

COMPOSITION D'HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

Claire Barbillon, François-René Martin

Coefficient : 3 ; durée : 6 heures

Le nombre de candidats ayant fait le choix de passer l'épreuve de Composition d'histoire et théorie des arts est en augmentation : 175 copies ont été corrigées cette année, ce qui représente une augmentation de près de 10 % par rapport à la session de 2015 (160 copies). Les candidats du concours de 2016 ont été invités à composer sur le sujet suivant : « La douleur constitue-t-elle une limite à la représentation ? ». Les notes obtenues à cette épreuve de dissertation s'échelonnent entre 01 et 20 sur 20.

Comme les années précédentes, le jury souhaite exprimer sa satisfaction à la lecture des meilleures des copies qui font preuve de culture, de maturité et même d'originalité dans leur argumentation et par le choix de leurs exemples. 34 copies ont obtenu entre 15 et 20, soit quasiment 20 % de l'ensemble des candidats, ce qui est évidemment très encourageant. Ce « peloton de tête » a bien compris les enjeux d'un tel sujet pour l'histoire de l'art, notamment par une heureuse reformulation proposée dans une copie : « Dans quelle mesure la douleur tient-elle toujours la représentation en échec ? » Le jury a valorisé, comme toujours, les copies qui concilient des hypothèses intellectuellement nourries et une attention précise portée aux œuvres, qui, on le rappelle encore une fois, ne doivent pas être traitées comme des illustrations mais comme de véritables objets d'étude, constituant la source et non la résultante des interrogations.

Le sujet était suffisamment ouvert pour que toutes les périodes de l'histoire de l'art puissent être mises à contribution ; il était évidemment souhaitable de trouver un équilibre, et préjudiciable de tout centrer sur la période contemporaine, par exemple, ou d'omettre de puiser des exemples dans le Moyen Age, qui n'a pas été exploité comme on l'aurait espéré par une trop importante majorité de candidats. Quelques points fondamentaux avaient fait l'objet d'un consensus préalable entre les correcteurs. Il semblait impossible d'omettre la question du passage, dans l'iconographie médiévale, du *Christus triumphans* au *Christus dolens*, de ne pas faire référence à la publication par Lessing du *Laocoon* en 1766, de passer sous silence enfin la question de la possibilité de représenter la douleur après les massacres de masse du XXe siècle, ce qui ne se limite pas au débat nourri par Claude Lanzmann au moment de Shoah, mais en fait un élément crucial. Mais la lecture de l'ensemble des copies a permis aussi de valoriser d'autres choix, tout aussi fondamentaux dans l'iconologie occidentale – l'épisode de Marsyas écorché est l'un d'entre eux – et des perspectives originales comme la prise en compte du voyeurisme dans la représentation de la douleur.

L'une des principales déceptions du jury a été de constater que très peu de copies semblaient avoir mesuré les enjeux du sujet, compris, par exemple, que la représentation de la douleur questionne le statut même de l'art, de l'œuvre, par rapport au document. On a été également frappé par le fait que le point de vue de la réception, la question du spectateur, ne soit abordés que dans un tiers ou même un quart des copies, alors que la question des limites aurait dû faire surgir, face à face, la question de l'intention de l'artiste et celle la participation du regardeur.

La récurrence d'œuvres - par exemple le diptyque de Bruges dû à Gérard David, *Le Jugement de Cambyse* (1498) , ou de motifs comme celui du voile de Timanthe, a pu provoquer un effet de lassitude chez le lecteur et, même s'il est compréhensible que les candidats fassent usage des exemples qui ont été traités par leurs professeurs, il doivent affiner les modalités de leur appropriation et veiller à ce que leur répertoire soit nourri d'œuvres plus personnelles, repérées et étudiées à partir de leur fréquentation individuelle des musées et des monuments, ou encore à partir de lectures bien assimilées.

A l'inverse, l'originalité de certaines copies a été valorisée. L'évocation d'artistes étrangers comme les allemands Kate Kollwitz ou Wilhelm Lehmbrück était particulièrement juste dans la perspective donnée par le sujet, et a permis un intéressant développement sur la sobriété comme signe universel. On a, par ailleurs, apprécié que soit discernée comme telle la dimension anthropologique de la représentation de la douleur. Dans les très (trop) nombreuses analyses des mutilations conduite par des artistes contemporains à l'endroit de leur propre corps, on a apprécié qu'un candidat s'interroge, en introduction, sur les limites du supportable par le public de l'action intitulée *Lait chaud* par Gina Pane. C'était une manière de comprendre que le point de vue de la réception de l'œuvre, dans un tel sujet, était au moins aussi important que celui de la production artistique.

Les candidats ont généralement fait usage de plans thématiques. Les plus pauvres avaient adopté la trop facile formule rhétorique « thèse/antithèse/synthèse » qui ne pouvait être appliquée au sujet qu'avec des résultats médiocres. Les meilleurs des devoirs manifestaient l'effort d'interroger aussi bien la

notion de limite que celle de douleur en les confrontant aux données de la représentation.

Il ne s'agissait pas de minimiser la complexité du sujet, mais d'affronter sans détours ses possibles contradictions. Ainsi, un développement particulièrement pertinent a montré que la représentation de la douleur « semble se heurter à plusieurs écueils [...] d'une frontière à l'autre : soit effectuer une représentation robuste, très précise dans l'anatomie, mais qui ne semble pas être une véritable représentation de la douleur dans son ambivalence, et qui de plus peut la rendre insupportable à la vue, donc rejetée par le spectateur ; soit en faire une représentation esthétisée mais qui du même coup ne retranscrit pas l'essence de la douleur en l'édulcorant et introduit de plus des limitations à la représentation ».

Quelques défauts pourraient assez facilement être corrigés, et nous ne pouvons que répéter, sur ce point, ce qu'ont pointé les rapports précédents. Les œuvres sont trop peu souvent situées chronologiquement et recontextualisées. Les juxtapositions d'œuvres totalement étrangères les unes aux autres sur le plan chronologique sont quasi-systématiques. La présence, dans la même phrase, et sans aucune justification explicite, de Mantegna et de Picasso est bien gênante. Le traitement désinvolte des sources et des exemples est également dommageable aux copies. Un exemple : le *Traité des expressions des passions de l'âme*, publié en 1727, bien après la mort de Le Brun (1690) ne contient que 6 planches qui peuvent être rattachées à la douleur. Il est trop souvent transformé et confondu avec un traité sur l'expression de la douleur...

On dénote une certaine difficulté à utiliser un vocabulaire adéquat à l'analyse des œuvres, en particulier dans leur matérialité. Les naïvetés et les banalités s'enchaînent, comme à propos de *La Truite* de Courbet : « sur cette toile de petit format est représentée une truite avec une touche picturale plutôt marquée ». La catharsis est définie comme « digestion artistique de la douleur », à moins que ne se révèlent des contresens (« la douleur des saints martyrs semble échapper à toute représentation ») ou de fâcheux anachronismes : Niobé est qualifiée de métaphore de la Mater dolorosa... Que dire enfin de trouvailles d'un goût discutable, comme la comparaison du corps de saint Sébastien avec... un hérisson.

Il n'est pas de pure forme que de s'étonner de la faiblesse d'un trop grand nombre de copies du point de vue de l'expression écrite. Même si le niveau est supérieur à celui que manifestent les étudiants dans leur ensemble en fin de deuxième année d'études supérieures, on s'attendrait, comme on l'a déjà dit, à ce que le concours d'entrée des Ecoles normales supérieures soit un des lieux où s'exprime, mieux qu'un respect, un amour de la belle langue. Une attention particulière pourrait être manifestée à l'égard de la correction de la langue et de l'orthographe. Des imprécisions se multiplient dans l'écriture des noms propres, parfois estropiés jusqu'à la déformation caricaturale. Des néologismes, comme l'« insurmontabilité », font parfois regretter que, selon une boutade de Marguerite Yourcenar, les mots de plus de trois syllabes ne soient pas bannis de la langue française.

Le jury voudrait enfin exprimer une remarque qui peut passer pour triviale : dans une copie de concours comme dans les autres types de production de l'esprit, la quantité n'est en aucun cas synonyme de qualité. Les étudiants qui se préparent aux concours doivent se pénétrer de cette certitude : une copie de 20 ou 24 pages n'est pas un gage de réussite, tant s'en faut. Une copie-fleuve entraîne plus de risques de relâchement ou de redites qu'un propos organisé de manière plus concise.

Oral

Les épreuves d'oral pour l'admission se sont déroulées à l'École normale supérieure de Lyon, les 20 et 21 juin 2016. Six candidats admissibles furent invités à préparer et présenter chacun deux questions sur les abstractions, à développer pendant une heure devant le jury composé de deux professeurs. Une première question devait être traitée à partir d'un ensemble de cinq œuvres (exemple : « Analysez les relations entre la spiritualité et l'art abstrait à partir des cinq exemples suivants : Kasimir Malevitch, *Croix [noire]*, 1915 ; Wassily Kandinsky, *Une voix inconnue*, 1916 ; Barnett Newman, *Stations of the Cross Lema Sabachtani*, 1958-1966 ; Mark Rothko, *Chapelle Rothko*, 1964-1971, Houston, Texas ; Lucio Fontana, *Concetto spaziale, la fine di Dio* (63-FD17) (Concept spatial, la fin de Dieu), 1963). Une autre question, correspondant à la seconde demi-heure de l'épreuve orale, permettait de vérifier les capacités de synthèse du candidat (exemple : Présentez à un public de non spécialistes, en vous fondant sur des exemples précis, les relations entre l'art abstrait et le spectateur).

Le jury attendait des candidats qu'ils fassent preuve de capacité de synthèse et, pour la première question, de liaison entre les œuvres dessinant un corpus. La qualité des descriptions formelles ou plus généralement le « sens de l'œuvre » étaient autant exigés que l'aptitude à les inscrire dans des contextes artistiques et culturels bien précis. La connaissance des débats historiographiques sur l'abstraction, finement mobilisée par certains candidats, fut hautement appréciée par le jury.