



ANNALES
OFFICIELLES
2011

CONCOURS
ECRICOME
TREMPIN 1

ÉPREUVE ÉCRITE

■ *Synthèse de textes*



ECRICOME
VISER PLUS HAUT

www.ecricome.org

■ Epreuve

Synthèse de textes

Samedi 23 avril 2011 de 14h00 à 17h00

Durée : 3 heures.

Cet exercice comporte deux parties OBLIGATOIRES

1. **Synthèse** (60 % de la note)
2. **Réflexion argumentée** (40 % de la note)

■ Synthèse

(60% de la note)

Le candidat rédigera une **note de synthèse**, titrée, présentant les idées essentielles des trois textes de ce dossier sans aucun jugement personnel ainsi qu'en évitant toute citation ou toute paraphrase. Il confrontera les points de vue exposés par les auteurs sur l'objet commun de leurs réflexions. Confronter signifie mettre en valeur les convergences et les divergences entre les auteurs, ce qui implique bien évidemment que chaque idée soit attribuée à son auteur désigné par son nom.

Cette note comportera **550 mots** (+ ou - 50 mots). Toute tranche entamée de 25 mots, au-delà ou en deçà de ces limites, entraînera une pénalisation d'un point avec un maximum de deux points retranchés. Le titre ne compte pas dans le nombre de mots. Les références aux auteurs et aux textes cités sont comptabilisées.

On appelle mot toute unité typographique limitée par deux blancs, par deux signes typographiques, par un signe typographique et un blanc ou l'inverse. Les lettres euphoniques ne sont pas considérées comme des mots. Un millésime (2011 par exemple) est un mot. La mention d'un auteur (patronyme voire prénom et patronyme) est comptabilisée comme un mot. À titre d'illustration : « c'est-à-dire » compte pour 4 mots, « aujourd'hui » pour deux mots et « va-t-on » pour deux mots, car « t » y étant la lettre euphonique, ne compte pas.

Le candidat indiquera **le nombre de mots à la fin de sa synthèse**. Il insérera **dans le texte de sa note de synthèse, tous les cinquante mots, une marque** très visible, faite à l'encre et composée de deux traits : //, cette marque sera **répercutée dans la marge**. Il donnera aussi un titre à la synthèse du dossier. Ce titre ne compte pas dans le nombre de mots mais il sera pris en compte pour affiner la notation.

Les éléments de la notation seront les suivants :

- perception de l'essentiel (c'est-à-dire compréhension des idées et élimination de l'accessoire, aptitude à mettre en évidence les points communs et les divergences), pertinence du titre.
- composition d'un compte-rendu aussi fidèle et aussi complet que possible (c'est-à-dire restituant exhaustivement la confrontation). La synthèse doit être entièrement rédigée et ne pas comporter d'abréviations ou de noms d'auteurs entre parenthèses par exemple.
- clarté de la synthèse (c'est-à-dire aptitude à présenter clairement la question et à élaborer un plan rigoureux et pertinent envisageant successivement les différents aspects du thème ; capacité à faire ressortir nettement ce plan par la présence de très courtes introduction et conclusion obligatoires, par la présentation des idées dans des paragraphes distincts, éventuellement en ouvrant chaque partie à l'aide d'une question).
- présentation matérielle et expression : orthographe, syntaxe, ponctuation, accentuation, qualité du style, vocabulaire (clarté et précision, absence d'impropriétés, maîtrise des polysémies). Un barème de pénalisation sera appliqué en cas d'inobservation des règles de l'expression écrite :

3 fautes = -1 point,

6 fautes = -2 points.

Le retrait maximal de points pour la formulation est de deux points.

- respect des consignes données. En cas de non-respect des consignes autres que celles portant sur la formulation ou la quantité de mots, il sera enlevé au maximum un point.

■ Réflexion argumentée

(40% de la note)

Ensuite le candidat répondra en **120 mots** maximum à la question suivante :

Sujet :

Faut-il réduire l'art aux seuls chefs-d'œuvre ?

Le candidat justifiera sa réponse, personnelle, avec un ou deux arguments essentiels qu'il peut éventuellement illustrer.

SUJET

■ Synthèse**TEXTE N° 1****CHEF-D'ŒUVRE**

On appelait chef-d'œuvre, dans l'ancien régime des corporations, le travail que présentait un compagnon désireux de passer maître. Par extension, ce terme s'est étendu jusqu'à désigner toute œuvre de qualité exceptionnelle, propre à faire qualifier de maître son auteur.

En esthétique, il a servi traditionnellement à une sorte de sélection, mettant hors pair certaines œuvres d'art considérées comme devant être objet perpétuel d'admiration et même d'imitation, et pouvant servir de canon à l'art. On classerait ainsi, en sculpture, la *Vénus de Milo*, ou le *Pensiero* de Michel-Ange, en peinture la *Transfiguration* de Raphaël ou les *Bergers d'Arcadie* de Poussin, en architecture le Parthénon ou la cathédrale de Reims, en musique la *Symphonie en fa dièse mineur* de Haydn (« Les Adieux ») ou la *Symphonie avec chœurs* (Neuvième) de Beethoven.

On sent les réserves que peut faire l'esthéticien devant un système aussi brutal de classification en valeur des œuvres d'art, qui conduit facilement à une sorte funeste d'académisme : ne retenir qu'un petit nombre d'œuvres offertes comme termes privilégiés de référence esthétique ; méconnaître des précurseurs ou des « petits maîtres » représentant des tendances ou des écoles d'un réel intérêt ou de beaucoup d'avenir ; désespérer les débutants ou les innovateurs en les écrasant par des exemples proclamés inégalables. De plus, on finit par rendre odieuses certaines œuvres en les citant sans cesse comme chefs-d'œuvre. Enfin les jugements de ce genre sont souvent sujets à révision (on a entendu des critiques citer comme chef-d'œuvre de la poésie française le *Ver-vert* de Gresset, comme chef-d'œuvre de la littérature le *Roman d'un jeune homme pauvre* d'O. Feuillet).

Il n'est pas moins vrai que certaines œuvres ont une importance particulière, qui peut tenir à diverses raisons très positives. L'une des plus notables est ce qu'on a pu appeler « l'éclat paradigmatique », c'est-à-dire le pouvoir de servir d'exemple plus ou moins parfait et signalétique pour un certain style, un certain genre artistique, et notamment le pouvoir de faire date pour marquer l'apparition, l'avènement ou la perfection de ce style ou ce genre. Il est certain que *Les demoiselles d'Avignon* font date en 1907, comme la *Kammersinfonie op. 9* de Schönberg en 1906, pour certaines formes picturales ou musicales. Il s'agit moins d'œuvres révolutionnaires (notion toujours contestable) que d'œuvres où une certaine révolution apparaîtrait comme accomplie.

On peut noter encore la permanence de certaines œuvres, qui attirent encore l'attention et la contemplation longtemps après leur époque de floraison. Une certaine adoption unanime de ces œuvres à travers les générations fait qu'un homme cultivé ne peut les ignorer, sous peine de méconnaître mille allusions, mille rémanences, mille modes de

communication des hommes entre eux par leur moyen. Nul ne peut se dire vraiment homme à l'heure actuelle, s'il ignore *l'Enfer* de Dante ou le *Hamlet* de Shakespeare.

On voit donc que la notion de chef-d'œuvre n'est ni subjective, ni inutile, ni dangereuse, si on prend soin de la corriger en évitant cet académisme et cet exclusivisme qu'on a dû signaler d'abord.

Et dans l'expression « tel artiste, tel auteur, a fait dans telle œuvre son *chef-d'œuvre* », on entend surtout dire qu'il est arrivé alors à la pleine maîtrise de son art. Ceci se rattache au sens originel du terme, et n'est pas totalement absent de l'usage ordinaire du mot.

Étienne SOURIAU *Vocabulaire d'esthétique* (1990) Éditions P.U.F.

TEXTE N° 2

La question qui s'impose, à propos de la notion de chef-d'œuvre est peut-être celle-ci : existe-t-il des œuvres qui, par leurs qualités propres, déclenchent fatalement le mécanisme de leur « fonctionnement », ou bien n'importe quelle œuvre est-elle susceptible de la même dynamique pour peu qu'elle bénéficie de l'ingéniosité d'un commentateur de talent ? Un marbre ovoïde et poli de Brancusi (*Le Nouveau-né* [...] de 1915-1916, par exemple) a-t-il plus de qualité intrinsèque qu'un galet (qui devient un chef-d'œuvre de la nature quand c'est Francis Ponge qui en parle) ou que le savon (qui, lui, est un artefact) ? « Il y a beaucoup à dire à propos du savon » : c'est un objet qui « mousse interminablement »... Les vases que Suger s'est fait faire pour l'abbaye de Saint-Denis l'emportent-ils de loin, dans la hiérarchie des œuvres, sur la cruche, ou bien sur la lessiveuse, dont il faut savoir découvrir le « lyrisme » ? Oui, la différence est grande. Car les textes de Ponge sur le galet, sur le savon, sur la cruche ou sur la lessiveuse ont beau signifier que ces objets sont admirables, c'est Ponge et lui seul qu'en fin de compte on admire. Humoristiquement, Ponge écrit : « Le savon a beaucoup à dire. » Et il ajoute avec profondeur : « Quand il a fini de le dire, il n'existe plus. » L'esthétique romantique, au contraire, soutient que l'œuvre d'art exprime l'indicible et que, du coup, son interprétation est infinie. Tzvetan Todorov résume ainsi l'une des thèses essentielles de la doctrine romantique, telle qu'elle s'expose dans *l'Athenaeum*, sous la plume notamment de Friedrich Schlegel : « Ce que l'art exprime, les mots du langage quotidien ne peuvent le traduire ; et pareille impossibilité donne naissance à une infinité d'interprétations. » C'est la richesse de l'œuvre, ou plus précisément sa charge symbolique (et non le caprice, l'esprit ou la sensibilité personnelle du commentateur) qui fait qu'une surabondance de paroles devient possible. Schelling, qui partage les convictions des frères Schlegel, évoque une alternative possible : « Toute œuvre d'art véritable [...] se prête à d'innombrables interprétations sans qu'on puisse dire si cette infinitude est l'œuvre de l'artiste lui-même ou réside seulement dans l'œuvre. » Mais il n'envisage nullement que l'innombrable en question puisse être due à l'invention des spectateurs, à la diversité de leurs situations ou aux impondérables de leurs subjectivités.

Prendre au sérieux l'idée de chef-d'œuvre, lui donner une validité objective revient, bel et bien, à assumer l'esthétique romantique et donc à donner raison à Belting : le concept de chef-d'œuvre a fait son apparition à l'époque du romantisme. C'est aussi, jusqu'à un certain point, de cette esthétique que relève l'analyse que fait Neil MacGregor du phénomène de « projection ». Ce phénomène, dit-il, explique le statut exceptionnel de certaines œuvres :

on a affaire à un chef-d'œuvre quand un tableau est « assez ambigu pour soutenir des interprétations non seulement différentes mais contradictoires ». Cette ambiguïté est celle du symbole, tel qu'il est défini par les romantiques et par Hegel.

Ira-t-on jusqu'à adopter la formule intégrale de Belting : « Le concept moderne de chef-d'œuvre fit malheureusement son apparition à l'époque du romantisme. » ? Dans ce cas, il faudrait aussi malheureusement affronter une assez grande difficulté. Faire l'économie de l'idée de chef-d'œuvre paraît possible théoriquement puisque, dans les textes spéculatifs, c'est même devenu la règle. Mais pratiquement il en va tout autrement. Les adversaires de toute entreprise d'ambition objectiviste en esthétique laissent constamment échapper des jugements de valeur qui supposent l'adhésion à une vue hiérarchique des œuvres. Dans la production d'un artiste, on distinguera « de bonnes pièces, de moins bonnes et des mauvaises » ; on évitera le mot « chef-d'œuvre », mais on énumérera les noms des artistes qui produisent aujourd'hui des « œuvres fortes » On proclamera la variabilité, la relativité et la pluralité de l'expérience esthétique, et on laissera la critique exercer un pouvoir discrétionnaire, au moyen d'un silence meurtrier à l'égard des œuvres dédaignées. Les musées, comme on sait, affirment puissamment la hiérarchie des œuvres, en décidant de ce qu'ils montrent, en décidant aussi de la disposition spatiale de ce qu'ils exposent. Leurs choix demandent une explicitation, sinon une justification. Si cette explicitation des critères des choix n'est pas fournie (si des services pédagogiques ne sont pas en mesure de la donner), le public est obligé d'admettre qu'une « évidence » a présidé à la sélection des œuvres et à leur installation hiérarchique, mais que cette évidence n'est pas communicable. Finalement l'élitisme est ici plus arrogant que celui dont Huysmans faisait preuve en réclamant des « distinctions » affichées.

Deux attitudes opposées sont concevables — et sont en effet ordinairement adoptées — vis-à-vis des œuvres d'art. Une réflexion sur la notion de chef-d'œuvre devrait avoir au moins le mérite de mettre en lumière leurs principes antagoniques. On peut soutenir, d'un côté, qu'une œuvre véritable se reconnaît à sa fécondité : elle appelle l'exégèse, elle suscite le commentaire, elle inspire le plaidoyer en sa faveur. Le chef-d'œuvre détient potentiellement cette fécondité au plus haut point (au plus haut point potentiel et non pas actuel, puisqu'on parle à juste titre de « chefs-d'œuvre méconnus »). De l'autre côté, l'œuvre d'art authentique est considérée comme réfractaire au discours : elle défie le commentaire et même la description. C'est la position que Belting prête à Dominique-Vivant Denon : les chefs-d'œuvre sont « les gardiens silencieux du mystère de l'art ». On n'en peut rien dire ; ils sont médusants. La réflexion qui s'est développée à l'époque du romantisme ne débouche pas nécessairement sur ce dernier point de vue. Elle prend en compte l'une et l'autre de ces attitudes. L'esthétique qui s'est formée à cette époque (mais qui n'est peut-être pas pour autant, purement et simplement, « l'esthétique romantique ») explicite parfaitement cet antagonisme et, en même temps, elle le résout : du fait de sa charge symbolique, l'œuvre d'art se dérobe à l'éclaircissement intégral, elle est irréductible aux significations univoques (aux significations plurivoques aussi bien) et, par conséquent, elle donne lieu à d'infinies interprétations.

Jean GALARD *Une question capitale pour l'esthétique* in *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?* sous la direction de Hans BELTING (2000) Éditions Gallimard et Musée du Louvre

TEXTE N° 3

On sait bien à quel nouveau genre d'œuvre — et rappelons que par ce mot très modeste, ce mot du travail, « on désigne d'abord un objet créé par l'activité, le travail de quelqu'un, ainsi que l'action, les opérations qui aboutissent à cet objet » — la haute intelligence de Marcel Duchamp sera parvenue à nous rendre attentifs. Or, ce genre d'œuvre se caractérise moins, me semble-t-il, par son caractère unilatéralement conceptuel — ainsi qu'a pu le développer Thierry de Duve au titre d'un « nominalisme pictural » pensé à hauteur de kantisme — que par son caractère de bricolage expérimental ou, pour le dire avec plus de précision, sa fonction heuristique. C'est un genre d'œuvre conçue comme un essai perpétuel : donc jamais close en droit, toujours à refaire. Elle ne procède que par hypothèses constamment jetées, constamment recueillies à l'aune de leur polyvalence et de leur efficacité concrète, fût-elle tout ce qu'il y a de plus imprévu. Man Ray a utilisé une belle formule pour caractériser, chez lui-même comme chez son ami Duchamp, une telle notion de l'œuvre heuristique, c'est-à-dire de l'œuvre toujours à l'œuvre : « Nous ne finissons jamais rien [donc nous sommes des artistes, des] hommes infinis. »

Ce qui voulait dire : nos œuvres n'ont ni queue ni chef. Difficiles à encadrer, par conséquent : elles ne sont pas enfermées dans les limites d'un début (le chef) et d'une fin (la queue). Elles ne sont pas contraintes aux hiérarchies du haut (le chef) et du bas (la queue). Qu'elles n'aient pas de queue, cela veut dire qu'elles n'ont pas de fin, qu'elles sont *inépuisables* et qu'elles n'en finissent jamais de relancer leurs propres hypothèses. Qu'elles n'aient pas de chef, cela veut dire qu'elles ignorent l'autorité des axiomes esthétiques prétendument doués d'une valeur époquale. Qu'elles n'aient ni queue ni tête, cela veut encore dire qu'elles se meuvent en tous sens, en expansion, en extension (ici Rosalind Krauss a bien eu raison d'en appeler à la notion d'*expanded field*). Cela veut dire qu'elles se situent hors de tout sens orienté (le chef devant, la queue derrière), fût-il temporalisé par dialectique chic du « modernisme », de l'« antimodernisme » et du « postmodernisme » (ici Rosalind Krauss a bien eu tort d'en appeler à des modèles temporels aussi triviaux).

Les « œuvres sans queue ni chef » procèdent donc selon une déterritorialisation toujours reconduite que l'accrochage sur une cimaise (« Attention, chef-d'œuvre ») ne parviendra jamais à immobiliser tout à fait. Voilà pourquoi on se chamaille encore — et on se chamaille longtemps, sans doute — à propos de Marcel Duchamp : car on ne sait jamais où fixer la valeur de ses œuvres, de ses non-œuvres ou de ses chefs-d'œuvre, quand la question véritable consiste peut-être à savoir comment, chez lui ou chez d'autres, il nous faut penser la valeur de l'infexible, de l'expérience non capitalisée, de l'« œuvre toujours à l'œuvre ».

Notons qu'une « œuvre toujours à l'œuvre » est, aussi, *une œuvre capable de décevoir*. Ce n'est pas un hasard si l'artiste processuel par excellence, Robert Morris — ce travailleur d'un *Continuous Project Altered Daily* — a bien souvent suscité, autour de ses nouvelles hypothèses, un discours de la déception, une inquiétude sur le chef-d'œuvre qui tarde à s'installer. Or, ce qu'une telle « œuvre sans chef-d'œuvre » déçoit ou déjoue n'est autre, bien sûr, que la fixation de sa propre valeur. Comme si le chef-d'œuvre n'avait été inventé que pour faire perdre la valeur, que ce soit au sens métaphysique ou au sens économique du terme « valeur ».

Au sens métaphysique : le chef-d'œuvre serait une œuvre dont la valeur ne s'altèrera plus. Une valeur-substance, éloignant d'elle tous les accidents de parcours. Dès lors qu'une œuvre est regardée comme un chef-d'œuvre, il faudrait qu'elle ne change plus, donc, en un sens,

il faudrait qu'elle s'arrête de vivre et de continuer à prendre ses risques. Autoriserait-on un peintre à « continuer » son chef-d'œuvre ? À y disposer subitement de toutes nouvelles touches ou hypothèses ? C'est bien à cela que le Frenhofer de Balzac se sera employé jusqu'à détruire son chef-d'œuvre et, par là, décevoir dramatiquement toute l'attente qui s'était formée à son endroit. Le chef-d'œuvre serait donc à l'œuvre ce que le « est » de la quiddité métaphysique est au « est » du simple état présent, du simple état précaire ou passager. On se souvient qu'Aristote exprimait la quiddité métaphysique par un temps conjugué au passé (*to ti ên einai* : « ce qui était que l'être »), ce qui supposait, de fait, la mort préalable de son objet. Le métaphysicien grec ne pouvait dire pour de bon — c'est-à-dire *définitivement* — « Socrate est bon » que si Socrate était déjà mort : tant que Socrate vivait, en effet, le métaphysicien n'eut pas osé dire qu'il est bon, de peur qu'il ne devienne mauvais, c'est-à-dire que sa valeur s'effondre et que tout le monde en soit déçu.

Au sens économique — qui est le plus visible aujourd'hui, le plus *spectaculaire* bien qu'indissociable du précédent —, la valeur du chef-d'œuvre est ce qui le transforme en capital. Tout le monde sait que le capital désigne d'abord le montant initial, le « principal » d'un prêt d'argent : sa tête, son *caput*, son chef. Cela dit par opposition aux intérêts qui s'y ajoutent à titre de rémunération pour celui qui a pu avancer l'argent. Tout le monde sait aussi que, dans un sens plus étendu, le capital désigne une *accumulation de valeur* destinée à produire des « revenus » éventuellement capitalisables à leur tour, et ainsi de suite dans un circuit que Marx envisageait sous l'angle d'un processus d'*autovalorisation*. Et c'est ainsi que Damien Hirst, par exemple, aura su accumuler de la valeur : son « chef-d'œuvre » place la non-valeur par excellence — la mort — dans un filet de pierres précieuses — la valeur par excellence — de façon à survaloriser, et le crâne, et les diamants, et l'œuvre d'art singulière, et le monde de l'art dans sa totalité « mondialisée » d'économie spectaculaire.

Les « œuvres sans queue ni chef » visent moins le renversement pur et simple de toutes ces valeurs — selon l'enjeu des coups d'éclat nietzschéens — qu'un déplacement perpétuel, modeste et obstiné, de la valeur en général. Leur économie est celle, heuristique, de l'inépuisable, mais aussi de l'inestimable : c'est-à-dire relevant d'un choix éthique. Elles n'ont pas pour objectif de pousser à l'extrême un système de valeurs partagé par tout le monde, le « monde de l'art » s'entend. Mais de reposer ailleurs la question de la valeur, en sorte que le pour-soi de l'œuvre devienne un véritable pour-autrui, cet autre fût-il exclu de notre « monde de l'art », innommé par lui, impensé dans les majestueuses litanies de grands noms dont est tissée notre histoire de l'art, ce triomphal récit de la valeur. »

Georges DIDI-HUBERMAN *Des œuvres sans queue ni chef* in *Chefs-d'œuvre* Ouvrage de présentation et catalogue de l'exposition éponyme au Centre Pompidou Metz, (2010)

■ Réflexion argumentée

Faut-il réduire l'art aux seuls chefs-d'œuvre ?