simple mise au travail, voire occupation, des élèves étant insuffisante, quelles questions précises seront-elles formulées et communiquées, et comment ?
- Quelles contraintes imposer et dans quel dessein : quelles conditions temporelles, spatiales, instrumentales choisir pour favoriser les apprentissages ? Par exemple : un travail individuel, en binôme ou en groupe est-il plus pertinent, combien de séances sont-elles nécessaires, dans quels espaces, avec quels supports, quels outils et quel degré d'autonomie des élèves ?
- Comment faire entrer les élèves dans un apprentissage sensible ?
- La situation est-elle bien structurée et toutefois ouverte ? Quels types de réponses différentes des élèves est-il possible d'imaginer ?
- La situation conduit-elle l'élève à se questionner, à expérimenter, à s'engager dans une pratique réflexive ?
- Comment permettre aux élèves de mémoriser, garder trace et restituer les connaissances acquises ?
- Selon quelles modalités l'évaluation sera-t-elle mise en place pour estimer l'efficacité de la séquence et la qualité des apprentissages visés ?
- Quelles références artistiques précises seront-elles montrées et selon quelles modalités : comment, à quel moment, choisies en fonction de quels critères, quel rôle joueront-elles ?
- De quel type de pédagogie relève cette situation de cours ? Correspond-il aux objectifs de l'enseignement des arts plastiques ?
- Comment pointer les compétences spécifiques aux arts plastiques développées au travers de pratiques disciplinaires et comment ces compétences contribuent-elles, aux côtés d'autres disciplines, à évaluer des compétences du socle commun ?
- Quels sont la place et l'apport de la transversalité et de la pluridisciplinarité dans l'établissement et dans le partenariat avec des structures extérieures et quel en est l'intérêt pour les élèves ?
- Éventuellement, quels prolongements est-il possible d'envisager ?

Dans leur hypothèse de travail avec les élèves, les candidats ont à s'exprimer de manière claire et accessible au public visé et à définir simplement les termes du vocabulaire spécifique employé comme cadrage, composition, clair-obscur, échelle, narration, contraste, etc. Est-il nécessaire de rappeler que les épreuves du concours réclament, concernant les notions et la terminologie du cinéma et des arts plastiques, de solides connaissances qui ne sauraient s'acquérir sans un travail suivi ? Les références artistiques et cinématographiques devraient être précises et pertinentes et choisies par le candidat pour rehausser sa prestation et non pour la desservir. Par exemple, que penser de l'évocation par un candidat d' « une tasse en velours », puis d'une œuvre « avec de la fourrure », alors qu'il songe sans doute au *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim, artiste dont il ignore par ailleurs le nom ?

L'analyse d'une séquence filmique ne doit pas nécessairement déboucher sur une séquence pédagogique utilisant la photographie ou la vidéo. Le jury apprécie la diversité des projets de leçons présentés cette année, mettant en pratique le dessin, la peinture, la vidéo, l'assemblage, la photographie, les pratiques combinatoires, etc. Il apprécie également que certains candidats évoquent spontanément les ressources de l'établissement comme le CDI ou la salle multimédia, le travail en interdisciplinarité en particulier dans le cadre de l'histoire des arts, le socle commun des connaissances et compétences et les dispositifs partenariaux tels que « collège au cinéma ». Ils envisagent de faire rayonner les arts plastiques au sein de l'établissement et, plus largement, au-delà, et, sans toutefois perdre de vue la spécificité des arts plastiques, de permettre ainsi aux élèves de percevoir la cohérence, le sens et la portée de leurs apprentissages.

• L'entretien

Durant l'entretien, trop de candidats montrent une relative passivité, transformant l'exercice en un « jeu de devinettes », pensant peut-être déjouer les supposées attentes du jury, alors qu'au contraire il est attendu qu'ils s'emparent des questions pour relancer leur réflexion ou approfondir les pistes non développées lors de l'exposé. Tel est le but des questions du jury : clarifier, faire préciser, aller plus loin.

Au cours de l'entretien, les enseignants potentiels que sont les candidats doivent témoigner des qualités requises dans l'exercice d'un métier en relation avec un public : écoute, clarté dans le propos, sincérité et authenticité, plasticité et réactivité constructive, c'est-à-dire capacité à prendre en compte questions et suggestions, soit pour réaffirmer avec conviction en argumentant ou démontrant, soit pour repenser et déplacer son point de vue initial. Ils doivent rendre évidentes leurs aptitudes à susciter l'intérêt avec un discours riche et structuré, une force de conviction dynamique, mais toujours à l'écoute, ouverte aux remises en question.

Ils ne doivent pas hésiter à réfléchir en direct, à émettre des hypothèses, à les soumettre à leur propre réflexion, avec sincérité et honnêteté, comme ils pourraient être amenés à le faire devant des élèves pour répondre à une question imprévue.

- **Conclusion**

Au travers de cette épreuve, le candidat doit démontrer qu'il est porteur de réelles potentialités pour enseigner les arts plastiques, qu'il a conscience de la place de cet enseignement dans la formation générale des élèves et l'institution éducative, qu'en exercice, il saurait exploiter avec finesse ses connaissances et compétences dans le domaine des arts plastiques comme sa culture cinématographique dans une démarche ouverte et créative.

Le jury encourage les futurs candidats à prendre en compte les éléments du présent rapport, ainsi que de ceux antérieurs, afin de préparer cette épreuve avec efficacité et de démontrer leur engagement, leur volonté d'enseigner les arts plastiques.

- **Quelques ressources conseillées, complétant celles énoncées dans les précédents rapports**

Un site : www.centreimages.fr/vocabulaire, initiation au vocabulaire de l'analyse filmique ; passe en revue toute la terminologie autour des notions d'image, de plan, de montage et de son, à partir d'études de cas et d'extraits précis analysés.

Un livre : David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction*, éd. De Boeck, 1999 ; incontournable cet ouvrage propose des analyses plastiques précises photogrammes à l'appui.

Deux autres ouvrages, plus succincts : de Laurent Jullier, *Lire les images de cinéma*, éd. Larousse, 2012, et *L'analyse de séquence*, éd. Armand Colin, 2011.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve de leçon : Option danse

Membres du jury

PENTEL Fanny, TRIBALAT Thierry, WALERSTEIN Xiména

Rapport rédigé par Fanny PENTEL

• Définition de l'épreuve

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

• Enjeux généraux et attentes de l'épreuve

Le jury a fait face cette année à des candidats moins performants que lors des sessions précédentes. Il semblerait donc que la préparation n'ait pas été accompagnée de la prise en compte des rapports de jury antérieurs. Ces rapports donnent des informations sur les attentes et doivent impérativement faire l'objet d'une étude précise. Ils permettront ainsi d'amorcer un travail répondant aux exigences de l'épreuve et aux compétences attendues d'un futur enseignant.

Pour la troisième année consécutive, les candidats pouvaient choisir l'option danse pour l'épreuve de leçon. 9 candidats se sont présentés à cette épreuve en 2013.

Le contenu du dossier est à considérer comme une entité

Contrairement à la session précédente, les candidats ont manifesté plus de difficulté à créer des liens entre danse et arts plastiques via les enjeux qui en découlent. Ils en nient de ce fait l'extrême richesse synesthésique. L'approche corporelle est un lien important à envisager, il est indispensable de s'y référer lors de l'étude de l'œuvre chorégraphique afin d'offrir une analyse du mouvement dansé où, rapport au sol, tensions, relâchés, déséquilibres, rythmes, pulsion, musicalité, gestes, affects... peuvent être pris en compte ; d'autres notions sont également essentielles comme le rapport à l'espace, au temps, à la lumière, à la matière, aux volumes, aux images... Le jury attend que le candidat soit capable d'y faire référence si le sujet le requiert. Afin de se préparer à faire des liens signifiants, il est nécessaire de connaître l'histoire de ces échanges, d'étudier précisément les différentes porosités entre la danse et les arts plastiques, les gestes picturaux déployés dans l'espace, la posture de l'artiste performeur, l'homme comme mesure de toute chose, le corps/matière, le corps/objet, l'espace déployé de la toile à la scène, l'improvisation...

Sur un panel restreint de neuf candidats, le jury s'est attaché à dégager les points positifs, mais aussi à mettre en exergue les nombreux écueils observés qu'il conviendra d'éviter lors des prochaines sessions.

Le jury a fortement sanctionné les candidats qui sont restés dans une approche superficielle et non synthétique du document chorégraphique. Par ailleurs, les candidats n'articulent pas entre eux les éléments du dossier et parfois

l'extrait du programme est tout juste lu. Aucune notion ou problématique n'est dégagée du dossier, ce qui rend la proposition d'un enseignement difficilement envisageable. Le dispositif pédagogique du candidat est alors incohérent, inadapté et inopérant. Les références apportées pour soutenir l'argumentation sont insuffisantes, peu pertinentes et parfois absentes. Enfin, le temps de l'exposé n'est pas utilisé dans sa globalité, des silences parfois longs ponctuent le temps de parole ce qui rend l'oral peu vivant. Lors de l'entretien, ces candidats ne font pas preuve de réactivité.

Construire une analyse en s'appuyant sur des connaissances précises

La création artistique moderne et contemporaine est jalonnée d'exemples faisant émerger hybridation et porosité entre le champ de la danse et celui des arts plastiques. Il est conseillé aux candidats d'avoir une culture chorégraphique singulière sans omettre les grandes figures emblématiques de la danse et d'avoir une vision synthétique des grandes questions qui traversent son histoire. Ainsi, Oskar Schlemmer dans les années 1920, cherche, par des exercices, à donner aux peintres et aux architectes, le sens de l'espace et impulse ainsi un élargissement du champ d'action des arts plastiques, il cherche l'équilibre entre les constituants de l'espace scénique et les constituants de l'espace expressif du danseur (ligne, plan, volume, mouvement, mesure, règle, équilibre, figure humaine...). Les domaines artistiques deviennent poreux et s'enrichissent l'un l'autre. Il est ainsi conseillé aux candidats, non seulement de connaître l'existence de ces recherches artistiques issues des avant-gardes, mais aussi de comprendre les questions posées par de telles œuvres. Le candidat est invité à se construire une véritable culture artistique en amont de l'épreuve.

Le jury a déploré une approche trop descriptive du document chorégraphique. Quand les éléments du programme sont considérés, le jury a remarqué une volonté de les mettre en lien avec l'œuvre chorégraphique. Pourtant, si l'oral s'appuie alors sur quelques références maîtrisées, celles-ci sont hélas souvent plaquées, peu variées et insuffisantes. Les propositions pédagogiques se résument à des expérimentations qui ne débouchent pas sur des apprentissages signifiants. Ces candidats n'arrivent pas à se projeter dans une mise en œuvre opératoire et ont des difficultés à formaliser l'acte d'enseigner.

Par ailleurs, le jury s'est montré favorable aux candidats faisant preuve d'une analyse sensible et référencée du document chorégraphique ; celle-ci articulant l'extrait chorégraphique avec l'extrait de programme autour d'axes clés permettant de déboucher sur des propositions cohérentes. L'exposé et l'entretien ont pu être enrichis de références pertinentes issues de différents domaines. Il est particulièrement apprécié par le jury d'observer une véritable posture d'enseignant qui se traduit par une présence physique et une gestuelle adaptée qui rendent l'exposé dynamique et l'échange avec le jury constructif.

Le jury apprécie, comme lors des sessions précédentes, la prestation des candidats ayant :

- une solide réflexion sur les enjeux de chacun des deux domaines et en mesure de les mettre en relation ;
- une capacité à les prendre en compte dans le traitement didactique et pédagogique d'une situation en arts plastiques ;
- une approche du sujet croisée au regard de la classe et des programmes ;
- un exposé qui va à l'essentiel et ne s'égare pas en digressions ;
- une maîtrise des contraintes de temps imposées par l'épreuve ;
- une véritable sensibilité au monde et à l'art ;
- de solides connaissances culturelles dans le champ des arts plastiques articulées à celles de la danse.

■ Construire un projet d'enseignement

Il est attendu que le candidat témoigne de son ambition à accompagner ses élèves dans un questionnement précis à même de faire émerger des compétences techniques, artistiques et comportementales. Afin que le jury puisse identifier les potentialités pédagogiques et didactiques du candidat, la proposition pédagogique doit s'élaborer en lien avec l'analyse du dossier, et ce, sans dégrader la complexité du sujet. C'est à travers un axe notionnel choisi que le candidat développe ces choix et problématise sa proposition d'enseignement.

Lors de cette épreuve, le jury cherche à identifier les potentialités pédagogiques et didactiques du candidat. Il s'attache à percevoir comment à travers la projection de son enseignement, il construit sa pensée.

Le candidat devra donc témoigner de son ambition à guider ses élèves dans un questionnement précis, de manière claire et abordable, sans dégrader la complexité du sujet. Il pourra se saisir de différents modèles d'enseignement, pour susciter des apprentissages et ainsi apporter les ressources techniques et théoriques nécessaires à l'effectuation. Différentes activités d'observation, d'exploration, d'expérimentation, de synthèse...

peuvent être convoquées au travers de dispositifs divers et de modes opératoires différents.

Le candidat gagnerait, afin d'éprouver la faisabilité des séquences proposées, à se poser quelques questions précises notamment : que vont apprendre mes élèves ? Quelles questions vont-ils se poser ? Quelles représentations vont changer ?... Ou encore : pourquoi montrer une œuvre en début, en milieu ou en fin de séquence ? Qu'est ce que cette œuvre en particulier apportera aux élèves ? ... Le questionnement est bien entendu multiple et mouvant, le jury attend des candidats qu'ils aient une posture réflexive, à même de questionner, de réajuster voire de réinvestir les choix mis en œuvre.

Afin de permettre aux élèves d'aborder une question, rappelons qu'il n'y a pas UN modèle à suivre. Le futur enseignant doit faire preuve d'inventivité de manière à ce que les élèves aient envie de s'aventurer dans un questionnement sensible.

Interroger les notions du programme d'arts plastiques

Les notions du programme d'arts plastiques sont identifiées par les candidats, mais ne font pas toujours l'objet d'une réflexion permettant de mesurer les enjeux d'apprentissage pour les élèves. Elles sont souvent plaquées, ne font pas l'objet d'une approche sensible qui permette d'entrevoir l'infinité des paramètres qui en découle. La notion d'espace, par exemple, ne peut se résumer à un vague rapport « plein/vide », « sol/plafond », comme nous l'avons entendu, mais est à envisager dans sa multiplicité (frontalité, traduction de l'espace, structure, principe géométrique, équilibre, articulation, imbrication, déploiement...)

Afin de mieux percevoir l'étendue et la complexité de l'enseignement des arts plastiques, il est nécessaire d'interroger la place de la pratique de l'élève et de comprendre ce qui est en jeu lorsqu'il crée : de l'expérience au notionnel/du sensible à l'intelligible... Il ne suffit pas de dire aux élèves qu'ils vont travailler la matière pour que, par magie, leur sautent aux yeux les compétences qu'ils devront développer. Les candidats ont bien entendu encore peu ou pas d'expérience de la classe, il leur serait ainsi bénéfique de se projeter et d'interroger leur propre pratique plastique afin de construire un réseau de questionnements signifiants, par exemple : comment l'appréhension de l'espace avec tout le corps peut enrichir la pratique picturale ?

Les incitations se résument à des titres, que le candidat nomme « incitation » et qui restent de l'ordre de l'exploration plastique voire même de l'exercice sans qu'il y ait de véritable questionnement en germe pour les élèves.

Dans le pire des cas, il ne s'agit que d'une somme d'exercices sans objectif précis pour le futur enseignant, et sans signification pour les élèves.

Le jury a apprécié que certains candidats aient pris connaissance des progressions proposées par les programmes ainsi que des pré-requis des élèves. Cependant, les enjeux d'apprentissage sont mal saisis.

Le jury attire l'attention sur la maîtrise des références artistiques convoquées par les candidats. Parfois approximatives dans leur titre, leur auteur, leur description, elles attestent d'un manque de rigueur scientifique préjudiciable et nuisible aux compétences attendues a minima du candidat.

L'usage de l'œuvre d'art comme point de départ d'une exploration plastique peut être risquée. En effet, de nombreux candidats n'ont absolument pas conscience des enjeux relatifs aux emprunts, à la citation ou au détournement et proposent aux élèves des activités mimétiques, occultant par là-même l'intentionnalité de l'auteur.

Ces passerelles artistiques, danse et arts plastiques, nouvellement admises aux épreuves du capes externe, permettent une ouverture infinie de réflexions enrichissant la pratique et la théorie des arts plastiques qui doivent faire l'objet d'une expérience vécue, pratiquée et théorisée.

Le jury rappelle que les candidats se sont inscrits à cette épreuve en choisissant la danse. Les extraits proposés montrent des corps en état de danse et en mouvement inscrits dans un propos chorégraphique obéissant, selon les extraits, à des partis pris artistiques que le candidat doit identifier. Les rapports au temps, à l'espace, aux différentes propriétés du corps (poids, flux, intensité, tensions, déséquilibre...) suscitent des évocations multiples et permettent une diversité de lectures qui peuvent être à la fois performatives, plastiques et/ou poétiques. Le jury attend que le candidat exploite ces différents éléments pour répondre à la question posée au travers de l'extrait de programme retenu. Il ne s'agit pas de proposer un atelier de danse ou de faire des élèves des danseurs, mais de traiter plastiquement la danse posée comme objet d'étude. Le candidat ne doit pas se limiter à une analyse de l'extrait chorégraphique sans s'interroger sur la transposition pédagogique qu'il pourra en faire. Proposer des contenus d'enseignement qui ignorent la richesse de la danse n'est pas recevable. Ceci débouche fréquemment sur la proposition d'un dispositif d'enseignement qui n'a qu'un rapport lointain avec l'extrait proposé. L'extrait

chorégraphique choisi et soumis à la sagacité du candidat n'est ni un prétexte, ni un élément décoratif. Des candidats se livrent à des analyses pertinentes de l'extrait chorégraphique et font pour certains la démonstration d'une bonne connaissance de la danse. Malheureusement la proposition pédagogique s'éloigne, voire parfois, n'a aucun rapport avec l'analyse précédente. Il convient ici d'interroger le corps comme matériau ainsi que son rapport à l'espace.

Conduire un exposé avec méthode et se préparer à l'épreuve

Le jury conseille d'être attentif à une meilleure gestion du temps. Le candidat dispose de 20 minutes d'exposé. Il est souhaitable de les utiliser en totalité, d'anticiper les grandes rubriques qui structureront l'intervention et d'opérer un découpage temporel pour ne pas se laisser aller à des digressions, certes parfois intéressantes, lors de l'analyse chorégraphique, mais qui s'éloignent du propos initial. Aller à l'essentiel, synthétiser une pensée, retenir les éléments clés qui permettront d'étayer les choix pédagogiques doivent guider le candidat dans la première partie de l'exposé. Il est rappelé que la proposition pédagogique constitue le cœur de l'épreuve. Elle ne peut donc se résumer à quelques minutes en fin d'exposé.

Le candidat dispose d'un paperboard et d'un vidéoprojecteur. Il est indispensable d'anticiper, lors de la préparation, la gestion de ces outils en vue d'optimiser la communication avec le jury et éviter ainsi les pertes de temps inutiles. Il est judicieux de profiter de l'outil informatique afin de partager avec le jury une analyse du mouvement dansé en choisissant des moments clés.

Il est conseillé de se préparer consciencieusement au déroulement de l'exposé et de l'entretien, ce qui nécessite de maîtriser le stress surgissant le jour de l'épreuve.

Le candidat doit également s'entraîner à se glisser dans la posture attendue d'un enseignant et faire preuves de certaines qualités de communication : écoute, regard, voix, dynamisme postural... Il est particulièrement apprécié qu'un candidat se présentant à l'option danse fasse vivre son exposé et soit présent corporellement face au jury. Cette année le jury a observé une certaine décontraction vestimentaire incompatible avec le contexte de passation d'une épreuve professionnelle.

• Quelques repères bibliographiques

- Ardenne Paul, *L'image corps, Figure de l'humain dans l'art du XXème siècle*, éd. du Regard, 2001.
Frimat François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine*, éd. PUF 2010.
Ginot Isabelle, Michel Marcelle, *La danse au XXème siècle*, éd. Larousse, 2008.
Giordano Bruni, *Danse et pensée, Une autre scène pour la danse*, éd. GERMS, 1993.
Huesca Roland, *Danse, art et modernité – Au mépris des usages*, éd. PUF, 2012.
Izrine Agnès, *La danse dans tous ses états*, éd. L'Arche, 2002.
Le Moal Philippe (sous la direction de), *Dictionnaire de la danse*, éd. Larousse, 2008.
Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, éd. Contredanse, 2007.
Marcel Christine et Lavigne Emma (sous la direction de), *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*, éd. du Centre Pompidou, 2011. Egalement, *Danser sa vie. Ecrits sur la danse*, éd. du Centre Pompidou, 2011.
Monnier Mathilde/Nancy Jean-Luc, avec Denis Claire, *Allitération. Conversations sur la danse*, éd. Galilée, 2005.
Niclas Lorrila, *La danse, Naissance d'un mouvement de pensée*, éd. Armand Colin, 2001.
Noisette Philippe, *Danse contemporaine, mode d'emploi*, éd. Flammarion, 2010.
O'Reilly Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, éd. Thames and Hudson, 2010.
Pastori Jean Pierre, *La Danse. Des Ballets russes à l'avant-garde*, collection Découverte, éd. Gallimard, 1997.
Roselee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, éd. Thames & Hudson, 2001.
Warr Tracey et Jones Amelia, *Le corps de l'artiste*, éd. Phaïdon, 2005.

Revue et numéros spéciaux

- Art Press n° 331, février 2007. Dossier performance. Numéros spéciaux Art Press2 n° 7, novembre-décembre-janvier 2008, Performances contemporaines, et n°18, 2 août-septembre-octobre 2010, Performances contemporaines.
Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance, La Part de l'œil, n° 24, 2009.
L'art chorégraphique, TDC n° 988, Editions Scérén-CNDP, 15 janvier 2010.
Mouvement n° 41, octobre décembre 2008, dossier : Performance : l'engagement du corps.
Penser la danse, Rue Descartes n° 44, Coédition du Collège international de philosophie/PUF, juin 2004.

DVD

À noter, de nombreuses captations de spectacles et des vidéos-danse peuvent être visionnées à la médiathèque du Centre National de la Danse.

Le tour du monde en 80 danses, Coédition Scérén-CNDP et La Maison de la danse.

Site

<http://www.numeridanse.tv/>

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve de leçon : Option photographie

Membres du Jury

ANQUEZ Nathalie, BEHARELLE Franck, BRENOT Viviane, BORDIER Patrice, CIRENDINI Christophe, DONNEFORT Catherine, GONZALEZ Bernard, GUERIN Marie-Françoise, HARNOIS Philippe, HENQUEL Nathalie, MARTINETTI Fabienne, PERRIN Valérie, PIOT Cédric, ROBIN-FROCRAIN Élisabeth, SAINT MARTIN Laurence, TRINSSOUTROP Jérôme, VILLAPADIERNA Hélène

Rapport rédigé par Franck BEHARELLE

• Définition de l'épreuve

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

• Le contenu du dossier est à considérer comme une entité

Celui-ci demande de tenir compte de la spécificité du document proposé à savoir une image photographique. Le jury rappelle quelques conseils afin d'aider le candidat à analyser dans un premier temps cette image avant de procéder à l'articulation entre le document et l'axe de programme proposé dans le dossier

L'analyse d'une image intervient dans le contexte d'une épreuve à caractère professionnel ; elle est menée dans le cadre d'un sujet. Dans un premier temps, les remarques qui suivent concernent strictement la méthode et la structuration de l'analyse. Les étapes suggérées ci-dessous sont à enrichir et à adapter à la nature de la photographie examinée. Notons que chacune de ces étapes doit permettre un progrès de l'analyse : du sens doit être dégagé, les choix relatifs à une démarche photographique et à une intentionnalité qui s'exprime doivent être identifiés. Les observations des candidats doivent tenir compte de la spécificité de la technique photographique, mais peuvent être élargies au champ des arts plastiques lorsque c'est pertinent.

Identifier la technique :

- repérer l'usage d'un appareil aisément identifiable (24x36, panoramique, appareil de type polaroid, chambre de grand format, caméra embarquée type go pro...);
- identifier les propriétés de l'optique (grand angle, téléobjectif...).

Analyser la composition :

- commenter le cadrage photographique en relation avec un format ;
- nommer les propriétés de la composition : hiérarchie des plans considérés dans l'occupation de la surface photographique, rapport fond formes, principes académiques de composition respectés ou transgressés (règle des tiers, valeur de cadrage)...;
- établir un lien ou faire des distinctions si nécessaire avec les fondamentaux de la composition en peinture.

Analyser l'espace :

- commenter le point de vue ;
- apprécier la hiérarchie des plans qui structurent l'espace ;
- observer la perception de la profondeur en relation avec la zone de netteté et avec les règles de la perspective ;
- noter la convocation d'espaces hors-cadre.

Analyser la lumière :

- relever l'usage ou non de clair-obscur ;
- identifier la nature de la lumière (naturelle, artificielle, de studio, en extérieur...) ;
- commenter la qualité de la lumière (diffuse, incidente...) ;
- déterminer le positionnement des sources, observer le jeu des ombres propres et portées.

Analyser la couleur :

- nommer et qualifier les couleurs (saturation, dominante, contraste...) et leurs relations au sein de l'image ;
- signaler les liens avec un champ élargi aux arts plastiques.

Évaluer le degré de matérialité de la photographie :

- distinguer les propriétés d'un contact pictorialiste d'un tirage cibachrome d'agence de publicité.

Pour ce dernier point en particulier, mais pas seulement, le jury tient compte de la médiation de la reproduction qui réduit les écarts et prive de certaines informations. Il va donc de soi qu'aucune expertise n'est attendue pour des caractéristiques de l'image qu'il serait impossible ou hasardeux d'apprécier à partir d'une reproduction. Notons que comme le spécifiaient les rapports précédents, il est indispensable de connaître les fondamentaux de la prise de vue photographique. Pour cela les candidats doivent avoir manipulé un appareil de prise de vue et expérimenté différents modes (manuel, automatique, priorité diaphragme et vitesse). Un savoir lié aux modalités de réglages de la lumière et de la mise au point constitue un préalable à l'analyse de l'image photographique et à la sollicitation d'une pratique chez les élèves.

Toute analyse doit être articulée à l'extrait de programme proposé dans le sujet

La compréhension des termes de l'extrait de programme doit transparaître dans l'usage qui en est fait. Il ne faut pas perdre le lien avec les notions issues de cet extrait qui constituent bien un prisme à privilégier pour analyser la photographie. La citation doit susciter une interrogation constante quant aux contenus enseignés, l'ensemble des compétences que les élèves doivent acquérir est énoncé dans les programmes auxquels il convient de se référer.

Les difficultés liées à l'analyse ont été récurrentes cette année. De nombreux candidats ont choisi cette option pensant qu'une partie du programme limitatif du Capes étant consacré à une question photographique, cela les dispenserait d'une préparation soutenue de la culture de l'option tant pratique que théorique. Ce qui a conduit le jury à relever des manquements élémentaires notamment dans le domaine de la pratique photographique argentique ou numérique. Toute absence d'expérience plastique du candidat constitue un frein majeur à la compréhension des enjeux artistiques liés à la fabrication des images.

• Le jury a constaté les écueils suivants et propose quelques conseils

Substitution à l'analyse d'une simple énonciation des référents présents dans l'image, absence de recul et approche littérale de l'image qui passe à côté des enjeux : Ne pas confondre ce que montre la photographie et ce qu'elle peut signifier. Procéder à des rapprochements utiles avec d'autres photographies ou d'autres types d'œuvres ou de références non artistiques. Envisager l'image étudiée selon une inter iconicité permettant de mieux appréhender son statut et son contenu.

Regard strictement descriptif, difficulté à extraire du sens, de l'intentionnalité : Prévoir un énoncé de démarche. Émettre des hypothèses concernant l'intentionnalité de l'auteur au regard des données fournies dans le dossier ou de ce que le candidat connaît de l'auteur, de la période, du contexte... Mener un questionnement à partir de ce qui est visible en tenant compte du choix de la procédure de captation photographique. Rattacher le document à une culture de l'image.

Approches fermées au sensible, à diverses modalités du poétique : Travailler à appréhender la dimension artistique et l'énoncer, car elle ne va pas de soi. Faire la part du documentaire, de l'artistique, de la communication. Estimer les différences et les territoires partagés.

Évacuation des données sociales et politiques des images : Le fait artistique n'est pas déconnecté de ces données. Connaître l'histoire de la photographie, c'est aussi dans une certaine mesure connaître l'histoire dans laquelle elle s'inscrit, l'inventaire des formes artistiques ne peut suffire.

• La transposition didactique

La prise en compte du sujet suppose que la confrontation de la photographie et de l'extrait de programme permette au candidat, au terme de l'analyse, de proposer un questionnement (voire une problématique) et d'inscrire le dispositif pédagogique dans cette perspective. Le sujet ouvre un champ de possibles sans attente précise préalable, il revient donc au candidat d'élaborer un axe de réflexion et de proposer une argumentation. Il est important de s'assurer que le questionnement énoncé à ce moment de l'oral s'articule bien à l'analyse des éléments du dossier et s'inscrit dans le champ des arts plastiques. Une problématisation pertinente favorisera l'élaboration d'un dispositif qui permettra à la pratique d'être un espace d'exploration.

• Exploitation et proposition pédagogique

Les candidats veilleront à assurer la prééminence de la pratique et à valoriser l'expérience sensible et les dimensions expérimentales. Il s'agira de ménager un espace invitant l'élève à opérer des choix.

Les candidats préciseront :

- les modalités de sollicitation verbales (orales, écrites) et non verbales ;
- la technique ;
- le/les matériau(x) ;
- l'organisation dans l'espace ;
- l'organisation dans le temps ;
- l'organisation du groupe classe (travail individuel, collectif).

Ils mentionneront les pré-requis des élèves et pré-acquis lorsque c'est important. Ils donneront une idée du type de productions qui pourraient voir le jour.

Le champ de l'option photographie n'implique en rien que la pratique suscitée soit photographique. Il est question d'interroger les modalités de fabrication, de réception, de transformation, d'utilisation de l'image à travers les enjeux artistiques qu'elles suscitent. Ce qui renvoie à toute forme de production plastique qui convoquerait des notions propres au monde des images.

Les difficultés liées à la transposition didactique et à l'exploitation pédagogique tiennent à ce que le candidat éprouve généralement des difficultés à articuler le document proposé avec l'extrait de programme dans le but de construire des apprentissages ciblés.

- **Absence de questionnement à l'issue de l'analyse menée en relation avec l'extrait de programme** : Bien considérer cet extrait comme un prisme au travers duquel l'analyse du document aide à l'élaboration de pistes utiles pour le dispositif pédagogique envisagé, les termes de l'extrait sont donc des outils dont il convient de s'emparer pour explorer, questionner, formuler des hypothèses.
- **Pas de transposition didactique, les compétences à enseigner dans la perspective choisie par le candidat ne sont pas énoncées** : Veiller à formuler pour soi et pour le jury les apprentissages visés et leur pertinence par rapport aux programmes d'arts plastiques et plus largement.
- **Formulation des apprentissages sous la forme d'une notion** : Il est difficile d'« enseigner l'espace » mais il est possible de préciser quelles compétences liées à cette notion sont visées.
- **Dispositifs fermés n'ouvrant pas à un questionnement ou une pratique exploratoire** : La contrainte n'est pas à exclure a priori, mais elle doit permettre de produire du sens et de conduire à un apprentissage.
- **Recours quasi-systématique à une incitation pédagogique très ouverte** : Ne pas considérer la formulation d'une incitation de ce type comme une modalité de sollicitation allant de soi. Penser la proposition d'un sujet depuis sa première énonciation pour soi jusqu'à sa transmission aux élèves.
- **Pas de réflexion sur les éléments créant appétence** : Construire la transition entre un énoncé et le début de mise en œuvre. Montrer que l'on tient compte des représentations des élèves pour solliciter les imaginaires et susciter un désir de mise en œuvre.
- **Peu de prise en compte de la situation des élèves face au dispositif pédagogique** : Vérifier que l'on peut apporter des éléments d'information aux questions élémentaires : que comprennent-ils ? Que font-ils ? Avec quoi ? Pourquoi ?

• Exposé et entretien

Dans l'exposé, l'attitude dynamique par rapport à l'image projetée et analysée en relation avec l'extrait de programme doit se traduire par :

- une capacité à se saisir des trois composantes du sujet simultanément ;
- une capacité à énoncer clairement un propos (plan, structuration des idées, vocabulaire) ;
- une bonne gestion du temps qui vise un équilibre entre l'analyse, la transposition didactique et la présentation du dispositif pédagogique ;
- une occupation de l'espace ;
- une exploitation des outils mis à disposition (ordinateur, tableau à feuilles) ;
- une modulation de la voix même si le candidat ne simule pas une présence face à un public scolaire.

Pour l'entretien, une réactivité aux questions des membres de jury, une souplesse intellectuelle qui montre une faculté à s'adapter à de nouvelles hypothèses est bienvenue.

- une écoute et une compréhension des questions du jury ;
- une capacité au dialogue ;
- la concision et la précision des réponses ;
- une aptitude à reconsidérer une idée préalablement exprimée.

• Quelques repères bibliographiques (les références soulignées constituent des fondamentaux à connaître)

Aumont Jacques, *L'image*, éd. Armand Colin, Coll. Cinéma, 2005.

Baque Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, éd. du Regard, Paris, 2004.

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

Claass Arnaud, *Le réel de la photographie*, éd. Filigranes, Paris, 2012.

Collectif, *Des images aujourd'hui, repères pour éduquer à l'image contemporaine*, éd. SCERÉNCRD Nord-Pas de Calais, 2011.

CONTACT, coffret de 3 DVD, éd. Artevideo, 2004.

De Chassey Éric, *Platitude, une histoire de la photographie plate*, éd. Gallimard Paris, 2006.

De la photographie comme un des beaux-arts, éd. Photo Poche, Paris, 1989.

Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes, éd. Photo Poche, Paris 1987.

Frizot Michel, *Histoire de voir, de l'instant à l'imaginaire*, éd. Photo Poche, Paris, 1989.

Frizot Michel, *Histoire de voir, de l'invention à l'art photographique*, Michel Frizot, éd. Photo Poche, Paris, 1989.

Frizot Michel, *Histoire de voir, le médium des temps modernes*, Michel Frizot, éd. Photo Poche, Paris, 1989.

Herschdorfer Nathalie, *Jours d'après, quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, éd. Thames & Hudson, Paris, 2011.

Joly Martine, *L'image et son interprétation*, éd. Armand Colin, coll. Armand Colin Cinéma, 2005.

Kozloff Max, *Le jeu du visage, le portrait photographique depuis 1900*, éd. Phaïdon, Paris, 2008.

Krauss Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, éd. Macula, Paris, 1990.

L'art du nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle, éd. Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997.

La photographie au musée d'Orsay, éd. Skira, éd. Flammarion, Paris, 2008.

La subversion des images, catalogue du centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

Objectivités, la photographie à Düsseldorf, catalogue d'exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2008.

Parr Martin et Badger Gerry, *Les livres des photographies : une histoire volume 1 et volume 2*, éd. Phaïdon, Paris, 2005 et 2007.

Photomontages, photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres, éd. Photo Poche, Paris, 1987.

Poivert Michel, *La photographie contemporaine*, éd. Flammarion, Paris, 2010.

Shore Stéphane, *Leçon de photographie*, éd. Phaïdon, Paris, 2007.

Sontag Suzanne, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgois, Paris, 2008.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Admission

Épreuve de leçon : Option théâtre

Membres du jury
BRENOT Viviane, KUNGAS Alain, ROMAIRE Delphine

Rapport rédigé par Delphine ROMAIRE

• Définition de l'épreuve

Leçon portant sur les programmes des collèges et des lycées :

Durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : vingt minutes ; entretien : trente minutes) ; coefficient 3.

Le candidat élabore un projet d'enseignement en arts plastiques pour l'enseignement secondaire.

Il prend appui sur un dossier documentaire orienté en fonction du domaine choisi lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma, photographie, danse ou théâtre).

Ce dossier est en rapport avec les problématiques et les contenus des programmes d'enseignement du collège et du lycée ainsi que la partie de l'histoire des arts qui leur est associée.

L'épreuve consiste en un exposé du candidat au cours duquel il conduit une analyse des éléments du dossier et présente ses choix pédagogiques pour une leçon.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

• Les caractéristiques de la session 2013

Le nombre de candidats se présentant à cette option est stable par rapport à la session précédente. Sur les treize admissibles ayant choisi l'option, douze se sont présentés.

La moyenne, pour cette session, est de 9,45. Les notes obtenues se situent entre 01 et 17 ; sept candidats obtiennent des notes supérieures à 10 dont trois supérieures à 14.

Cinq candidats obtiennent des notes inférieures à 10. La moyenne est plus basse qu'à la session précédente et s'explique par trois notes inférieures à 2.

Les candidats ayant obtenu une note très satisfaisante ont fait preuve d'une prestation qui engage une réflexion prometteuse pour leur futur enseignement associant :

- une bonne gestion du temps ;
- un exposé clair, structuré et sensible ;
- une solide culture générale : une bonne connaissance du champ spécifique au théâtre articulé avec pertinence au domaine des arts plastiques ;
- une appropriation pertinente des programmes dans un projet d'enseignement adapté à son public ;
- une aptitude à communiquer et à se saisir des questions pour enrichir leur propos lors de l'entretien.

Cette année la plupart des candidats se sont bien préparés à l'épreuve. Cette préparation témoignait d'une méthodologie souvent efficace. À noter que dans ce cadre, les candidats doivent cependant être attentifs à ne pas formater l'exposé, afin de ne pas laisser de côté la sensibilité et l'ouverture d'esprit.

Il faut rappeler qu'un entraînement dans les conditions de l'épreuve est indispensable. Il permet principalement de poser la gestion du temps et d'outiller la communication orale. Cependant, certains candidats n'ont pas pris en

compte les attendus de l'épreuve notamment lors de la transposition didactique en proposant une séquence inadaptée à des élèves de collège et/ou de lycée.

Remarque : S'il est souhaitable de visionner les extraits vidéo des spectacles en totalité, il semble opportun de découper l'extrait ou de sélectionner des instants précis de façon à étayer son propos lors de l'analyse.

• **L'exposé**

Les attendus de l'épreuve au regard des compétences exigées pour enseigner des connaissances et des savoir-faire en arts plastiques au collège et au lycée.

Faire preuve d'une connaissance du domaine théâtral et savoir la transmettre

Le jury attend du candidat qu'il sache articuler les programmes d'arts plastiques aux documents spécifiques de l'option théâtre. Il est indispensable de posséder une solide culture générale ainsi que des références appartenant aux incontournables du champ théâtral. Les candidats ne peuvent ignorer les grands mythes fondateurs et les classiques de la culture occidentale, par exemple : les œuvres de Shakespeare ou de Molière ou les metteurs en scène contemporains tels que Jean-Luc Lagarce.

Ne rien savoir sur le théâtre de Molière révèle un manque évident de préparation minimale pour un candidat ayant choisi l'option théâtre. Ne pas maîtriser le vocabulaire spécifique à ce champ culturel : la tragédie, la comédie, les éléments de mise en scène... est difficilement recevable.

Comment juger alors de la pertinence de la mise en scène et établir des rapprochements judicieux avec des problématiques issues du domaine des arts plastiques ?

Des connaissances théoriques du champ du théâtre peuvent se construire par l'étude d'une documentation spécifique. Mais il convient de les compléter par une expérience personnelle et sensible de spectateur en fréquentant des salles de spectacle.

• **L'analyse du dossier**

Être capable de repérer et de formaliser les connexions entre le théâtre et les arts plastiques, à partir du document proposé.

Se saisir du document et analyser l'extrait : un moment essentiel de la prestation

- C'est tenir compte de la totalité du dossier qui contient un énoncé, un extrait précis du programme de collège ou de lycée et une capture vidéo d'un extrait d'un spectacle n'excédant pas trois minutes.
- C'est d'abord décrire ce qui est donné à voir; c'est-à-dire l'extrait vidéo du spectacle puis se concentrer sur son analyse en utilisant un vocabulaire spécifique.
- Les références convoquées sont là pour éclairer le document, le questionner, non pour faire un étalage de ses connaissances culturelles déconnectées de l'analyse. C'est, à partir de l'analyse de l'extrait vidéo, tirer une ou des problématiques qui permettront de passer à une transposition didactique pertinente en lien avec l'extrait du programme.

Il s'agit de s'attacher, dans l'analyse à ce qui se produit dans l'espace scénique, à se mettre en situation de spectateur (voire de metteur en scène) dans cet espace. Une bonne analyse ne s'arrête pas à une description formelle, elle y associe la question du sens. Si l'extrait du programme aborde " la transformation de l'espace... ", le candidat doit être attentif à ce qui a été modifié dans le cube scénique et au sens produit.

L'analyse ne doit pas rester sur un seul aspect de l'extrait du spectacle. Il convient d'explorer toutes les pistes du document avant de choisir un parti-pris. Ce choix permettra de préparer l'articulation entre le document et la proposition pédagogique. Beaucoup de candidats n'ont pas suffisamment interrogé le document et se sont contentés d'extraire une seule hypothèse de travail. Lors de l'entretien où la piste retenue s'avérait trop fermée ou inadaptée, le candidat a alors perdu un temps précieux pour proposer un autre axe de travail aux membres du jury.

Tirer du sens de ce qui est visible

C'est se questionner sur le choix des éléments scéniques présents sur le plateau. Par exemple : Pourquoi un espace scénique presque vide ? Qu'apporte le son à la mise en scène ? Les costumes, les accessoires renforcent-ils une idée ? Il ne faut pas oublier que tout fait sens au théâtre et qu'il est indispensable de prendre en compte l'ensemble des éléments qui sont donnés à voir.

• La transposition didactique

Articuler le document à l'extrait du programme, c'est :

- Se saisir du document, l'analyser et émettre plusieurs hypothèses de travail transposables dans le domaine de l'enseignement en lien avec l'extrait du programme : Qu'y a-t-il à transposer à partir du dispositif théâtral proposé par le document pour nourrir un projet d'enseignement ? Quelles connaissances du champ des arts plastiques sont sollicitées ? ;
- A partir des hypothèses proposées, qui peuvent être des notions ou des problématiques, sélectionner une piste de travail et la mettre en regard avec l'extrait de programme. L'extrait du programme du dossier est forcément en lien avec l'extrait de la pièce proposé. Le candidat ne peut passer à côté de cette articulation ;
- Transformer en contenus d'enseignement cette piste en ne perdant pas de vue les opérations nécessaires à les rendre accessibles aux élèves.

• Exploitation et proposition pédagogiques

Les enjeux de la leçon

Conformément aux demandes du ministère de l'Éducation nationale, en 2007, les programmes d'arts plastiques, comme ceux des autres disciplines, n'indiquent pas les méthodes. Ils exposent strictement les objectifs et les contenus d'enseignement. Sur le plan de la conduite de l'enseignement et des options pédagogiques à retenir, il s'agit donc moins de rechercher la méthode qui serait implicitement attendue du jury que de se préparer à penser des apprentissages fructueux et des séquences cohérentes pour les conduire.

Le jury attend du candidat qu'il propose une situation d'enseignement qui soit opérante et adaptée à un public scolaire. Il s'agit de se demander objectivement ce que l'on veut faire apprendre aux élèves, en combien de temps, avec quels moyens, en prise avec quels enracinements ou stéréotypes culturels, sur quels acquis scolaires et sur quel niveau de langage des élèves... Les opérations pédagogiques envisagées par le candidat doivent permettre aux élèves un aller-retour structurant (instructif) entre le faire et le penser dans une perspective réflexive (les productions des élèves y sont autant d'investigations d'un problème repérable par tous, ouvrant sur la force de proposition et les compétences d'invention, y compris poétique). Si le dispositif pédagogique est ouvert, il cultive et structure en retour la force de proposition des élèves en leur proposant des activités précises.

Être capable de transmettre des connaissances en inventant une situation d'apprentissage adaptée au niveau de classe (au collège ou au lycée)

Les questions que le candidat doit se poser :

- Parmi mes connaissances, lesquelles sont utiles pour fonder et structurer un projet d'enseignement ? Quelles opérations et quelles méthodes solliciter pour qu'elles me soient utiles à penser des transferts et des transpositions de contenus adaptés à un niveau de classe précisé ?
- En quoi le dispositif que je propose à mes élèves tient compte d'une problématique issue du dossier et de l'extrait du programme proposé ?
- Quelle question voudrais-je que les élèves se posent ? En quoi la manière d'introduire le problème que je propose et le dispositif qui la soutient vont amener les élèves à se poser une question (par exemple celle de l'exagération, de la déformation...) ? Ma proposition est-elle porteuse d'investigations et de propositions divergentes ?
- Quels sont la place et le rôle des références artistiques dans mon cours ? Ces références artistiques sont-elles adaptées aux élèves, notamment au collège ?
- Est-ce que la manière dont j'envisage de mesurer les acquis visés pour les élèves s'appuie bien sur les demandes qui leurs sont faites ?

Le jury travaille à repérer les potentialités pédagogiques du candidat. Il n'attend pas de formes préétablies mais une inscription pré-professionnelle qui va engager l'élève dans une pratique.

• L'entretien

L'acquisition de compétences spécifiques se trouve au cœur de démarches qui ne négligent ni le tâtonnement, ni l'erreur, ni l'autonomie : ces compétences comportementales contribuent à la formation de l'élève et sont transférables dans d'autres disciplines.

- Être capable de communiquer clairement ses intentions (l'exposé) et d'écouter (l'entretien) pour soutenir une partie de son potentiel pédagogique
- Veiller à une bonne élocution ;
- Veiller à l'équilibre du temps entre la présentation du document et la proposition pédagogique ;
- Veiller à être réactif durant l'entretien : ne pas hésiter à saisir les pistes tendues par le jury, à revenir sur son propos, à déplacer son point de vue.

Le jury a parfois senti des candidats "figés" dans leurs convictions initiales, ce qui peut augurer d'un manque de souplesse dans l'exercice de leur futur métier. Les qualités d'un pédagogue révèlent curiosité, souplesse, aptitude à se saisir d'une proposition laissant ainsi présager d'une attention particulière portée aux remarques des élèves durant les cours.

• **Les écueils et carences à éviter**

- Des manques récurrents vis-à-vis de l'énoncé du sujet : pas de prise en compte du titre et des indications proposés dans le sujet ; pas de relations établies entre le texte, la scénographie, la dramaturgie ;
- Une analyse partielle du document du dossier (la capture vidéo d'un extrait de spectacle) au profit d'une autre mise en scène de la même pièce de théâtre.
- L'absence de liaisons entre les questions soulevées par le dossier et des questions adaptées au niveau des élèves ;
- Une utilisation partielle, voire inexistante, du tableau mis à disposition du candidat ;
- Une posture figée où le candidat n'arrive pas à occuper l'espace verbalement (débit vocal monotone et/ou très faible) et physiquement (position assise du candidat pendant la totalité de la durée de l'épreuve) ;
- Des confusions, des inexactitudes ou des contresens sur certaines notions abordées dans le champ de l'option ou des arts plastiques (exemples : parodie, kitsch...) ;
- Une méconnaissance des œuvres ou de certaines références incontournables (exemple : Carmina Burana serait une œuvre d'Amadeus Mozart).
- Une difficulté à se saisir de ce que l'élève va apprendre (une mise en activité sans préoccupation du sens que celle-ci revêt pour les élèves)

• **Les points forts des bonnes prestations**

- Faire un exposé clair, structuré, synthétique et sensible en utilisant un vocabulaire spécifique ;
- Élargir le champ des références artistiques, culturelles et théoriques de l'option ;
- Repérer les problématiques issues du document, savoir en retenir une et l'articuler avec l'extrait du programme proposé ;
- Produire une analyse pertinente révélant une habitude de " vivre le théâtre " ;
- Convaincre le jury de son aptitude à transmettre (y compris avec des croquis) et la faire partager par un exposé sensible et référencé ;
- Proposer une prestation équilibrée entre l'analyse de l'extrait et la proposition pédagogique.

• **En conclusion**

Enseigner, c'est se renouveler et faire évoluer ses références pour inscrire son enseignement dans une démarche porteuse d'évolution.

Certains candidats se présentent sans relier la spécificité de cette option aux qualités attendues d'un futur enseignant, à savoir une curiosité qui dépasse le domaine spécifique des arts plastiques et vient enrichir son intérêt sans arrêt renouvelé pour la création artistique, y compris dans le domaine du spectacle vivant.

Ce rapport de jury constitue un outil indispensable à la préparation de cette épreuve. Les remarques et les conseils reprennent et prolongent les observations des sessions antérieures dont nous conseillons la lecture.

• **Quelques exemples de dossiers**

Journal d'un monstre, adaptation et mise en scène de Florence LAVAUD d'après une nouvelle de Richard MATHESON, publiée en France en 1955, compagnie Chantier-théâtre (extrait vidéo de 3min), accompagné d'un

extrait des programmes de 5ème : « La pratique des élèves est motivée par la mise en œuvre de fictions recourant à divers outils, médiums et techniques ne se limitant pas à ceux du dessin et de la peinture ».

Eugène IONESCO, *La cantatrice chauve*. Mise en scène de Jean-Luc LAGARCE, création de 1991, compagnie les Intempestifs (extrait vidéo de 3mn), accompagné d'un extrait des programmes de 5ème : « L'image et son référent. Cette entrée permet d'explorer le sens produit par la déformation, l'exagération, la distorsion et d'ouvrir sur les questions de la ressemblance et de la vraisemblance, de la citation, de l'interprétation ». *Slava's snowshow*, un film de Dominique THIEL, Montfort, juin 2010, Arte éditions (extrait vidéo de 3mn), accompagné d'un extrait des programmes de 3ème : « L'expérience sensible de l'espace permet d'interroger les rapports entre l'espace perçu et l'espace représenté, la question du point de vue (fixe et mobile), les différents rapports entre le corps de l'auteur et l'œuvre (geste, posture, performance), entre le corps du spectateur et de l'œuvre (être devant, dedans, déambuler, interagir) ».

• Quelques repères bibliographiques ou sitographiques

Degaine André, *Histoire du théâtre dessinée, de la préhistoire à nos jours tous les temps et tous les pays*, éd. Nizet
Marionnette et théâtre d'objet, DVD, éd. CRDP, Académie de Lyon

Mouvement, revue dédiée à tous les domaines de la création contemporaine

Ô *Théâtre !*, collection Autrement junior, série arts, éd. Autrement

Vialat Alain, *Histoire du théâtre*, collection Que sais-je ?, éd. PUF

Se référer également aux références proposées dans le rapport de jury 2012.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

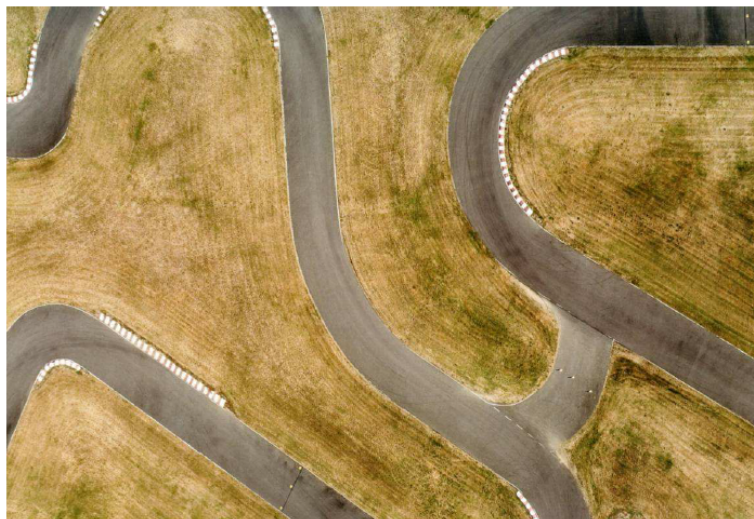
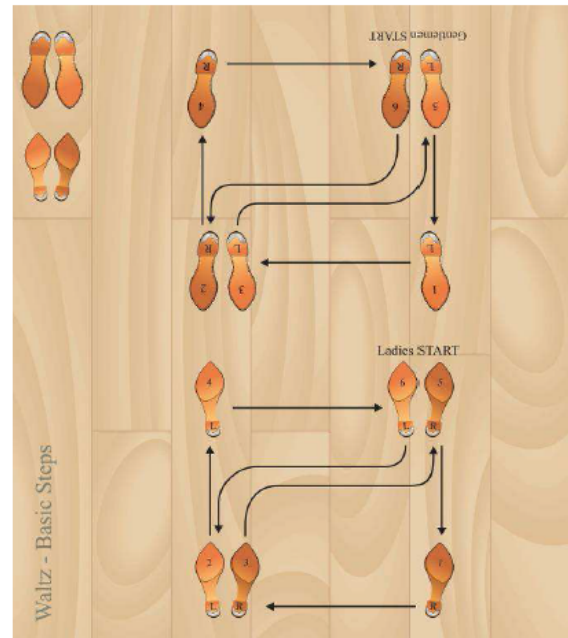
Annexes Annexe 1

Exemples de documents associés à l'épreuve sur dossier

Exemple 1

1ère partie

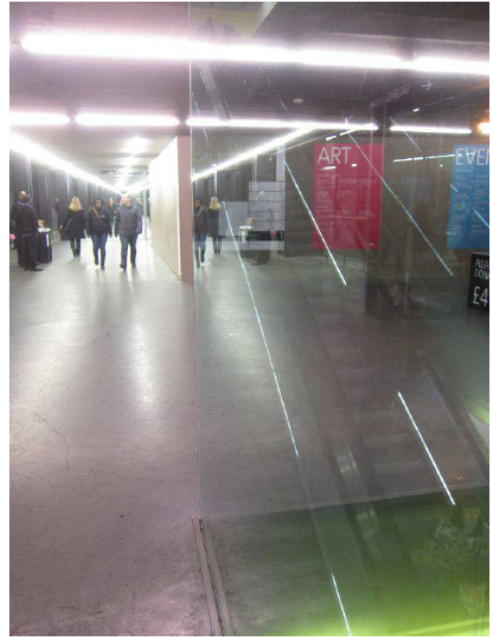
Réalisation d'un projet attestant des capacités du candidat à engager une démarche de type artistique.
(Présentation n'excédant pas 20 minutes ; entretien avec le jury : 20 minutes)



Exemple 2

1ère partie

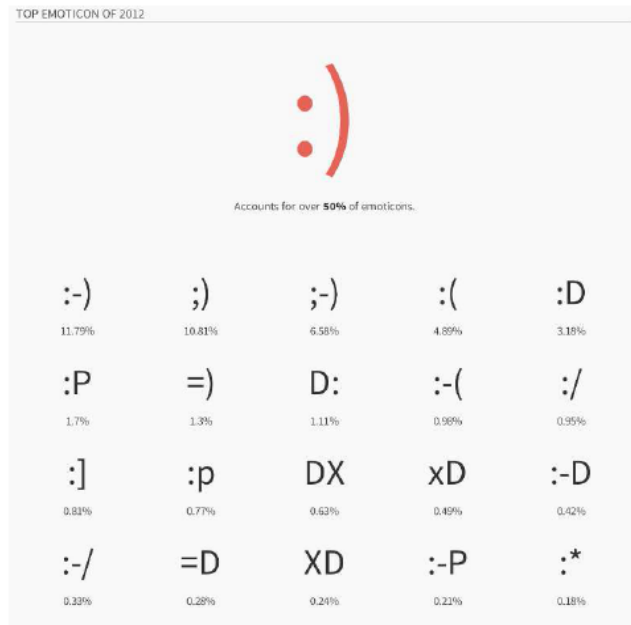
Réalisation d'un projet attestant des capacités du candidat à engager une démarche de type artistique.
(Présentation n'excédant pas 20 minutes ; entretien avec le jury : 20 minutes)



Exemple 3

1ère partie

Réalisation d'un projet attestant des capacités du candidat à engager une démarche de type artistique.
(Présentation n'excédant pas 20 minutes ; entretien avec le jury : 20 minutes)



Avant - deux : Marcelle

Intro + 4 x AB + coda

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of an introduction, four repeated sections (A and B), and a coda. The introduction and sections A and B are marked with guitar chords G, D, and A. Section B includes first and second endings. The coda is marked 'CODA' and ends with a 'fin' marking.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

Session 2013

Annexes

Annexe 2

**Exemples de sujets relatifs à la seconde partie de l'épreuve sur dossier :
Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de
façon éthique et responsable »**

Exemple 1

Situation

Trois élèves se lancent de la peinture par jeu. Une élève proche d'eux est tâchée. Une semaine plus tard, vous recevez un mot des parents qui se plaignent et demandent un rendez-vous pour plus de précisions.

Vous commenterez ce cas en vous interrogeant plus particulièrement sur les questions induites par cette situation.

Exemple 2

Situation

Au cours d'un voyage pédagogique, des élèves sont surpris en train de fumer du cannabis dans leur chambre.

Vous commenterez ce cas en vous interrogeant plus particulièrement sur les questions induites par cette situation.

Exemple 3

Situation

Au moment de partir en bus pour une visite au musée, un cas de force majeure empêche votre collègue de vous accompagner.

Vous commenterez ce cas en vous interrogeant plus particulièrement sur les questions induites par cette situation.

Exemple 4

Situation

Dans le cadre d'une médiation culturelle pour une classe de collège, un conférencier présente une œuvre perçue par les élèves comme dérangeante.

Vous commenterez ce cas en vous interrogeant plus particulièrement sur les questions induites par cette situation.

CAPES/CAFEP externes d'arts plastiques

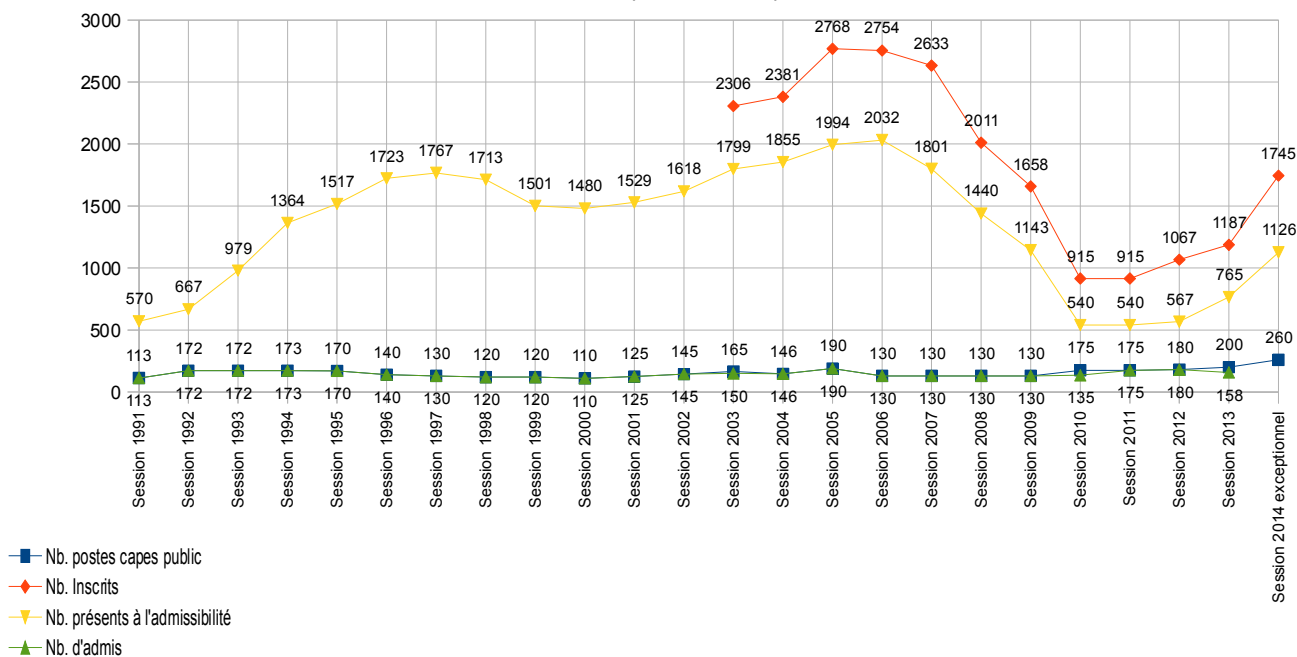
Session 2013

Annexes

Annexe 3

Évolution des ratios entre nombre de postes, nombres de présents à l'admissibilité et nombre d'admis dans les concours de recrutements externes en arts plastiques

Capes externe d'arts plastiques - Concours public
Evolution des ratios postes/inscrits/présents/admis



Agrégation externe d'arts plastiques
Evolution des ratios postes/présents/admis

