

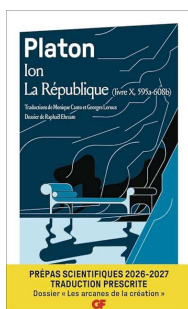
Thème 2026-2027

« Les arcanes de la création »

- Références, consignes, conseils et exercices (pour les MP uniquement)

Œuvres au programme:

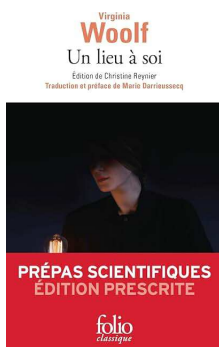
Voici les œuvres du programme : il faut impérativement acquérir les éditions précises indiquées ci-dessous :



PLATON, *Ion, La République (Livre X, 595a-608b)*, Traduction de Monique Canto et Georges Leroux, Dossier de Raphaël Ehram, GF n°1705.



Émile ZOLA, *L'Œuvre*, Édition de Marie-Ange Voisin-Fougère, Le Livre de poche n°429.



Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, Traduction et préface de Marie Darrieussecq, Édition de Christine Reynier, Folio classique n°6764.

IMPORTANT

- La lecture attentive de ces œuvres est impérative pour les classes de première année comme pour les classes de seconde année pour la rentrée de septembre 2026. Une vérification de cette lecture peut avoir lieu lors des premiers cours.
- Pour les étudiants de seconde année, il est de plus nécessaire de consulter les indications ci-dessous et d'organiser votre été de manière à exploiter les diverses références proposées, en particulier celles qui figurent dans la rubrique « l'essentiel » pour chaque auteur.
- Pour les étudiants de première année : la lecture précise des (trois) œuvres du programme est suffisante. La curiosité et le plaisir peuvent cependant vous amener à profiter des propositions développées ci-dessous même si elles sont essentiellement destinées aux élèves qui passeront le concours en 2027

► Pour vous initier au thème

1 Avant toute chose, définissez et questionnez ce qui va être au cœur de vos lectures estivales.

Réfléchissez à ce que signifient *a priori* pour vous :

a) la notion de *création* en lisant l'article que lui consacre Bernard Bourgeois dans l'*Encyclopaedia universalis* accessible au CDI du lycée grand Lebrun à la rentrée ou en bibliothèque;

b) la notion d'*arcane* en cherchant sa définition en ligne sur le site du CNRTL :

<https://www.cnrtl.fr/definition/arcane>

1 Vous pouvez aussi :

→ **écouter prioritairement** l'une des courtes chroniques de Frédéric Worms, tirée du podcast « Le pourquoi

du comment » et intitulée « Comment la création est-elle possible ? »

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-pourquoi-du-comment-philosophie/comment-la-creation-est-elle-possible-2267035>

→ **écouter éventuellement** pour les élèves qui souhaitent approfondir le thème dès cet été deux émissions

tirées du podcast “La conversation scientifique” avec Étienne Klein :

1- <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-conversation-scientifique/la-creation-du-monde-9815968>

[Émission passionnante, un peu exigeante avec Paul Klavier]

2- <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-conversation-scientifique/la-creation-est-elle-le-dernier-mystere-5684100>

[Émission orientée sur l'art et la sociologie, avec Pierre-Michel Menger]

Pour les étudiants de seconde année uniquement (MP)

Voici — comme convenu — 6 sujets / textes d'entraînement à résumer pour la première semaine de septembre 2025

Sujet 1 / texte à résumer en 100 mots (+ ou - 10% autorisés).

Tracez un trait net tous les 20 mots

« La grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». Notre vie, et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial.

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher maintenant, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'« observer », dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites, et souvent lues à rebours, et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs, où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous qu'il nous fera suivre. Et sans doute c'était une grande tentation que de recréer la vraie vie, de rajeunir les impressions. Mais il y fallait du courage de tout genre et même sentimental. Car c'était avant tout abroger ses plus chères illusions, cesser de croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même (...) ».

Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927)

Sujet 2 / Texte à résumer en 90 mots (+ ou - 10% autorisés)

Tracez un trait net tous les 20 mots

Raconter le processus

Certes, l'auteur ne doit pas interpréter. Mais il peut raconter pourquoi et comment il a écrit. Les essais de poétique ne servent pas toujours à comprendre l'œuvre qui les a inspirés, mais ils servent à comprendre comment on résout ce problème technique qu'est la production d'une œuvre.

Poe dans sa *Genèse d'un poème* raconte comment il a écrit *Le Corbeau*. Il ne nous dit pas comment nous devons le lire, mais quels problèmes il s'est posés pour réaliser un effet poétique. Et je définirais l'effet poétique comme la capacité, exhibée par un texte, de générer des lectures toujours différentes, sans que jamais on en épuise les possibilités.

L'écrivain (ou le peintre ou le sculpteur ou le compositeur) sait toujours ce qu'il fait et ce que cela lui coûte. Il sait qu'il doit résoudre un problème. Les données de départ sont peut-être obscures, pulsionnelles, obsédantes, ce n'est souvent rien de plus qu'une envie ou un souvenir. Mais ensuite le problème se résout sur le papier, en interrogeant la matière sur laquelle on travaille - matière qui exhibe ses propres lois naturelles mais qui en même temps amène avec elle le souvenir de la culture dont elle est chargée (l'écho de l'intertextualité).

Quand l'auteur nous dit qu'il a travaillé sous le coup de l'inspiration, il ment. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*¹.

Lamartine écrivait à propos d'un de ses célèbres poèmes dont j'ai oublié le titre qu'il était né en lui d'un seul jet, par une nuit de tempête, dans un bois. A sa mort, on retrouva les manuscrits avec les corrections et les variantes : c'était le poème peut-être le plus « travaillé » de toute la littérature française !

Quand l'écrivain (ou l'artiste en général) dit qu'il a travaillé sans penser aux règles du processus il veut seulement dire qu'il travaillait sans savoir qu'il connaissait la règle. Un enfant parle très bien sa langue maternelle et pourtant il ne saurait en écrire la grammaire. Mais le grammairien n'est pas le seul à connaître les règles de la langue parce que l'enfant, sans le savoir, les connaît très bien lui aussi : le grammairien est celui qui sait pourquoi et comment l'enfant connaît la langue.

Raconter comment on a écrit ne signifie pas prouver que l'on a « bien » écrit. Poe disait que « l'effet de l'œuvre est une chose et la connaissance du processus en est une autre ». Quand Kandinsky ou Klee nous racontent comment ils peignent, ils ne nous disent pas si l'un des deux est meilleur que l'autre. Quand Michel-Ange nous dit que sculpter signifie libérer de son oppression la figure déjà inscrite dans la pierre, il ne nous dit pas si la *Pietà* du Vatican est plus belle que la *Pietà* Rondanini. Il arrive que les pages les plus lumineuses sur les processus artistiques aient été écrites par des artistes mineurs qui réalisaient des effets modestes mais savaient bien réfléchir sur leurs propres processus : Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...

Umberto ECO, *Apostille au Nom de la rose*

¹ « Le génie, c'est 1 % d'inspiration et 99 % de transpiration. » Thomas Edison.

Sujet 3 / Texte à résumer en 110 mots (+ ou - 10% autorisés)

Tracez un trait net tous les 20 mots.

« J'éviterai tout appel à l'idée de finalité, nous verrons tout à l'heure pourquoi, car j'y reviendrai. Cherchant le rapport entre l'existence virtuelle et l'existence concrète (je vous demande de me passer ces termes provisoires nécessaires pour que je n'avance rien que de bien positif et de sûr), il me semble que je n'ai qu'une seule prise expérientielle ici, c'est celle du passage d'un mode à l'autre, et de cette transposition progressive par laquelle, dans une démarche instaurative, ce qui n'était d'abord que dans le virtuel se métamorphose en s'établissant progressivement dans le mode de l'existence concrète.

Une métamorphose... Vous connaissez sans doute ce texte si savoureux du philosophe chinois Tchouang Tseu : une nuit, Tchouang Tseu rêva qu'il était un papillon voltigeant sans souci. Puis il se réveilla, et s'aperçut qu'il était le misérable Tchouang Tseu. « Or, ajoute-t-il, on ne peut pas savoir si c'est Tchouang Tseu qui s'est réveillé après avoir rêvé qu'il était un papillon, ou si c'est le papillon qui a rêvé qu'il devenait Tchouang Tseu éveillé. Mais, ajoute le philosophe, cependant entre Tchouang Tseu et le papillon il y a une démarcation. Cette démarcation, c'est un devenir, un passage, l'acte d'une métamorphose. »

Rien n'est plus philosophique. Et en y pensant comme il faut y penser, j'ai bien ici le principe d'une solution à mon problème. Je ne puis saisir séparément ni l'existence plate et simple de la chose physique, par exemple, en tout cas concrètement donnée, sans son halo d'appels vers un accomplissement ; ni la virtualité pure de cet accomplissement, sans les données confuses qui l'ébauchent et l'appellent dans le concret. Mais dans l'expérience du faire, je saisis la métamorphose progressive de l'une dans l'autre, je vois comment cette existence virtuelle se transforme peu à peu en existence concrète. En regardant œuvrer le statuaire, je vois comment la statue, d'abord œuvre à faire absolument distincte du bloc de marbre, à chaque coup du ciseau et du maillet peu à peu s'incarne dans le marbre. Peu à peu le marbre se métamorphose en statue. Peu à peu l'œuvre virtuelle se transforme en œuvre réelle. Chaque acte du statuaire, chaque coup du ciseau sur la pierre, constitue la démarcation mobile du graduel passage d'un mode d'existence à un autre.

Encore, si j'examine le statuaire, n'ai-je pas vraiment cette expérience. C'est le statuaire lui-même qui, accomplissant peu à peu ses démarches instauratrices, à la fois guide cette métamorphose et l'éprouve en ses voies.

'Je ne voudrais pas me hasarder jusqu'à dire que cette expérience instaurative est la seule sur laquelle nous puissions prendre appui ici. Je n'aurais affirmer, je ne crois même pas, que cette expérience active du faire, telle que l'éprouve le statuaire, explore l'unique voie de l'accomplissement. Je ne voudrais pas écarter de l'horizon philosophique le genre d'événement auquel d'autres ont cru pouvoir faire appel lorsqu'ils s'inquiétaient de problèmes analogues : croissance, évolution, schème dynamique, développement conduisant à une émergence. Tout ce qu'impliquent ces mots est bien digne d'attention. Mais quelque effort qu'on puisse faire pour acquérir une sorte de sentiment intime et concret de ce qu'on pourrait appeler le fil du courant intérieur des instaurations spontanées, il n'y a rien là qui puisse être à la fois aussi direct, aussi intime, aussi vécu dans l'expérience de ses régulations que ce que nous trouvons dans l'expérience personnelle du faire. Et quels dangers, dès lors que nous prétendons assister en nous, avec conscience, à une instauration un peu panique dont ni les pouvoirs, ni les actes ne sont véritablement nôtres. Je le répète : je n'écarte pas comme impossibles ou illusoire de telles expériences, ni comme fausses ou superstitieuses les philosophies qui ont cherché à s'appuyer sur une telle conscience. Je dis seulement qu'elles m'inquiètent. Susceptibles d'apparaître à première vue plus grandioses, parce qu'elles cherchent communion non seulement avec des devenir

particuliers, mais même avec de vastes devenirs cosmiques (au moins dans l'ordre de la vie), nous pouvons être certains qu'elles en cherchent plutôt une reconstitution conjecturale s'éloignant d'autant de l'expérience directe et vécue qu'elles postulent. Tandis que l'expérience du faire instauratif, intimement liée à la genèse d'un être singulier, est une expérience directe et incontestable par l'agent instaurateur, des actes, des conditions et des démarches selon lesquels un être passe de ce mode d'existence énigmatique et lointain, mais intense dont j'ai parlé tout à l'heure, à l'existence sur le plan du concret ».

Etienne Souriau, *Du mode de l'existence de l'œuvre à faire*

Sujet 4 / texte à résumer en 200 mots (+ ou - 10% autorisés)

Tracez un trait net tous les 50 mots

« Mais il paraît absolument certain que c'est dans l'exercice du faire, tel que l'agent instaurateur le pratique et le ressent, que réside la seule expérience intime, immédiate et directe dont nous disposons dans le problème que j'envisage. Là où nous prenons en charge, par notre efficacité personnelle, le fait qu'un être aboutisse à une présence concrète aussi plénière que possible, là nous avons affaire à un genre d'expérience dont, vous le sentez, l'incidence sur le vaste problème que je posais en commençant est évidente.

Et d'emblée se manifestent en cet agent instaurateur trois caractères sur lesquels il faut porter notre attention. Je les énumère : liberté, efficacité, errabilité.

D'abord la liberté : au moins une liberté pratique, un pouvoir de choisir dans l'indifférence. Le peintre tient au bout de son pinceau une touche de couleur ; il est libre, sur sa toile, de la mettre ici ou là ; il est libre, sur sa palette, de choisir du bleu ou du rouge, et c'est dans cette liberté entière de choix que commence, d'une manière ou d'une autre, quelle que soit l'œuvre à instaurer, l'action de cet agent instaurateur.

Autre exemple, si vous excusez un rapprochement ou un passage un peu abrupt ; la dialectique descendante de Platon et le problème que posait Aristote, affirmant que c'était un syllogisme énervé. Suivons Platon lorsque, d'une démarche démiurgique, il instaure pour le définir, le Sophiste. Ou bien lorsque, par façon de modèle, il instaure le pêcheur à la ligne, en ajoutant sans cesse des déterminations nouvelles, par exemple, l'homme qui capte d'autres êtres, soit par la ruse soit par la violence, et ainsi de suite. Pourquoi choisit-il l'un plus que l'autre ? Répondre à la question, c'est chercher s'il existe une dialectique de l'instauration. Mais nul doute en tout cas que quel que soit le fil directeur de cette instauration, l'instaurateur ici ne soit libre du choix. C'est ce que Raymond Lulle répondait d'ailleurs à Aristote. Une expérience que nous analyserons tout à l'heure guide ce choix, en permettant de saisir l'avancement de l'être qui est entre nos mains pour être achevé, vers son accomplissement. Le peintre a ses raisons pour choisir sur sa palette la couleur qu'il va employer. Mais il est en son pouvoir de choisir. En second lieu, l'efficacité. Qu'il agisse manuellement ou spirituellement, l'instaurateur, le créateur (si vous me permettez d'employer indifféremment ces deux mots pour alléger mon exposé), le créateur, dis-je, opère la création. En vous montrant, comme j'essaie de le faire, qu'il y a un être de la statue avant que le sculpteur l'ait faite, je ne nie en rien, au contraire, que le statuaire était libre de ne pas la faire, et que c'est bien lui qui l'a faite. Fichte disait : toute détermination est production.

La statue ne se fera pas d'elle-même ; l'humanité future non plus. L'âme d'une société nouvelle ne se fait pas d'elle-même, il faut qu'on y travaille, et ceux qui y travaillent opèrent bien sa genèse. Épanouissement d'un être dans le monde, soit ; mais épanouissement qui ne se peut s'il ne se

nourrit pour ainsi dire de l'effort, de l'acte de l'agent. Si notre sculpteur, fatigué, ayant perdu la foi en son œuvre, incapable de résoudre les problèmes artistiques qui se posent à lui pour avancer davantage, laisse tomber l'ébauchoir, ou cesse de frapper du maillet sur le ciseau l'œuvre à faire reste dans ses limbes, à mi-chemin, comme avortée... Eugène Delacroix disait que si tant d'œuvres de Michel-Ange sont restées inachevées, c'est qu'il s'attaquait à des problèmes insolubles. Il ne sentait pas, pour user d'un autre vocabulaire, qu'il y avait dans son projet une sorte de « caractère légal ». Différence précisément, entre le projet et le trajet instauratif. Mais j'y reviendrai tout à l'heure. Une chose est sûre. Si, incapable de résoudre le problème qu'il a devant lui à une étape précise de la création, incapable de décision, d'invention ou d'action, le créateur s'arrête d'agir, alors la créature cesse de venir au monde. Elle ne progresse qu'au prix de cet effort du créateur.

Et j'ai annoncé en troisième lieu : errabilité. C'est là un point essentiel. J'y insiste d'autant plus que, dans tout ce que j'ai lu sur la question dont je vous parle, il m'a semblé que c'était un des points qu'on omettait le plus, sur lesquels en tout cas on n'apportait pas une suffisante attention.

Après avoir apporté sa liberté et son efficacité, l'agent apporte aussi son errabilité, sa faillibilité, sa soumission à l'épreuve du bien joué ou du mal joué. Il peut, ai-je dit, placer librement où il le veut son coup de pinceau. Mais s'il le place mal, tout est manqué, tout s'écroule. L'usage qu'il fait de sa liberté peut être bon ou mauvais. Son efficacité peut être de promouvoir ou de ruiner. Après avoir agi, il peut entendre la voix mystérieuse qui dit : « Harold, tu t'es trompé ! » Et cette voix mystérieuse, c'est cette constatation tragique que connaissent bien tous ceux qui ont pratiqué les arts : l'œuvre qui rate, qui s'effondre misérablement tandis qu'elle paraissait si bien en route, parce qu'il y a eu faute dans le choix des mots, dans la touche, dans les mille rapports de convenance qu'il faut calculer instantanément, bref, parce que ce mal joué dont je parlais tout à l'heure a eu pour sanction immédiate un avortement, un recul existentiel, la cessation de cette promotion de l'être qu'assurait sans cesse le créateur pathétiquement penché sur cette genèse fragile. »

Etienne Souriau, *Du mode de l'existence de l'œuvre à faire*

Sujet 5 / texte à résumer en 200 mots (+ ou - 10% autorisés)

Tracez un trait net tous les 50 mots

« Toute forme sérieuse d'art, de musique, de littérature, est un acte critique. Tout d'abord au sens où Matthew Arnold parlait d'une « critique de la vie ». Qu'il soit réaliste, fantastique, utopique ou satirique, l'univers que construit l'artiste s'affirme contre le monde tel qu'il est. Les moyens esthétiques représentent des interactions concentrées, sélectives entre les contraintes du monde observé et les possibilités sans bornes de l'imagination. Une combinaison aussi intense d'observation et de spéculation est - toujours - une critique. Elle proclame que les choses peuvent être (ont été, seront) différentes.

Mais la littérature et les arts sont aussi une critique dans un sens plus spécifique, plus pratique. Ils exposent une réflexion, un jugement de valeurs sur l'héritage et le contexte qui sont les leurs.

Nulle forme de littérature, d'art ou de musique n'est durable dès lors qu'elle est stupide. La création esthétique est intelligente au plus haut degré. L'intelligence d'un grand artiste peut être de l'ordre de l'intellectualité souveraine. L'esprit de Dante, l'esprit de Proust sont parmi les plus analytiques, les plus systématiquement informés que nous connaissions. La clairvoyance politique d'un Dostoïevski ou d'un Conrad est difficile à égaler. Considérez la rigueur théorique d'un Dürer, d'un Schönberg. Mais l'intellectualité n'est qu'une des facettes de l'intelligence créatrice; elle n'est pas

nécessairement dominante. Plus que les hommes et les femmes ordinaires, le peintre, le sculpteur, le musicien ou le poète mettent en relation la matière première, la prodigalité anarchique de leur conscience et de leur subconscient avec des ressources latentes jusqu'alors inaperçues et inexploitées de l'intelligence des choses. La traduction de l'intelligible et de l'individuel en une généralité où chacun puisse reconnaître quelque chose exige la plus extrême cristallisation et le plus extrême investissement en introspection et en maîtrise. Il nous manque le mot juste pour désigner l'extraordinaire énergie, l'extraordinaire maîtrise de l'instinct, la mobilisation organisée de l'intuition, qui sont les signes distinctifs de l'artiste. Cette intelligence d'une puissance suprême, qu'elle soit logée dans les mains du sculpteur qui tambourinent sur une table ou dans les rêves de Coleridge et de Nerval, est à l'œuvre de manière manifeste. Comment cette intelligence ne serait-elle pas également critique à l'égard de ses propres productions, et de celles de ses prédécesseurs? Les lectures, les interprétations et les jugements critiques sur l'art, la littérature et la musique, qui proviennent de l'intérieur même de l'art, de la littérature et de la musique, ont une autorité dont la pénétration est rarement égalée par ceux qui viennent du dehors, par ceux qui émanent du non-créateur, c'est-à-dire du journaliste, du critique ou de l'universitaire.

Qu'on me permette de donner quelques exemples.

Virgile lit Homère et guide notre lecture comme aucun critique extérieur ne saurait le faire. La *Divine Comédie* est une lecture de l'Énéide techniquement et spirituellement « dans son élément », « autorisée », dans tous les sens - eux-mêmes liés les uns aux autres - de ce terme, comme ne saurait l'être aucun commentaire émanant du dehors, de quelqu'un qui ne serait pas lui-même poète. La présence, visiblement sollicitée ou exorcisée, de Homère, de Virgile et de Dante dans *Le Paradis perdu* de Milton, dans la satire épique de Pope et dans le pèlerinage vers l'amont des Cantos d'Ezra Pound, est une « présence réelle », une critique en action. Successivement, chaque poète soumet à l'urgente lumière de ses propres objectifs, de ses propres ressources de langage et de composition, les réalisations de forme et de substance de son - ou de ses - prédécesseur. Sa propre pratique soumet les réalisations antérieures à l'analyse et au jugement les plus rigoureux. Ce que l'Énéide rejette, modifie, ou omet entièrement de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* est tout aussi frappant et instructif d'un point de vue critique que ce que Virgile reprend par le biais de la variation, de l'imitatio ou de la modulation. Les dissociations progressives du Pèlerin par rapport au Maître et guide vers la conclusion du *Purgatoire* de Dante, les corrections apportées à l'Énéide dans les citations et les références qui y sont faites dans *Le Purgatoire*, constituent la plus fouillée des lectures critiques. Elles témoignent du sentiment que le monde antique était un monde limité par comparaison avec la révélation chrétienne. Il n'existe pas d'équivalent dans la critique universitaire. »

Georges Steiner, *Réelles Présences*, Les arts du sens

Sujet 6 / texte à résumer en 200 mots (+ ou - 10% autorisés)

Tracez un trait net tous les 50 mots

« Les esquisses de Goya qui montrent la violence frénétique des émeutes de Madrid contre la domination des Bourbons ou de Napoléon sont - on peut le démontrer - chargées de motifs gestuels, des conventions d'une sténographie iconographique et symbolique qui ont été transposés de ses propres compositions antérieures et de celles d'autres artistes, représentatifs essentiellement du genre pastoral ou mythologique. Ce qui ne jette en aucune manière le discrédit sur la passion et l'intégrité du témoignage de Goya. Une telle analyse montre simplement à quel point la perception qu'un artiste a d'un événement ou d'une scène est en elle-même « acte d'art », J'utilise ce terme d'« acte d'art » au sens où la philosophie du langage parle d'« acte de langage ». On voit donc

combien il est naturel que la « critique de la vie » à laquelle se livre un artiste soit en même temps critique d'art, au sens le plus vivant et le plus magistral du terme.

Par ailleurs, c'est lorsque l'art est le plus novateur, le plus iconoclaste dans ses manifestes et ses productions, que les jugements qu'il porte sur l'art d'autrui ont le plus de force. Nous ne disposons pas d'un guide plus persuasif, pour nous aider à comprendre Ingres, que Dali dans certains de ses dessins et de ses peintures. Notre meilleur critique de Velázquez est Picasso. De fait, l'ensemble, ou presque, des ressources protéiformes de Picasso peut être vu comme une série de réévaluations critiques de l'histoire de l'art occidental, et, à certains moments, de l'art « primitif ». De manière semblable, la réévaluation que fait Dürer des maîtres flamands, la méditation patiente sur les plans et les volumes de Piero della Francesca que l'on trouve chez Cézanne, les recherches que font sur Goya certains tableaux de Manet, le Turner de Monet, sont autant d'exemples d'une forme de critique d'art et de jugement sur les œuvres d'art mis en action qui demeurent sans équivalent dans leur clairvoyance.

La question de savoir s'il est ou non possible de *dire*, (ou d'écrire) quelque chose de sensé sur la nature et le sens de la musique est au cœur de cet essai. Cette question me semble impliquer des spéculations fondamentales sur les limites du langage; elle nous entraîne aux frontières qui séparent la conceptualisation de type rationnel et logique d'autres modes d'expérience intérieure. Plus que tout autre acte d'intelligibilité et forme d'exécution, la musique implique que l'on différencie ce qui peut être compris, c'est-à-dire paraphrasé, et ce qui peut être pensé et vécu en catégories qui, considérées vigoureusement, transcendent pareille compréhension. Plus précisément : nulle épistémologie, nulle philosophie de l'art ne peut prétendre à la totalité si elle n'a rien à nous apprendre sur la nature et les significations de la musique. Lorsque Claude Lévi-Strauss affirme que « l'invention de la mélodie est le mystère suprême des sciences de l'homme », il me semble énoncer une évidence. Les vérités, la nécessité de mettre en ordre le sentiment dans l'expérience musicale ne sont pas irrationnelles; mais elles sont irréductibles à la raison ou à une évaluation pragmatique. Cette irréductibilité est la source de ma démonstration. Il se peut bien que l'homme soit homme, et que l'homme « touche » aux limites d'une « altérité » particulière et ouverte précisément parce qu'il peut produire de la musique et être possédé par elle.

Lorsqu'il parle de musique, le langage est inadéquat. Habituellement, il cherche refuge dans le pathos de l'image. Il est des étincelles de révélation discursive dans Platon, dans Kierkegaard, dans Schopenhauer, Nietzsche et Adorno. La définition proposée par Gioseffo Zarlino, principal théoricien de la musique de la Renaissance, possède une force de suggestion rare: la musique « mêle l'énergie non corporelle de la raison avec le corps ». On comprend, et on ne comprend pas, le célèbre mot de Schopenhauer : la musique " se révèle comme métaphysique par rapport à tout ce qu'il y a de physique dans le monde... Nous pouvons, pour cette raison, tout aussi bien appeler le monde musique incarnée que volonté incarnée ». Dans la musique, Pierre Jean Jouve voit « la Promesse », c'est-à-dire l'universalité concrète de l'expérience - à la fois défi et consolation - de l'incomplétude. La dimension messianique de la musique est souvent manifeste. Mais les tentatives faites pour la verbaliser produisent des métaphores inanes². Un des enseignants et des analystes de la musique les plus compétents de notre temps, Hans Keller, a disqualifié toute forme de musicologie et de critique musicale, les considérant comme « vides de sens ».

Cette question fondamentale a une incidence directe pour nos citoyens de l'immédiat. En musique, plus radicalement que dans la littérature ou dans les arts plastiques, ce que l'on fait de mieux en matière d'intelligence interprétative et critique est musical. Lorsqu'on lui demanda d'expliquer une étude difficile, Schumann se remit au piano et la joua une seconde fois. Nous avons déjà noté que l'acte d'interprétation musicale le plus « exposé », et donc engagé et responsable, est l'exécution. De

² Sans valeur, sans intérêt, vides

manière étroitement analogue à celles que nous avons évoquées pour les textes, les tableaux et les sculptures, la critique musicale authentiquement responsable envers son objet se trouve au sein de la musique elle-même. La construction du thème et de la variation, de la citation et de la reprise, a une importance organique pour la musique, particulièrement en Occident. La critique est, au sens littéral, instrumentale pour l'oreille du compositeur.

Georges Steiner, *Réelles Présences*, Les arts du sens