

Conception : HEC Paris

CONTRACTION DE TEXTE

OPTIONS : SCIENTIFIQUE, ECONOMIQUE, LETTRES & SCIENCES HUMAINES,
TECHNOLOGIQUE

Mercredi 7 mai 2014 de 14 h. à 17 h.

Résumez en QUATRE CENTS MOTS plus ou moins 5 % (soit 380 - 420 mots), le texte suivant, en vous attachant à mettre en valeur les idées essentielles et les articulations de la pensée de l'auteur.

Mentionnez le décompte par 50 mots et, en fin de copie, reportez le nombre de mots utilisés.

N.B. :

Cet exercice doit rester impersonnel dans le fond comme dans la forme, et respecter STRICTEMENT les limites imposées.

La copie doit être entièrement rédigée : la correction et la clarté de la langue entrent pour une part dans l'appréciation du correcteur.

Il n'est fait usage d'aucun document ; l'utilisation de toute calculatrice et de tout matériel électronique est interdite.

Sans doute l'art, depuis longtemps, a cessé d'être le lieu d'un savoir comme il l'était à la Renaissance, champ privilégié, par exemple à travers l'exercice de la perspective ou des proportions du corps humain, d'une *mathesis universalis*. Il n'est plus non plus le lieu où s'unissaient le *doctus* et le *dilectus*, connaissance intellectuelle et plaisir des sens. La science, comme questionnement du faux et du vrai, épreuve de l'erreur et de la vérité, l'a déserté pour constituer et pour inquiéter d'autres champs de l'activité humaine.

La critique que fait Karl Popper de l'art au nom de la science ne serait donc pas pertinente, qui refuse de voir dans l'art contemporain une spécificité expressive, construite à l'écart des questions de vrai ou de faux dans le langage. Ce qui amènerait cette critique, ce serait la nostalgie du temps où l'exercice de l'art était encore soumis à une conception instrumentale qui permettait de choisir les moyens en fonction de la fin poursuivie et supposait donc la maîtrise et le respect de règles explicites, incluant le problème de l'erreur et de la vérité.

C'est la même nostalgie de cette conception rationnelle de l'art qui habite Ernst Gombrich lorsque, au détour d'un entretien, il se laisse aller à confier son malaise : « Les progrès de la science moderne sont si étonnants que je me sens un peu gêné lorsque je vois mes collègues à l'université discuter des codes génétiques, alors que les historiens d'art discutent le fait que Duchamp a envoyé un urinoir à une exposition. Réfléchissez à la différence de niveau intellectuel, ce n'est vraiment pas possible ». Le *territorium artis*¹, qui se nourrissait jadis de la confluence de tous les savoirs, s'est réduit, en effet, à n'être plus qu'une peau de

¹ *territorium artis* : territoire de l'art

chagrin. Les enjeux intellectuels et épistémologiques mais aussi les grandes questions métaphysiques de notre époque, c'est dans la physique, dans la biologie qu'on les rencontre, non plus dans la pratique erratique des ateliers. Ce n'est plus dans les musées d'art contemporain ni dans les galeries qu'on peut mesurer les grandes révolutions formelles de notre temps, mais dans des laboratoires et des ateliers où des techniques nouvelles de fabrication d'images se développent, qui ont pris la relève des grands problèmes que l'art de peindre savait encore se poser et résoudre au siècle dernier, et dans une fièvre créatrice qui rappelle ce que fut l'activité des *botteghe*². Pour ne prendre qu'un seul exemple, celui du développement de l'image virtuelle, on peut penser qu'il s'agit là, dans l'ordre de la vision, conçue comme réflexion et maîtrise dans l'art de représenter le monde sensible, d'une révolution comparable à ce que fut l'invention de la perspective scientifique au temps de Dürer et de Pèlerin Viator. Elle la poursuit et la parachève. [...]

On ne peut oublier que Gombrich, comme Popper, tous deux des néo-kantiens, dans leur commune méfiance de certains aspects de l'art contemporain, de la doctrine expressionniste en particulier, reflètent les idées philosophiques du cercle de Vienne dont ils sont tous les deux issus, qui soumettait le langage au tribunal de la science. Le dépassement de la métaphysique que le positivisme viennois prétendait opérer par l'analyse logique du langage, selon les mots de Carnap, c'était d'abord la mise en question des « conceptions du monde » à l'allemande, d'ascendance romantique, et dont ils avaient mesuré, en effet, le péril lorsque celles-ci avaient été utilisées en politique, détournées, et perverties, aux fins que l'on sait, par exemple en invoquant le *Volksgeist*, l'« âme du peuple » sur un mode quasi matériel. C'est contre ces énoncés, qui sont des « pseudo-propositions » portant sur des « pseudo-objets », qu'ils rappelaient la nécessité de fonder une langue respectant la légalité logique qui préside à la formation de propositions « douées de sens », c'est-à-dire vérifiables et observables, comme il en est des propositions scientifiques.

Peut-on pour autant se contenter d'une langue dont la seule qualité serait une *efficiency* à l'américaine, où la science tiendrait place d'autorité absolue là où jadis se tenaient Dieu ou la Nature ? C'est dans le monde anglo-saxon, en effet, à partir de 1930, que l'empirisme logique trouvera son terrain d'application et, après 1940, son triomphe. S'y constitua, par l'entremise des sciences sociales et humaines, une sorte de programme de planification des actions et de rationalisation des décisions qui répondait, sur le plan pratique, au rêve théorique de fonder une langue universelle dont les énoncés fussent aussi rigoureux et logiques que ceux des mathématiques. Carnap, dans sa jeunesse, ne s'était-il pas passionné pour l'espéranto ? Une grande part de l'abstraction géométrique à la fin des années vingt naîtra et se développera à partir de ces spéculations sur une langue universelle accessible au plus grand nombre. Les formes humaines simplifiées de Peter Alma et de Gerd Arntz, qu'ils utiliseront dans l'imagerie statistique imaginée par Carnap pour représenter des processus politiques et économiques, annoncent le vocabulaire pictographique de figurines et d'homoncules pris dans diverses situations qu'on utilise de nos jours dans les lieux publics à travers le monde, aéroports, écoles, etc., pour signaler internationalement une interdiction, un danger ou un usage. Utilisées aussi par les peintres du « Progressive Kunst » comme Hoerle et Seiwert, elles ouvriront la voie à l'abstraction sérielle ou géométrique d'un Richard Paul Lohse, d'un Morellet, d'un Gottfried Honegger.

C'est du langage cependant, ne vouloir considérer que la seule fonction cognitive. Dans ce procès fait au romantisme allemand et à son rejeton ultime, l'expressionnisme, Carnap lui-même devait finalement reconnaître que les énoncés « comme ceux de la poésie, peuvent avoir une fonction "émotive", ou "expressive", qu'ils expriment aussi le "sentiment de la vie", le sens du cosmique, de l'infini, de l'éternité, de l'au-delà... ».

² *botteghe* : ateliers d'artistes

C'est à un double écueil, finalement, que l'art en cette fin de siècle se heurterait. D'un côté, celui d'un expressionnisme abâtardi et devenu, d'est en ouest, une sorte d'argot universel, révélant cependant à l'occasion, et particulièrement dans son pays d'origine, comme on l'a vu, des réminiscences nationalistes inquiétantes. D'un autre côté, celui de la domination d'une langue universelle et abstraite, garantie par la logique d'une « science unifiée » correspondant à l'emprise planétaire du monde technique et visant une rationalisation intégrale de l'existence.

Expressionnisme, idiotisme exaltant le sol originel, le *Volksgeist* dont Renan avait dit qu'il était à ses yeux « l'explosif le plus puissant des Temps modernes », langue puisant au fonds obscur de l'être et ouvrant sur l'infini, comme il en est du néo-expressionnisme allemand, mais au péril d'un irrationalisme toujours renaissant et dont on a vu les fruits désastreux ? Ou bien *Weltsprache*, langue universelle, susceptible dans l'esprit de ses promoteurs, on l'a vu, d'abolir les frontières nationales et d'assurer la concorde entre les peuples par une communication sans parasite, mais alors langue abstraite formalisée, uniformisée, expurgée, comme il en fut de l'art américain des années soixante-quatre-vingt, de toute dimension subjective et affective ?

Comment concilier l'attachement au vernaculaire, sans lequel l'œuvre perd sa chair et son poids de témoignage unique, et le projet de l'universel, par lequel l'œuvre s'adresse à l'ensemble de l'humanité ? Comment inventer un art qui ne soit ni l'expression du local et l'exaltation sournoise du nationalisme, ni la menace d'une unification, d'une « globalisation », comme on dit aujourd'hui, de l'ensemble des cultures de la planète ?

Pourtant, on parle toujours de la justesse d'un ton comme on parle de la justesse d'un mot, de la finesse d'un trait comme de la finesse d'une analyse, de l'élégance d'une composition comme de l'élégance d'une solution mathématique. Cette justesse de la sensibilité rejoint ici ce que plus haut j'appelais la justice du style. Beauté et morale s'y confondent. L'œil exerce aujourd'hui comme hier son pouvoir de discrimination comme l'oreille distingue en musique un son faux d'un son vrai : sa capacité diacritique est même étonnante, mise en alerte par la plus infime variation de couleur, de forme ou d'éclairage. Le goût, le *gustus*, s'éprouve à partir de la plus petite quantité possible de l'objet goûté, de la prise la plus légère, de l'échantillon minimum, comme un prélèvement de laboratoire soumis par le chercheur aux analyses les plus fines. Il est épreuve, essai, expertise, une distinction autant qu'il est une dégustation. Le goût réunit ainsi la saveur du sensible et la vérité de l'intelligible, qui démêle le juste et le faux. La raison vient ensuite, pour articuler entre eux ces différents affects, les subordonner, en édifier enfin, par la syntaxe, l'admirable et juste architecture. N'est-ce pas Proust, s'agissant de la sensation la plus intime et la plus fugitive, la plus impalpable, la plus immatérielle aussi, le goût du parfum et des odeurs, qui évoquait quelque chose de solide comme le palais de Kublaï Khan, « l'édifice immense du souvenir » ? Il y a une logique des propositions du goût comme il y a une logique des énoncés dans la langue. C'est cela que Broch avait nommé le style.

L'art serait donc toujours *logos*, comme au temps de son plus haut accomplissement, fidèle à son étymologie, ce *leg* – commun au grec et au latin –, dont le sens originel est « rassembler, cueillir, choisir », qui évoque donc à la fois l'idée de lier, d'unir, comme, inséparable d'elle, l'idée de prélever, de distinguer. Le goût comme *logos* « lie », rallie, accorde, comme on le dit pour un instrument, savoir et sensation, prélève et soupèse en même temps qu'il effleure et goûte la substance des choses. Le vocabulaire logique de l'erreur et de la vérité rejoint là celui de l'esthétique : *eligere* et *intelligere*, choisir et comprendre, prendre, réunir, mettre ensemble, confondre donc et, en même temps, distinguer, choisir, élire. La diction du savoir en tant qu'il est prédiction du vrai et la dilection du voir, en tant qu'elle est prédilection du sens, se fondent ici dans un phénomène étrangement semblable à celui qui nous permet, dans l'infinie et vertigineuse diversité des visages humains, de distinguer immédiatement celui-ci de celui-là.

Or, ce phénomène de connaissance, qui est du même coup reconnaissance d'un *principium individuationis*³ et qui est la source de toute morale et la parade à toute terreur, il est non seulement le processus logique d'une représentation mentale, d'une compréhension qui s'opère à travers une multiplicité de signes distinctifs, il est d'abord un mouvement éthique. C'est le geste de gratitude envers celui à qui on fait preuve de sa « reconnaissance », dans ce double élan que contient le fait d'identifier, c'est-à-dire de distinguer un être de la multitude, de le soustraire à l'anonymat, mais aussi de se réjouir de sa présence et de saluer sa singularité d'autrui, de le distinguer là encore. La justesse du *logos* rejoint ici – « comprendre » – le problème de la justice. « Si le face-à-face fonde le langage, dit Lévinas, si le visage apporte la première signification, instaure la signification même dans l'être –, le langage ne sert pas seulement la raison, mais est la raison. »

Les critiques contre l'expressionnisme que nous avons analysées, au nom du marxisme ou du positivisme logique, n'ont toujours été prononcées que sous l'exigence du politique. Elles laissent cependant dans l'ombre non seulement la question de l'éthique, mais celle encore de la morale. L'empirisme qui assoit la véracité de ses énoncés sur l'autorité de la science laisse ainsi de côté, en dépit de ses efforts pour fonder une déontologie logique, la question que la vie des êtres humains suppose des règles, des valeurs, des normes qui ne ressortissent pas à une simple « science des comportements », si sophistiquée soit-elle. Le problème logique de l'erreur et de la vérité ne recoupe pas le partage moral du juste et de l'injuste. C'est ici que l'art, sans doute, dans son irréductibilité, mais aussi dans son enjeu humain, « émotif », rejoint la morale, et trouve peut-être son salut. [...]

Le langage de l'artiste n'est pas, comme l'ont voulu trop souvent les doctrines de la modernité, l'expression violente, immédiate et idiote d'un moi « profond ». Mais il n'est pas non plus l'exercice régulé de la raison scientifique selon l'enchaînement d'énoncés logiques et vérifiables. Nous ne gouvernons pas le langage, nous ne le plions pas à notre loi, à la façon dont le dictateur dicte ses mots, c'est le langage qui nous mène et nous oblige, c'est nous qui nous plions à sa loi. Faut-il rappeler que l'année 1929, quand paraît le manifeste du cercle de Vienne, sous le titre de *La Conception scientifique du monde*, est celle où Freud publie *Malaise dans la civilisation* ? À l'utopie scientiste, à la chimère optimiste du premier texte répondait le scepticisme inquiet du second, qui savait plutôt du langage, la meilleure et la pire des choses, les chausse-trapes et les pouvoirs à la fois merveilleux et inquiétants.

Ni ni, par conséquent. Ni expressionnisme ni formalisme. Ni abandon aux pulsions d'un déraisonnement ni soumission à une rationalité. Si l'art contemporain suscite aujourd'hui tant de polémiques, n'est-ce pas que le public, si peu informé soit-il de son développement, devine en lui la forme exemplaire de la dérive dont la langue commune est la proie ? Au professeur qui fait remarquer à l'étudiant que sa copie d'examen est incompréhensible, tant son expression est désarticulée, ce dernier rétorque, étonné, et presque indigné : « Mais moi, je me suis compris ! » Remarquable dans la protestation, c'est moins ce qui s'y révèle de la montée d'un idiomatisme qui va jusqu'à l'idiotie et de la réduction de la langue à la parataxie, c'est désormais que cette singularité morbide est revendiquée comme expression de la liberté individuelle. Le « Je veux dire... », cette ritournelle qui truffe aujourd'hui le moindre énoncé oral de nos contemporains, sonne comme la revendication coléreuse de l'enfant qui, ne sachant encore parler, se refuse néanmoins à apprendre.

Beaucoup d'artistes, au XX^e siècle, ont récusé la terreur du modernisme, ne se réclamant d'aucun des mouvements qui ont scandé son cours. Revenus de la fausse *koinè* de l'abstraction et de sa prétention à dire l'universel. Mais revenus aussi de l'idiotisme expressionniste, méfiants de sa négligence et de sa

³ *principium individuationis* : principe d'individuation

désinvolture, à entendre par ces deux mots leur sens exact. Le premier comme ce qui délie le *logos* de son *leg* originel pour l'abandonner à l'indifférence du *negligere*. Le second, comme le mouvement de mépris, le geste de désinvolture, au sens latin du terme, qui se détourne du face à face, du *vultus*, du « vult » sacré par lequel l'homme affirme sa relation à la transcendance. Fidèles au visage, reliés, ralliés au vis-à-vis humain, sans y porter atteinte, sans le meurtrir, l'avilir ni le récuser, de Picasso, obstinément attaché à dire le réel et refusant le saut dans l'abstraction, à Beckmann qui, jusque dans l'exil américain, portait témoignage du destin allemand, de Bonnard à Balthus, de Spencer à Freud, de Hopper à Giacometti, de Musič à Arikha, ils auront obéi à la parole que Martin Buber, l'héritier d'une anthropologie éthique, a un jour résumée comme antidote à la terreur de notre temps : « Celui-là seul qui connaît la relation et la présence du Tu est apte à prendre une décision. Celui qui prend une décision est libre parce qu'il s'est présenté devant la Face. »

Peut-on se présenter devant la Face ? Le face à face de la créature dont parle Lévinas en quoi se fonde l'origine du langage est-il jamais possible ?

Vico avait vu dans la foudre le premier étonnement des hommes. Elle aurait fait naître l'interjection, adressée à Jupiter, de ce son « pa » primordial qui aurait été, redoublé, le titre même attribué à Jupiter, « père des hommes et des dieux ». C'est là fonder l'origine de la langue dans le mystère des théophanies. Éclair et tonnerre et, dans l'espace qui sépare la foudre qui aveugle du tonnerre qui assourdit, dans le passage de l'œil à l'oreille et du regard au mot, la question et la réponse, le premier hiéroglyphe du divin et la manifestation du *logos* : nous sommes au moment premier de la rencontre entre l'homme et la divinité.

Le tonnerre et la foudre nous avertissent de la présence des dieux. Car, dans la tradition d'Athènes comme dans la tradition de Jérusalem, dans le monothéisme comme dans le polythéisme, ils ne peuvent être ni regardés ni nommés. Mais le nom de la divinité est imprononçable. « Zeus, quel que soit son nom, si celui-ci l'agrée, c'est celui dont je l'appelle », dit le chœur dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Dans la tradition juive, Dieu est le Tétragramme, YHWH, qui ne saurait être proféré sauf une fois par an quand le grand prêtre est admis à pénétrer dans le saint des saints, au moment du kippour. Dans la tradition de l'islam, si le fidèle récite sur son chapelet les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah, qui sont les attributs de sa puissance, il se garde bien de proférer le centième, qui est indicible.

De même le vis-à-vis du Dieu et de sa créature n'est pas autorisé car le visage de Dieu rayonne d'un éclat insoutenable à l'œil humain. « On soutient mal la vue des dieux qui se montrent en pleine lumière », dit Héra à propos d'Achille quand il se risque à apercevoir les dieux au moment du combat. L'éclat insoutenable des dieux rappelle la blanche brillance de l'éclair et frappe de terreur qui s'y trouve exposé. « Il y eut sur la montagne des tonnerres, des éclairs, une épaisse nuée, accompagnés d'un puissant son de trompe, et, dans le camp, tout le monde trembla [...]. Yahvé y était descendu sous forme de feu. » [...]

Mais les dieux peuvent aussi, pour se manifester aux humains, prendre une apparence humaine et nous offrir un visage. Quand Poséidon, surgi de la mer, s'approche des deux Ajax, il revêt la stature et la voix du devin Chalcas. Entre l'homme et son dieu, il y a l'intercession bienheureuse d'une image – figure qui, tout en portant témoignage de la ressemblance humaine, retient en elle quelque chose du pouvoir absolu de la divinité.

Dieu, dit la Genèse, a créé l'homme « à son image ». Les humains sont les « enfants de Dieu ». Pour que le Dieu archaïque de l'Ancien Testament acquière figure humaine, il y faudra cependant, dans la religion chrétienne, ce sacrifice qui fait de lui le Père d'un homme singulier, Fils monogète, une *personne* par laquelle affirmer sa puissance et sa miséricorde, mais encore un nom par lequel l'appeler. Dans ce dogme nouveau de l'incarnation, les théophanies de l'Ancien Testament continueront cependant d'être évoquées pour prouver la volonté de Dieu de faire appréhender sa présence dans un corps d'homme. Le privilège du « face à face », cette expérience première qui fonde le langage, se situe aussi dans cette longue querelle de la

représentation et des images dont notre culture semble aujourd'hui avoir oublié l'enjeu, qui a fondé l'individuation humaine, et qui impose les règles de son respect.

Nous avons un corps et, parce que ce corps est individuel, c'est-à-dire qu'il ne peut être, en effet, divisé, il possède un nom et il possède un visage, il a son identité. Comme Alkinoos le rappelle à Ulysse en l'invitant à dire qui il est : « Jamais on ne vit qu'un homme fût sans nom ; qu'on fût noble ou vilain, chacun en reçoit un, le jour de sa naissance ; aux enfants sitôt nés, c'est le don des parents. » De même le visage est ce qui distingue un sujet de tout autre de ses semblables.

Dans les premiers moments de son arrivée à Auschwitz, Primo Levi, sous le choc de ce qu'il voit, se prend tout d'un coup à songer au vers de Dante, que hurlent les démons à l'endroit du damné : « *Qui non ha luogo il Santo Volto*. » Ici, ce n'est pas la place de la Face, du Visage, du face à face de soi avec autrui. [...]

« *Qui non ha luogo il Santo Volto* » : la personne, ici, n'a pas sa place. Autrui s'est aboli. Et, avec le sentiment d'autrui, le sentiment de sa propre existence. Fantôme parmi les fantômes, larve parmi les larves, ce que Primo Levi découvre dans le camp, c'est, en effet, non seulement un monde à l'envers, mais une théologie inverse où, retirés de la communauté des hommes au nom de la Race, les « sous-hommes » réduits à un numéro matricule ont été privés de leur nom mais aussi, sous le masque uniforme de la faim et de la souffrance, devenus des « musulmans »⁴, des « hommes sans visage », ont été privés de face.

« Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots... » Quelle a été une fois encore la responsabilité de la modernité, fruit pervers du romantisme et perverti par le nazisme, dans cette théodicée du Mal qui, de l'homme, fait perdre la face, anéantit le nom et rend la parole impuissante ? La double épigraphe et les deux noms de Hermann Broch et d'Emmanuel Lévinas sous lesquels nous avons placé cet essai nous rappellent à la double origine et à la double exigence de sens auxquelles l'art est soumis. De l'éclair aveuglant qui signale à nos yeux la présence d'un Dieu, il a tiré forme et style, au sens de Broch, cette justesse de la parole qui est justice des formes et qui s'appelle, dans la tradition d'Athènes, le *logos*. Du tonnerre divin, il a tiré le chant et la mémoire du son, le souffle et le rythme. Mais le *logos*, c'est aussi l'exigence de l'éthique individuelle, comme la Loi de l'Ancien Testament, dans la tradition de Jérusalem, c'est l'exigence de la morale que fonde le vis-à-vis premier de l'homme et de son semblable, « le face à face originel du langage ». C'est dans cette double source de l'écriture, là selon l'épopée et la tragédie antiques, ici selon la généalogie et le prophétisme du Sinaï, que prend racine notre culture, langage et écriture, raison et style, face à face et respect d'autrui.

Ce que j'ai appelé plus haut la désinvolture, on pourrait aussi l'appeler le dévisagement, cet arrachement du sens. Meurtrier, il est, au sens propre du terme, diabolique, qui divise l'individu, qui lui retire le nom et le visage là où le sens et l'exigence du sens rassemblaient.

Le rôle le plus haut de l'art a toujours été d'appeler les êtres et les choses, de les appeler par leur nom, de les appeler précisément mot à mot comme on dit face à face. Justesse de la parole et de l'image qui est de les rappeler à nous, de les nommer et de les tourner vers nous, toutes les choses, « jusqu'aux animaux mêmes », selon le mot admirable de Rimbaud.

Jean Clair,

La Responsabilité de l'artiste, les avant-gardes entre terreur et raison,
Gallimard, 1997, pp. 124-141

⁴ "musulmans" : le terme désigne, dans le langage des camps de concentration et d'extermination, ceux qui ont cessé de lutter, les « hommes en voie de désintégration » (Primo Levi) s'en remettant au fatalisme que l'on associait à l'islam.

