

UNIVERSITE PARIS 8
VINCENNES A SAINT-DENIS
2 Rue de la Liberté 93 526 Saint-Denis Cedex

U.F.R.

Arts, Philosophie, Esthétique

Département Arts plastiques

Préparation à l'AGREGATION EXTERNE d'Arts plastiques

Coordination : Catherine Grasse

SESSION 2012

Année universitaire 2011-2012

SOMMAIRE

S'INSCRIRE au CONCOURS de l'AGREGATION EXTERNE d'ARTS PLASTIQUES.....	3
PRESENTATION DU CONCOURS de l'AGREGATION EXTERNE	3/7
COMMENT se PREPARER AVANT la RENTREE UNIVERSITAIRE	4
A PROPOS du CALENDRIER du CONCOURS	7
MODALITES d'ORGANISATION du CONCOURS –2 parties : ADMISSIBILITE et ADMISSION	7/9
INDICATIONS relatives AUX MATERIAUX et PROCEDURES	10
ADMINISTRATION	11
RESPONSABLE PEDAGOGIQUE et ENSEIGNANTS INTERVENANTS.....	11/12
EMPLOI du TEMPS	12
ANNEXE 1 : LISTE des CONCOURS de RECRUTEMENT des ENSEIGNANTS D'ARTS PLASTIQUES .	13
ANNEXE 2 : CONDITIONS d'INSCRIPTION au CONCOURS de l'AGREGATION EXTERNE	14/16
ANNEXE 3 : PROGRAMMES LIMITATIFS de l'AGREGATION EXTERNE d'APL	16/21
BIBLIOGRAPHIES des QUESTIONS de PROGRAMME	16/21
ANNEXE 4 : CLES2	22/23
ANNEXE 5 : CEi2E	24
ANNEXE 6 : BENEFICIER d'AUTRES COURS de L'UNIVERSITE	25
ANNEXE 7 : QUELQUES RECOMMANDATIONS de TRAVAIL avant la Rentrée de SEPTEMBRE ...	26/29
ANNEXE 8 : BROCHURE ESTHETIQUE, document de TRAVAIL	30

PREPARATION à l'AGREGATION EXTERNE D'ARTS PLASTIQUES

S'INSCRIRE AU CONCOURS de l'AGREGATION EXTERNE

L'agrégation externe est un concours national de recrutement pour l'enseignement dans le secondaire, en second cycle (lycée), ou encore dans les IUFM (Instituts Universitaires de Formation des Maîtres) et, parfois, mais les postes sont rares, à l'université. Toutefois, et surtout en début de carrière, les agrégés enseignent généralement en collège.

Depuis la session 2011, peuvent s'inscrire au concours de l'agrégation d'Arts plastiques les personnes ayant un master 2, ou tout autre diplôme équivalent, ou encore, ayant déjà le C.A.P.E.S. Pour en savoir plus sur les conditions requises pour l'inscription au concours, vous pouvez vous adresser au S.I.E.C. (Service Inter académique des Examens et Concours, situé à Arcueil). Ce service, ainsi que d'autres renseignements sur le concours, ou plus généralement sur le métier d'enseignant, est accessible sur le site internet de l'Éducation Nationale : <http://www.education.gouv.fr/siac>

L'inscription à la préparation du concours se fait à l'Université (SUFICE), mais pour passer les épreuves de l'agrégation, vous devez vous inscrire au concours lui-même, sur internet, à l'adresse indiquée ci-dessus, cette année la date limite est le 20 juillet 2011. ATTENTION : si vous veniez à dépasser la date limite d'inscription au concours, aucune dérogation ne vous serait accordée. Vous ne pourriez pas concourir.

DONC : Toute inscription aux concours externes du second degré seront enregistrées par Internet du mardi 31 mai 2011, à partir de 12 heures, au mardi 20 juillet 2011, avant 17 heures (heure de Paris).

Pour suivre la formation et présenter les concours, il est impératif de s'inscrire à l'université ET au concours via internet.

PRESENTATION du CONCOURS de l'AGREGATION EXTERNE d'ARTS PLASTIQUES

Le concours se décompose en deux parties : la première concerne l'ADMISSIBILITE, la seconde l'ADMISSION.

- L'admissibilité se passe début avril (pour vous à Arcueil), et se compose de deux épreuves écrites : une épreuve d'histoire de l'art et une épreuve d'esthétique et des sciences de l'art, et d'une épreuve de pratique plastique à caractère « strictement graphique ».

- Si le candidat parvient à être admissible, il passe la seconde partie du concours (fin juin, à Aix-en-Provence) : l'admission. Cette partie est composée d'une épreuve de pratique et création plastique, complétée par une soutenance du travail devant un jury et de deux épreuves orales : la première est l'épreuve de leçon. Depuis la session 2011, une nouvelle épreuve est intégrée à l'épreuve d'option : « Agir en fonctionnaire éthique et responsable ». La seconde est l'entretien sans préparation dans le cadre d'un domaine artistique autre que les arts plastiques, choisi par le candidat lors de son inscription au concours (architecture, arts appliqués, cinéma-vidéo, photographie, théâtre).

Le nombre de postes offerts au concours dépend du ministère. À la session 2011, il y a 20 postes, environ 400 candidats étaient inscrits (pour la France entière) ; environ 300 candidats étaient réellement présents aux épreuves ; 45 candidats ont été retenus pour l'admissibilité et 20 candidats ont été définitivement admis. Parmi ces candidats, Paris 8 a eu 5 admissibles, le nombre d'admis étant encore à ce jour inconnu. C'est donc un concours très sélectif qui demande exigence et ténacité au cours de la préparation.

Les lignes qui suivent vous invitent à vous engager le plus tôt possible dans la préparation des épreuves.

COMMENT se PREPARER AVANT la RENTREE UNIVERSITAIRE

Cette brochure délivre des informations précieuses qui vous permettront de commencer à travailler. D'abord, la connaissance du cadre des épreuves, les programmes pour les épreuves écrites suivis d'une bibliographie. Ces informations vous permettront de commencer à étudier les programmes. Cependant pour connaître avec plus de précision les attentes du jury, lisez le rapport du jury de la session 2010, publié sur internet (vous le trouverez sur le site déjà indiqué : <http://www.education.gouv.fr/siac>). Le rapport de la session 2011 sera disponible en septembre.

+ Cf. Annexe 9 « Recommandations de travail ... ».

EPREUVES du CONCOURS : ADMISSIBILITE et ADMISSION

ADMISSIBILITE

- L' « Epreuve de PRATIQUE PLASTIQUE » requiert des moyens strictement graphiques. Vous devez donc avoir une relative aisance dans le registre graphique, en particulier sur le plan de la représentation (savoir représenter le corps, représenter un espace, des volumes dans l'espace, savoir organiser le champ plastique, savoir communiquer visuellement à partir d'un ou plusieurs documents

analysés sémantiquement et plastiquement). Entraînez-vous avec régularité pour acquérir de la maîtrise.

Enseignante : Catherine Grasse

Pour les simulations et corrections de simulations d'autres enseignants s'adjoindront : Emmanuelle Guedon, François Jeune et Pierre Juhasz.

Atelier de préparation aux épreuves plastiques de l'Agrégation externe

[A] 1er semestre hebdomadaire

[B] 2e semestre hebdomadaire

Lundi 9 h 30 -14 h 00 –Salle A 283

L'atelier vise à préparer aux épreuves plastiques (admissibilité et admission) de l'Agrégation externe d'Arts plastiques. Au premier semestre sera particulièrement travaillé et analysé un repérage des enjeux de la pratique plastique personnelle. Ces « fondamentaux » de la pratique seront articulés aux exigences et attentes des 2 épreuves concours (admissibilité et admission). Ces dernières seront travaillées conjointement à partir d'analyse plastique, iconique et sémantique de documents iconiques et textuels et de sujets assortis. Les questions relevant du « strictement graphique » et plus largement de dessin (en particulier de dessin contemporain) feront l'objet de repérages et analyses tant par le développement de la pratique personnelle que de corrections de réalisations plastiques et simulations (examens blanc) ainsi que de propositions d'exposés.

L'atelier du 2e semestre vise plus particulièrement à préparer à l'épreuve d'admission de l'Agrégation externe. L'approfondissement de la pratique personnelle interrogera les modalités de présentation des propositions plastiques. Celle-ci s'articulera aux exigences du projet et de sa mise en oeuvre ainsi que de la soutenance et de son élaboration soulevant entre autre les questions de champ référentiel.

Un projet d'exposition réunissant l'ensemble des 2 ateliers préparation concours (lundi et vendredi) au musée d'Arts et d'Histoire de Saint-Denis pourra fédérer et supporter la dynamique de l'atelier.

- « Epreuve écrite d'ESTHETIQUE et Sciences de l'Art »

Enseignante : Judith Michalet (Conférences « L'art et les arts »)

Enseignants : François Soulage et Judith Michalet (Méthodologie de l'écrit)

- « Epreuve écrite d'HISTOIRE de l'ART »

Enseignant : à préciser (Conférences « Arts et espace public ... »)

Enseignant à préciser (Méthodologie de l'écrit)

Enseignants : Hélène Sirven et Pierre Juhasz (Conférences « Peinture et narration ... »)

Enseignant : Pierre Juhasz (Méthodologie de l'écrit)

Conférences sur les programmes de l'Agrégation externe d'Arts plastiques

[A] 1er semestre hebdomadaire

[B] 2e semestre hebdomadaire

Lundi 15 h 00 -20 h 00

Cycle de 10 conférences, de 2 h 30 chacune concernant les épreuves écrites d'esthétique et d'histoire de l'art. Contenus, problématisation, et questions des références feront l'objet d'analyse de documents textuels et iconiques. Une simulation d'écrit pour chacune des questions de programme permettra de répondre aux exigences et attentes des différentes épreuves écrites. La question de programme pour Esthétique : – « L'art et les arts » (intervenante : Judith Michalet)

Les questions de programme pour Histoire de l'art, dont la première est antérieure au 20e siècle, la seconde du 20e siècle à nos jours :

– « Peinture et narration... » (intervenants : Hélène Sirven et Pierre Juhasz)

– « Art et espace public de 1960 à nos jours » (intervenants : à préciser)

Au 2e semestre, contenus, problématisation, et questions des références feront l'objet d'un approfondissement des connaissances et enjeux soulevés par chacune des questions de programme. Les simulations d'écrit viendront préciser et appuyer les réflexions engagées.

Méthodologie des épreuves écrites de l'Agrégation externe d'Arts plastiques

[A] 1er semestre hebdomadaire

Samedi 9 h 00 -14 h 30 ou lundi entre 14h30 -20h00

Un cours de 2 h 30 est consacré à la méthodologie des épreuves écrites de l'Agrégation.

5 séances concerneront une approche méthodologique de la question de programme d'esthétique (intervenants: François Soulages et Judith Michalet)

5 séances concerneront une approche méthodologique des 2 questions de programme Histoire de l'art travaillées en alternance (intervenants : Pierre Juhasz , intervenant autre)

Vous trouverez les programmes et les bibliographies parus au Bulletin Officiel de l'Education Nationale, au cours des pages qui suivent.

ADMISSION

- **La « grande épreuve » de PRATIQUE PLASTIQUE et ARTISTIQUE** (de 22 heures = 6h pour le projet et 2 x 8h pour la réalisation) suppose le développement d'une pratique artistique authentique et ambitieuse, engagée dans l'actualité de son domaine.

Enseignante : Catherine Grasse

Pour les simulations, corrections de simulations, et soutenances d'autres enseignants s'adjoindront : Emmanuelle Guedon, François Jeune et Pierre Juhasz.

La grande épreuve plastique du concours se déroule lors de l'admission. Sa particularité réside d'une part dans sa durée, celle-ci permettant le développement d'un projet et d'une réalisation d'une certaine ampleur, et d'autre part dans le fait qu'elle est évaluée lors de l'entretien avec le jury, donnant lieu à une soutenance de 20 mn.

La préparation universitaire met l'accent sur la pratique personnelle du candidat mise en relation avec le champ de référence, celui de l'art vivant. Cette pratique est nécessairement plasticienne et artistique, et résulte d'un développement inscrit dans le temps, au minimum celui des études universitaires.

Une importance toute particulière est accordée à l'entretien avec le jury, celui-ci comportant un exposé préalable dont la fonction est d'expliquer la nature de la réalisation proposée en écho au sujet. Il s'agit d'un exercice très particulier qui demande un réel entraînement.

En compléments alternatifs aux entraînements proposés aux candidats à partir de propositions de travail, ont lieu des séquences d'actualisation de leurs connaissances en matière de pratiques artistiques contemporaines. Par le biais de l'effectuation d'exposés et de visites régulières en musée et galerie suggérées.

- **Les OPTIONS.** Vous devez, avant votre inscription au concours, choisir une option parmi les suivantes : **architecture, arts appliqués, cinéma-vidéo, photographie, théâtre.**

Une fois l'option choisie, développez vos connaissances dans le domaine (sur le plan historique, théorique, esthétique, etc.). Enseignants en fonction des options (cf. calendrier de la formation, rubrique « Fondamentaux options » voire préparation au CONCOURS du CAPES externe d'APL – MEA).

Le samedi matin, 13 cours de 2h30 aident les candidats à travailler le domaine optionnel choisi au moment de l'inscription au concours (architecture, cinéma, arts appliqués, théâtre, danse, photo). Les étudiants peuvent ainsi appréhender les connaissances historiques, théoriques, techniques nécessaires, soit dans le cadre de l'épreuve didactique du CAPES, soit dans celui de l'épreuve dite « sans préparation » de l'agrégation. Par ailleurs, il est vivement recommandé de profiter des cours dispensés à l'université. Des enseignements d'architecture, de cinéma, de photographie de danse et de théâtre sont accessibles à l'intérieur de l'université de Paris 8. Il serait donc opportun de se renseigner, dès la rentrée, dans les différents départements concernés.

+ **Agir en fonctionnaire de l'Etat de façon éthique et responsable** épreuve intégrée à la leçon (nouvelle épreuve depuis la session 2011. Cf. cadrage de l'épreuve dans le texte officiel ci-après). En allant sur <http://www.education.gouv.fr/cid49096/exemples-de-sujets.html>, vous trouverez des exemples de sujets.

- La LECON d'agrégation

Enseignants : Gilles Devaux, Catherine Grasse, Pierre Juhasz

Il s'agit d'une épreuve orale à caractère didactique et pédagogique qui vise à évaluer votre savoir et savoir faire concernant l'enseignement des Arts Plastiques (contenus de la discipline, réflexion sur les enjeux d'un enseignement artistique, structures institutionnelles, programmes, etc). Pour vous avancer, lisez attentivement la partie se rapportant à la leçon dans le rapport du jury (sur internet), ainsi que les programmes définissant l'enseignement des Arts Plastiques au lycée (cf. site <http://www.education.gouv.fr/siac>).

LE CALENDRIER de LA FORMATION

Le calendrier de la préparation concours AGREGATION sera communiqué lors de la réunion de présentation de la formation : **Lundi 19 septembre 2011 (9h30-11h30) - Salle A 283.**

MODALITES d'ORGANISATION DU COURSCOURS

Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation du concours de l'agrégation

Option A : arts plastiques

Epreuves d'admissibilité

1. Epreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

- . Durée : 6 heures
- . Coefficient 1,5

Cette épreuve prend appui sur un document textuel assorti d'un sujet. Le texte est emprunté à une bibliographie proposée tous les trois ans et comprenant, notamment, des ouvrages d'esthétique, des écrits d'artistes, des textes critiques.

2. Epreuve écrite d'histoire de l'art

- . Durée : 6 heures
- . Coefficient 1,5

Un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne le XXe siècle, l'autre, une période antérieure.

3. Epreuve de pratique plastique réalisation bidimensionnelle mettant en œuvre des moyens strictement graphiques pour répondre à un sujet à consignes précises

- . Durée : 8 heures
- . Coefficient 3

Cette épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création, à témoigner de son savoir-faire en matière d'expression et de communication graphiques. Format du support de présentation : grand aigle.

Epreuves d'admission

1. Epreuve de pratique et création plastique

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3.

Réalisation artistique bi ou tridimensionnelle à partir d'un sujet à consignes précises assorti d'un dossier thématique comportant des documents visuels et textuels. Les candidats ont le choix entre différents modes d'expression : dessin, gravure, sculpture, maquette, montage audiovisuel ou tout autre mode d'expression que le jury estime compatible avec la mise en œuvre de l'épreuve dans le cadre du concours.

Déroulement de l'épreuve :

- . Projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés (durée : 6 heures)
- . Réalisation du projet en deux journées de 8 heures
- . Présentation par le candidat de son travail et discussion avec le jury (durée totale : 30 minutes).

Le gros matériel, tel que bacs d'acide et presse pour la gravure, agrandisseurs pour la photographie, est mis à la disposition des candidats. Les outils personnels sont laissés à leur charge.

2. Epreuve en deux parties (Leçon)

- . Durée de la préparation : 4 heures
- . Durée de l'épreuve : 1 heure 15 maximum (leçon : 30 minutes maximum ; entretien : 45 minutes)

maximum).

. Coefficient 3

L'épreuve se déroule en deux parties : la première partie compte pour 15 points, la seconde pour 5 points.

IMPORTANT

Il est rappelé que l'épreuve de Leçon de l'Agrégation externe d'arts plastiques (admission) a été modifiée par l'arrêté du 13 juillet 2010, J.O. du 17 juillet 2010.

La durée de préparation (4heures), la durée totale de l'épreuve (une heure et quinze minutes), ainsi que son esprit général sont inchangés.

-> Conçue à l'intention d'élèves du second cycle, cette épreuve inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels. La Leçon proprement dite dure 30mn.

Cette leçon est suivie d'un entretien avec le jury.

La modification introduite par l'arrêté du 13 juillet (modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009) porte sur l'entretien. Celui-ci en effet comporte désormais deux parties.

-> L'entretien : la première partie (vingt-cinq minutes) prolonge le sujet de la leçon. La seconde partie (vingt minutes), immédiatement enchaînée, développe une question touchant la connaissance réfléchie du contexte institutionnel et des conditions effectives d'un enseignement exercé en responsabilité telle que définie par la première compétence de l'annexe de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier.

La question relative à la compétence désignée ci-dessus est remise au candidat au début de l'épreuve avec le sujet de la leçon.

Cette seconde partie est noté sur 5 : **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 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. 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.

3. Entretien sans préparation avec le jury (Option)

. Durée de l'épreuve : 30 minutes maximum

. Coefficient 2

Entretien à partir de documents imposés par le jury et portant, au choix du candidat formulé lors de son inscription, sur l'un des domaines artistiques, autres que les arts plastiques, suivants : architecture, arts appliqués, cinéma-vidéo, photographie, théâtre.

Le candidat répond pendant quinze minutes à une question, à partir d'un document 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.

Note de service du 18 octobre 2001 concernant l'esprit des épreuves et les indications relatives aux matériaux et procédures (BO n° 39 du 25 octobre 2001)

L'objet de la présente note est de donner aux candidats des précisions relatives aux épreuves des concours externe et interne du CAPES et de l'agrégation d'arts plastiques qui ont fait l'objet de réformes récentes.

En effet, dans cette discipline, les épreuves du CAPES interne ont été modifiées à compter de la session 2001 des concours par arrêté du 2 mars 2000 publié au B.O. n° 15 du 20 avril 2000 ; les épreuves du CAPES externe et des agrégations externe et interne ont été modifiées à compter de la session 2002 par deux arrêtés du 10 juillet 2000 parus au B.O. n° 30 du 31 août 2000.

I - Indications relatives à l'esprit des épreuves

Les quatre concours concernés visent le recrutement de professeurs destinés à enseigner les arts plastiques en collège et en lycée. Ils sont conçus en relation étroite avec l'exercice futur du métier d'enseignant du second degré, notamment avec les nouveaux programmes du lycée publiés aux B.O. hors -série du 30 août 2001 (nos 2, 3 et 4).

Toutes les épreuves d'admissibilité et d'admission prennent appui sur des sujets à consignes précises, assortis ou non, selon les cas, de documents visuels et textuels.

Ces sujets impliquent :

- de la part du candidat, des réponses mettant en évidence des qualités de méthode, de savoirs, de savoir-faire, ainsi que des compétences dans l'ordre de l'invention et de la création artistiques, nourries d'une culture intégrant la connaissance des oeuvres du patrimoine et de l'art contemporain ;
- de la part du jury, une évaluation rigoureusement cadrée sur ces différents points.

Les épreuves de "pratique plastique" de l'admissibilité de l'agrégation externe et du CAPES externe soulignent l'importance première des "pratiques graphiques", considérées dans quelques-unes de leurs fonctions essentielles : projeter, communiquer, représenter et, surtout, exprimer en manifestant une ambition artistique. Le candidat reste, bien entendu, libre du choix des outils, des techniques et des procédures de mise en oeuvre qui lui paraissent les plus adaptées. Il est rappelé que les pratiques graphiques n'excluent pas la couleur – comme en témoigne toute l'histoire de l'art – dès lors qu'elle ne renvoie pas au pictural.

L'épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et l'épreuve de "pratique et expression plastiques" de l'admission du CAPES externe, soulignent, quant à elles, l'importance de l'engagement artistique personnel du candidat. Elles doivent faire apparaître avec évidence des compétences et une maîtrise dans la conception et la mise en oeuvre d'une production d'ordre artistique qui n'ignore rien de l'art vivant.

II - Indications relatives aux matériaux et procédures

Il est rappelé que pour des raisons de sécurité, dans le cadre d'un concours de recrutement, les produits et matériels suivants sont interdits : bombes aérosols et appareils fonctionnant sur réserve de gaz, appareils à production de flammes vives, acides, produits chimiques volatils, inflammables ou toxiques. Sont également interdits les matériels bruyants, notamment les scies sauteuses et perceuses (en revanche, les sèche-cheveux sont autorisés).

Les matériels photographique, vidéo, informatique et de reprographie sont autorisés, mais la responsabilité de leur utilisation et de leur bonne marche incombe au candidat. Il ne sera fourni par les organisateurs du concours que l'accès à un branchement électrique usuel.

Épreuves de "pratique plastique" de l'admissibilité de l'agrégation externe et du CAPES externe

Un format précis a été défini par les textes officiels (format "grand aigle"). Les candidats sont invités à prévoir un support suffisamment ferme et solide pour résister au transport et aux manipulations inévitables lors de l'évaluation. Ils sont par ailleurs tenus de proposer une réalisation inscrite à l'intérieur du format imposé ("grand aigle") ne comportant ni extensions, ni rabats, et dont l'épaisseur totale (support plus réalisation) ne peut dépasser 1,5 cm.

Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet est interdit. Tout élément matériel formel, iconographique ou textuel doit être obligatoirement produit sur place par le candidat à partir de matériaux bruts.

Les techniques sont laissées au libre choix du candidat en évitant les matériaux à séchage lent et en prenant la précaution de fixer les pastels secs, sanguine, fusain, craie, etc.

Épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et épreuve de "pratique et expression plastiques" de l'admission du CAPES externe Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet, est interdit. Sont donc proscrits les recueils iconographiques sur quelque support que ce soit, ainsi que l'apport de tout objet extérieur manufacturé qui ne serait pas transformé durant l'épreuve ; ainsi les éléments formels,

iconographiques ou textuels que le candidat souhaite intégrer à sa réalisation doivent obligatoirement donner lieu à une transformation plastique identifiable, pertinente et significative, ou être produits sur place à partir de matériaux bruts.

ADMINISTRATION

U.F.R. DE RATTACHEMENT : ARTS, PHILOSOPHIE, ESTHETIQUE

Département Arts plastiques (pour l'Agrégation externe d'APL)

Bâtiment A - Bureau A069 -

tél : 01 49 40 66 02 ou 70 14

Secrétariat : Anne-Monique WEISS et Christian BELLIARD

Email : anne-monique.weiss@univ-paris8.fr & christian.belliard@univ-paris8.fr

SUFICE (pour le C2i2e, le CLES2 et certains cours sur *Agir en fonctionnaire de l'Etat*)

Bâtiment C Bureau CE5 ou CE6

tél : 01 49 40 68 72

Secrétariat : Rachida KADRI rachida.kadri@univ-paris8.fr

RESPONSABLES PEDAGOGIQUES et ENSEIGNANTS INTERVENANTS

Eric BONNET

Responsable de la formation AGREGATION Externe

Catherine GRASSE

Coordination de la formation AGREGATION Externe

Atelier de pratique plastique

Soutenances (pratique admission)

Didactique

Oraux (leçon)

Emmanuelle GUEDON

Intervenante -Atelier de pratique plastique

Stage intensif de pratique plastique

François JEUNE

Intervenant -Atelier de pratique plastique

Soutenances (pratique admission)

Gilles DEVAUX

Didactique

Oraux (leçon)

François SOULAGES

Méthodologie de l'écrit Esthétique

Judith MICHALET

Méthodologie de l'écrit Esthétique

Conférences Esthétique

Pierre JUHASZ

Méthodologie de l'écrit « Peinture et narration ... »
 Conférences Histoire de l'art « Peinture et narration ... »
 Didactique
 Oraux (leçon)
 Intervenant -Atelier de pratique plastique

Hélène SIRVEN

Conférences Histoire de l'art « Peinture et narration ... »
 / Visites musée (Louvre)

INTERVENANT à préciser

Conférences Histoire de l'art « Art et espace public ... »
 Méthodologie de l'écrit « Art et espace public ... »

La liste complète des enseignants sera communiquée à la rentrée universitaire

EMPLOI du TEMPS AGREGATION EXTERNE

LUNDI	SAMEDI
<p>09H30 à 14H00</p> <p>ATELIER de PRATIQUE PLASTIQUE</p> <p>/ EPREUVES BLANCHES de PRATIQUE</p>	<p>09H00 à 14H30</p> <p>DIDACTIQUE</p> <p>ou</p> <p>FONDAMENTAUX OPTIONS</p>
<p>14H30 à 17h00</p> <p>METHODOLOGIE / CONFERENCES ESTHETIQUE</p> <p>CONFERENCES HISTOIRE de l'ART Programme 1</p>	<p>(cinéma) (Arts appliqués) (Architecture) (Photographie)</p> <p>ou</p> <p>ORAUX LECONS / OPTIONS</p>

17H00 à 19H30

CONFERENCE ESTHETIQUE
CONFERENCE HISTOIRE de l'ART
Programme 2

A ces cours il faut ajouter, si vous ne les avez pas déjà obtenus, les enseignements consacrés au **C2i2e** et **CLES2**.

ANNEXE 1 : LISTE des CONCOURS de RECRUTEMENT des ENSEIGNANTS d'ARTS PLASTIQUES

Actuellement, seuls le CAPES externe, le CAPES interne et l'AGREGATION externe sont préparés sur le site de Paris 8. Pour les autres concours, consulter L'IUFM de Créteil et le CNED.

C.A.P.E.S. EXTERNE

Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré, ouvert aux étudiants titulaires de la Licence d'Arts plastiques. Ce concours a lieu à la fin de la 1^o année IUFM (Institut Universitaire de Formation des Maîtres) et donne accès à la 2^o année d'IUFM, sanctionnée par une certification dans la discipline présentée au concours. Préparé dans le cadre de l'IUFM de Créteil à l'université de Paris 8 sous la responsabilité de Gilles DEVAUX. **Voir le site :** <http://ex-fc.creteil.iufm.fr/>

C.A.P.E.S. INTERNE

Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (concours interne et concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés) Ce concours est ouvert aux fonctionnaires en poste depuis 3 ans titulaires d'une licence ou de l'équivalent. Il est préparé dans le cadre de la formation continue à l'IUFM de Créteil (0156712387), chaque mercredi dans les locaux de Paris 8, sous la responsabilité de Catherine GRASSE.

AGREGATION EXTERNE

Concours de recrutement des professeurs agrégés d'arts plastiques ouvert aux étudiants titulaires de la maîtrise ou du CAPES d'arts plastiques donnant accès à l'enseignement secondaire. Concours préparé à Paris 8 sous la responsabilité d'Eric BONNET. Coordination Catherine GRASSE. Inscription au SUFICE

AGREGATION INTERNE

Concours de recrutement des professeurs agrégés d'arts plastiques ouvert aux fonctionnaires en poste depuis plus de 3 ans et titulaires d'une maîtrise ou d'un CAPES. Il est préparé dans le cadre de la Formation continue de l'IUFM de Créteil (0156712387), et dans celui du CNED.

P.L.P.2. EXTERNE

Professorat des lycées professionnels du deuxième grade ouvert aux étudiants titulaires d'une licence d'arts plastiques et ayant une formation antérieure plus particulièrement tournée vers les arts appliqués Il n'est pas préparé pour l'instant à l'université Paris 8

P.L.P.2. INTERNE

Professorat des lycées professionnels du deuxième grade ouvert aux étudiants ayant une formation antérieure plus particulièrement tournée vers les arts appliqués fonctionnaires de l'Education Nationale en poste depuis 3 ans et titulaires d'une Licence (concours interne). Il n'est pas préparé pour l'instant à l'université Paris 8

C.A.P.E.T. EXTERNE

Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement technique section arts appliqués ouvert aux étudiants titulaires d'une Licence d'arts appliqués ou d'une licence d'arts plastiques avec une formation antérieure plus particulièrement tournée vers les arts appliqués. Il n'est pas préparé pour l'instant à l'université Paris 8

C.A.P.E.T. INTERNE

Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement technique section arts appliqués. Ce concours est ouvert aux fonctionnaires en poste depuis 3 ans titulaires d'une licence ou de l'équivalent avec une formation antérieure plus particulièrement tournée vers les arts. Il n'est pas préparé pour l'instant à l'université Paris 8

P.A.P.V.D.P.

Concours de recrutement des professeurs de la Ville de Paris pour l'enseignement des arts plastiques en cycle élémentaire. Il n'est pas préparé pour l'instant à l'université Paris 8 mais compte tenu des similitudes avec les principales épreuves, de plus en plus d'étudiants de CAPES s'y présentent et obtiennent de bons résultats.

ANNEXE 2 : CONDITIONS d'INSCRIPTION au CONCOURS de l'AGREGATION EXTERNE d'ARTS PLASTIQUES

<http://www.guide-concours-professeurs-des-ecoles.education.gouv.fr/cid50923/conditionsd-inscription-aux-concours-externe-et-externe-special.html>

Conditions d'inscription au concours externe de l'agrégation

Session 2011-2012

Conditions d'inscription au concours externe de l'agrégation à la session 2011-2012

Conditions générales
Conditions spécifiques
Inscriptions multiples

Conditions générales

Aucune condition d'âge n'est imposée.

Pour vous inscrire vous devez au plus tard le jour de la première épreuve d'admissibilité :

- posséder la nationalité française ou être ressortissant d'un autre Etat membre de l'Union Européenne ou partie à l'accord sur l'espace économique européen, ou d'Andorre ou de Suisse,
- jouir de vos droits civiques,
- ne pas avoir subi une condamnation incompatible avec l'exercice des fonctions,
- être en position régulière au regard des obligations du service national,
- justifier des conditions d'aptitude physique requises.

Conditions spécifiques

Condition de titres ou diplômes

Vous devez justifier à la date de publication des résultats d'admissibilité:

- . d'un master,
- . ou d'un titre ou diplôme sanctionnant un cycle d'études postsecondaires d'au moins cinq années, acquis en France ou dans un autre Etat, et attesté par l'autorité compétente de l'Etat considéré,

- . ou d'un diplôme conférant le grade de master, conformément aux dispositions de l'article 2 du décret du 30 août 1999 (exemples : DESS , D.E.A. , diplôme d'ingénieur...)
- . ou d'un titre ou diplôme classé au niveau I du répertoire national des certifications professionnelles,

Vous êtes reconnu justifier de la condition de titre ou de diplôme pour vous inscrire au concours, si vous avez ou avez eu la qualité :

- . d'enseignant titulaire de catégorie A,
- . ou de maître contractuel des établissements d'enseignement privés sous contrat admis définitivement à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés, des professeurs d'EPS, des professeurs de lycée professionnel ou des professeurs des écoles.

Vous êtes dispensé de diplôme, si vous êtes mère ou père d'au moins trois enfants, ou sportif de haut niveau.

Certificat de compétences en langues de l'enseignement supérieur de deuxième degré (CLES 2)

Cette disposition est reportée à la session 2012.

En cas de réussite au concours, vous devrez justifier, pour être nommé fonctionnaire stagiaire :

- . du certificat de compétence en langues de l'enseignement supérieur de deuxième degré (niveau B2 du cadre européen commun de référence)
- . ou de toute autre certification délivrée en France ou dans un autre Etat membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen, et attestant de la maîtrise d'une langue étrangère à un niveau de qualification correspondant au moins au niveau B2 du cadre européen commun de référence pour les langues.

Vous êtes dispensé de produire ce certificat si vous êtes :

- lauréat d'un concours de recrutement de personnels enseignants du second degré dans la section langues vivantes étrangères ou d'une autre section comportant, y compris à titre d'option, une épreuve en langue vivante étrangère
- titulaire d'un diplôme sanctionnant un cycle d'études postsecondaires d'au moins deux ans dans le domaine des langues étrangères, acquis en France ou dans un autre Etat membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen.

Lorsque la certification ou le diplôme est délivré par un Etat membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen autre que la France, la langue concernée doit être différente de la langue française.

Les mères ou pères d'au moins trois enfants et les sportifs de haut niveau sont dispensés de fournir le CLES 2.

Certificat informatique et internet de niveau 2 « enseignant » (C2i2e)

Cette disposition est reportée à la session 2012. Ce certificat ne sera pas exigé des lauréats aux concours de la session 2011.

En cas de réussite au concours, vous devrez justifier, pour être nommé fonctionnaire stagiaire, du certificat informatique et internet de niveau 2 « enseignant » (C2i2e) ou toute autre certification ou

diplôme délivré dans un Etat membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen autre que la France, et attestant de la maîtrise de compétences professionnelles dans l'usage pédagogique des technologies numériques comparables à celles du référentiel national du C2i2e.

Les mères ou pères d'au moins trois enfants et les sportifs de haut niveau sont dispensés de fournir le C2i2e.

Inscriptions multiples

Sous réserve de remplir les conditions requises, vous pouvez vous inscrire, au titre d'une même session, au concours externe et interne. Vous pouvez, le cas échéant, vous inscrire à plusieurs sections du concours externe et/ou interne.

Avant de faire votre choix, assurez-vous que vous remplissez toutes les conditions requises.

Mis à jour le 15 mars 2011

<http://www.guide-concours-enseignants-college-lycee.education.gouv.fr/>

Attention, un lauréat de concours à l'Agrégation doit non seulement avoir son Master 2 complet (conditions sine quo non pour une inscription possible au concours) ou tout autre titre ou diplôme sanctionnant un cycle d'études postsecondaires d'au moins cinq années, **mais également son Certificat de compétences en langues de l'enseignement supérieur de deuxième degré (CLES 2¹) et son Certificat Informatique et Internet de niveau 2 « Enseignant » (C2i2e)²**. Sachez toutefois, que le succès au concours reste valable une année pour permettre au lauréat d'acquérir les pièces manquantes. Ces différentes conditions sont maintenant indispensables pour valider le concours et accéder au statut de professeur stagiaire (rémunéré).

¹ Voir en annexe en quoi consiste le CLES2

² Voir en annexe en quoi consiste le C2i2e

ANNEXE 3 : PROGRAMMES du CONCOURS – SESSION 2011-2012

ESTHETIQUE

PROGRAMMES : B.O. Spécial n° 6 du 25 juin 2009

L'ART et Les ARTS

Bibliographie indicative

Ouvrages-sources

- Theodor Adorno, *l'Art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 - Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* (chap., « La production industrielle de biens culturels »), Paris, Tel Gallimard, 1989 - Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1990 - Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, dans *Ecrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986 - Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861), in Charles Baudelaire, *œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980. - Hans Belting, *Le Chef d'OEuvre invisible*, Nîmes, éd. J. Chambon, 2003 - Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, 1979, post

scriptum, pp. 565-585 - Collectif : *Paragone : le parallèle des arts*, éd. Klincksieck, 1990 - D'Alembert, *Encyclopédie*, « Discours préliminaire », éd. G.F., I, 1986 - Denis Diderot, *Encyclopédie*, « Art », Paris, Garnier-Flammarion, I, 1986, pp. 247-257 - Nelson Goodman, *Langages de l'art*, ch. V, Nîmes, éd. J. Chambon, 1990. - Nelson Goodman, chap. IV (« Quand y a-t-il de l'art ? »), dans *Manières de faire des mondes*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1992 - Martin Heidegger, « L'Origine de l'oeuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Tel Gallimard, 1986 - Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'ère classique*, Paris, Minuit, 1993 - Hegel, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995-1997, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, I, pp. 399-403 ; II, pp. 233-260 ; III, pp. 233-260 ; pp. 3-33, pp. 120-145, pp. 204-220 - Wassily Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Folio Essais, 1991 - Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, §§4,14, 42-54 - Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, J. Chambon, 1999 - *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003 - Lessing, *Laocoon (1766)*, Paris, Hermann, 2002 - Marcella Lista, *L'OEuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, Inha, 2006 - *L'OEuvre d'art totale*, collectif, Paris, Gallimard- Musée du Louvre, 2003 - *Les origines de l'abstraction. 1800-1914*, catalogue du Musée d'Orsay, Paris, R.M.N., 2003 - Jacqueline Lichtenstein dir., *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995 : VII « Le parallèle des arts » ; X « Les genres picturaux ». - William Morris, *Contre l'art d'élite (1877)*, Paris, Hermann, 1985, « Les arts mineurs », pp. 9-33 - Thomas Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles*, éd. P.U.F., 1954. - Pouivet R., *L'oeuvre d'art à l'ère de sa mondialisation*, Bruxelles, La lettre volée, 2003 - Lee Rensselaer-W., *Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1991 - Georges Roques dir., *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, éd. J. Chambon, 2000 - Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 199-228. - Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991

Bibliographie complémentaire

-Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 1992, trad. M. Jimenez - Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1993, livre II, §§ 25-29, livre III, § 51-53 - Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, éd. J. Chambon, 1999 - Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », « L'état de la culture », dans *Art et culture*, Paris, Macula, 1997 - Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, 2e partie - Erwin Panofsky, *Galilée, critique d'art*, trad. Nathalie Heinich, éd. Les Impressions nouvelles, 2001 - Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et de C. D. Friedrich*, Rennes, éd. P.U.R., 2008 - Léonard de Vinci, *Carnets*, Paris, Tel Gallimard, 1995, « Comparaison des arts », pp. 226-230

HISTOIRE DE L'ART

A. Renouveau de la question d'Histoire de l'art portant sur une période antérieure au XXe siècle :

ARTS PLASTIQUES

Question d'Histoire de l'art portant sur un période antérieure au XXe siècle :

PEINTURE et NARRATION de Duccio à Delacroix

Orientations bibliographiques

Sources

- Alberti, Leon Battista, La peinture, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004
- Aristote, La poétique, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997
- Baudelaire, Charles, Ecrits esthétiques, UGE – 10/18, 1986
- Conférences de l'Académie royale, éd. J. Lichtenstein et C. Michel, Paris, ENS-BA, 2006-2010 (5 vol.)
- Delacroix, Eugène, Journal, Paris, Plon, 1996
- Diderot, Denis, Salons, éd. M. Delon, Paris, Folio Gallimard, 2008
- Léonard de Vinci, Traité de la peinture, éd. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laocoon, trad. Courtin, Paris, Hermann, 1990
- Poussin, Nicolas, Lettres et propos sur l'art, éd. A. Blunt, Paris, Hermann, 1964
- Winckelmann, Johann Joachim, Histoire de l'art dans l'Antiquité, trad. D. Tassel, Paris, Librairie Générale Française, 2005

Etudes

- Alpers, Svetlana, « Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation », *New Literary History* n° 8 (1976), p. 15-41.
- Alpers, Svetlana, L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
- Andrews, Lee, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Antoine, Jean- Philippe, « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIVe siècles » in id., *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 53-98
- Arasse, Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2009
- Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Folio Gallimard, 2006
- Arasse, Daniel, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999
- Belting, Hans, *L'image et son public au Moyen Age*, trad. F. Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998
- Bailey, Colin B., « Mythologie galante ou l'art ingénieux : les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIIIe siècle », in S. Deswarte-Rosa (éd.), *A travers l'image, lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 151-163
- Bailey, Colin B., (éd.), *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Paris, RMN, 1991
- Bailly, Jean-Christophe, *Le champ mimétique*, Le Seuil, Paris, 2005
- Barthes, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in id., *L'obvie et l'obtus*, Paris, Points Seuil, 1982, p. 86-93
- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in id., *L'aventure sémiologique*, Paris, Points Seuil, 1985, p. 167-206
- Bonfait, Olivier (éd.), *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque « La descrizione dell'opera d'arte: dal modello classico della ephrasis umanistica alle sue variazioni contemporanee » (Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001), Paris, Somogy - Académie de France à Rome, 2004
- Bordes, Philippe et Michel, Régis (éds.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la révolution. 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988
- Brown, Christopher, *La peinture de genre hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Vilo, 1984
- Careri, Giovanni, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005
- Collectif, *Les Années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*, Cat. d'exposition, Mus. des Beaux Arts, Grand Palais, Paris, Rmn, 1995
- Collectif, *L'invention du sentiment. Aux sources du Romantisme*, Cat. d'exposition Cité de la musique, Paris, Rmn, 2002
- Crow, Thomas, « Classicism in crisis : Gros to Delacroix », in S. F. Eisenman (éd.), *Nineteenth Century Art : A Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 51-77

- Crow, Thomas, *La peinture et son public en France au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000
- Damisch, Hubert, *Le jugement de Pâris*, Paris, Champs-Flammarion, 1997
- Démoris, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », in P. Mourier- Casile et D. Moncond’huy (éds.), *Lisible/visible : problématiques*, La licorne, n° 23, 1992 (disponible sur Internet : <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>)
- Didi-Huberman, Georges, « Puissance de la figure. Exégèse et visualité dans l’art chrétien », in id. *L’Image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Champs-Flammarion, 1992
- Didi-Huberman, Georges, *Saint Georges et le dragon*, Paris, Adam Biro, 1994
- Fortini Brown, Patricia, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988
- Francastel, Pierre, *La figure et le lieu. L’ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967
- Fried, Michael, *Le réalisme de Courbet*, trad. M. Gautier, Paris, Gallimard, 1993 (pour l’avant- propos, p. 13-58)
- Fried, Michael, *La place du spectateur*, trad. C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990
- Greenstein, Jack M., *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago, Londres, Chicago University Press, 1992
- Greimas, A. Julien, « Pour une théorie de l’interprétation du récit mythique », in id., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 185-230
- Kintzler, Catherine, « L’instant décisif dans la peinture: études sur Coypel, De Troy et David », in A. Boissière et C. Kintzler (éd.) *Musique et peinture. Penser la vision, penser l’audition*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003 (disponible en version abrégée sur Internet : <http://www.mezetulle.net/article-28231876.html>)
- Lavin, Marilyn Aronberg, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1990
- Lee, R. W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVe-XVIIIe siècles*, trad. M. Brock, Paris, Macula, 1988
- Laframboise, Alain et Siguret, Françoise (éds.), *Andromède ou le héros à l’épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck, 1996
- Lamblin, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1983
- Lojkine, Stéphane, *L’œil révolté. Les Salons de Diderot*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2007
- Marin, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Champs-Flammarion, 2008
- Marin, Louis, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Editions de l’EHESS, 2006
- Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Paris, Le Seuil, 1998
- Marin, Louis, *Des pouvoirs de l’image*, Paris, Le Seuil, 1998
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Hautes Etudes, Gallimard, Le Seuil, 1993
- Panofsky, Erwin, *Essais d’iconologie*, trad. B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969
- Puttfarken, Thomas, *Titian and Tragic Painting*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005
- Prévost, Bertrand, *La peinture en actes. Gestes et manières dans l’Italie de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2007
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Points Seuil, 1970
- Pupil, François, *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985
- Ringbom, Sixten, *De l’icône à la scène narrative*, trad. P. Joly et L. Milési, Paris, Gérard Monfort, 1997
- Rosenblum, Robert, *L’Art au XVIIIe siècle. Transformations et mutations*, Paris, Gérard Monfort, 1989
- Rosenthal, Léon, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l’évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987.
- Siguret, Françoise, *L’oeil surpris, perception et représentation dans la 1ere moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1993
- Thuillier, Jacques, « Temps et tableau : la théorie des «péripiéties» dans la peinture française du XVIIIe siècle», in *Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin, 1967, p. 191-206
- Thuillier, Jacques et Laval, Denis, *La galerie des glaces. Chef d’œuvre retrouvé*, Paris, Gallimard, 2007
- Unglaub, Jonathan, *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, New

York, Cambridge University Press, 2006

- Wajcman, Gérard, Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime, Paris, Verdier, 2004

- Wirth, Jean, L'image à l'époque gothique, Paris, Le Cerf, 2008

Nota

Cette bibliographie n'est qu'indicative et non exhaustive. Elle ne dispense pas de consulter les monographies et catalogues d'exposition relatifs aux artistes concernés par le programme : Duccio, Giotto, Masaccio, Botticelli, Léonard, Titien, Michel-Ange, Caravage, Rubens, Rembrandt, Poussin, Watteau, Greuze, Tiepolo, David, Goya, Ingres, Géricault, Delacroix...

B - Question d'histoire de l'art portant sur le XX^e siècle - PROGRAMMES : B.O. Spécial n° 6 du 25 juin 2009

ART et ESPACE PUBLIC de 1960 à nos jours

Cette bibliographie est indicative et non prescriptive.

En la proposant, le jury d'Histoire de l'art entend aider les candidats à élaborer une réflexion qui sera, au cours de la préparation du concours, enrichie de façon personnelle par des lectures complémentaires et l'analyse d'exemples significatifs.

- Daniel Abadie, Jean-Luc Daval, Charles Delloye, Michel Dresch, L'Art et la ville, urbanisme et art contemporain, Genève, Skira, 1990. - Yves Aguilar, Un art de fonctionnaires, le 1 % : introduction aux catégories esthétiques de l'Etat, Nîmes, J. Chambon, 1998. - Paul Ardenne, Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation (éd. revue), Paris, Flammarion, 2004. - Marc Augé Non - lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, 1992. - Penny Balkin Bach (dir.), New Land Marks: public art, community, and the meaning of place, Washington, Editions Ariel, 2001. - Stephen Barber, Projected Cities. Cinema and Urban Space, London, Reaktion Books, 2002. - Raul A. Barreneche, Nouveaux musées, Londres - Paris, Phaidon, 2005. - Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Lisa Parola, Luisa Perlo, Nuovi committenti. Arte contemporanea, società e spazio pubblico, Milan, Silvana Editoriale, 2008. - Casey Nelson Blake, The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007. - Claudia Büttner, Kunstprojekte_riem. Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil, Wien, Springer, 2004. - Jean-Luc Chalumeau, L'Art dans la ville, Paris, Cercle d'Art, 2000. - Jean-Luc Chalumeau, L'Art et la ville (catalogue exposition, Sénat), Paris, éd. Cercle d'art, 2005. - Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), oeuvre et lieu : essais et documents, Paris, Flammarion, 2002. - Alain Charre (dir.), Art et espace publics, Givors, OMAC- Maison du Rhône, 1992. - Philippe Chaudoir, Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue ». La ville en scène, Paris, L'Harmattan, 2000. - Collectif (Veduta - Biennale de Lyon), L'art, le territoire. Art, espace public, urbain, Lyon, Ed. du Certu, 2008. - Collectif, L'Art et la ville, art dans la vie : l'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans (catalogue exposition), Paris, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1978. - Collectif, Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996 (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Ed. Paris-musées, 1996. - Collectif, Paris ville lumière, projets d'artistes pour l'espace public parisien (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Paris-musées, 1993. - Collectif, PLOP, Recent projects of the Public Art Fund, Merrell London-New York, 2004 - Caroline Cros, Laurent Le Bon L., L'art à ciel ouvert. Commandes publiques en France, 1983-2007, Paris, Flammarion, 2008. - André Ducret, L'art dans l'espace public : une analyse sociologique, Zürich, Seismo, 1994. - Felix Duque, Arte publico y espacio politico, Madrid, Akal Ediciones, 2001. - Monique Faux (dir.), L'art renouvelle la ville (exposition, Musée des monuments français), Paris, Urbanisme et art contemporain, 1995. - Sarah Gaventa, New Public Spaces, London, Mitchell Beazley, 2006. - Geneviève

Gentil, Pilippe Poirrier, La politique culturelle en débat : anthologie 1955-2005, Paris, La Documentation française, 2006. - Mel Gooding (dir.), Public: Art: Space. A Decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997, London, Merrell Holberton, 1998. - Marianne Homiridis, Perrine Lacroix P., L'art contemporain dans les espaces publics. Territoire du Grand Lyon 1978/2008, Lyon, éd. La B.F.15, 2008. - Christian Hundertmark (C100), The art of rebellion, world of urban art activism, Corte Madera, Gingko press, 2004. - Thierry Jousse, Thierry Paquot (dir.), La ville au cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma - Ed. de l'Etoile, 2005. - Sylvie Lagnier, Sculpture et espace urbain en France, Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992, Paris, Editions l'Harmattan, 2001. - Maud Le Floc'h (dir.), Un élu, un artiste : Mission Repérage(s). 17 rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville, Montpellier, éd. l'Entretemps, 2006. - Stéphanie Lemoine, Julien Terral, In situ, un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours, Paris, Editions Alternatives, 2005. - Fabrice Lextrait, Frédéric Kahn, Nouveaux territoires de l'art (colloque), Paris, Secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle, 2005. - Christoph Lindner, Urban space and cityscapes: perspectives from modern and contemporary culture, London, New York, Routledge, 2006. - Ariella Masbouni (dir.), Penser la ville par l'art contemporain, Paris, éd. de la Villette, 2004. - Ariella Masbouni (dir.), Penser la ville par la lumière, Paris, éd. de la Villette, 2003. - Malcolm Miles, Art, Space and the City. Public art and urban futures, London, New York, Routledge, 1997. - W. J. T. Mitchell, Art and the Public Sphere, Chicago, University of Chicago Press Journals, 1992. - Larissa Noury, La couleur dans la ville, Paris, éd. Le Moniteur, 2008. - Louise O'Reilly, Edward Allington, Simon Read et al., Re Views: Artists And Public Space, London, Black Dog Publishing, 2005. - Bartolomeo Pietromarchi, The (Un) common Place: Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe, Barcelona, Fondazione Adriano Olivetti - Actar, 2005. - Philippe Poirrier, Sociétés culture en France depuis 1945, Paris, Seuil, 1998. - Paul-Louis Rinuy, La sculpture commémorative dans l'espace public au XXe siècle, Paris, Scéren CNDP, 2006. - Denys Riout, Le livre du graffiti, Paris, éd. Alternatives, 1985. - Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, Histoire culturelle de la France, tome 4, Le temps des masses, Paris, édition du Seuil, 1998. - Jean-François Robic, Germain Roesz, Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard, Paris, Editions l'Harmattan, 2003. - Rainer Rochlitz, Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique, Paris, Gallimard, 1994. - Christian Ruby, L'art public, un art de vivre la ville, Bruxelles, La Lettre volée, 2001. - Wolfgang Seitz, Vorfahrt. Kunst im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit (Gebundene Ausgabe), Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2006. - Harriet F. Senie, The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002. - Harriet F. Senie, Webster S., Critical issues in public art: content, context, and controversy, Washington, Smithsonian Institution Press, 1998. - Michael Spens, Paysages contemporains, Paris, Phaidon Press Ltd., 2005. - Marianne Ström, Metro-art et metro-poles, Paris, ACR Edition, 1994. - John T. Young, Contemporary public art in China: a photographic tour, Seattle, University of Washington Press, 1999.

Ecrits d'artistes Un grand nombre de monographies, d'écrits, de livres d'entretien ou de sites Internet d'artistes tels E. Pignon-Ernest, D. Buren, Jochen Gerz, etc., sont disponibles, par exemple : - Jef Aérosol, VIP : very important pochoirs, Paris, éd. Alternatives, 2007. - Gautier Bischoff, Julien Malland, Kapital, un an de graffiti à Paris, Paris, éd. Alternatives, 2000. - Daniel Buren, Ponctuations, statue/sculpture, « 100 mots sans textes », Lyon mai 1980, Le Nouveau Musée, Lyon, novembre 1980. - Daniel Buren, A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?, Paris, éd. Sens & Tonka, 1998. - Thierry Laurent, Mots-clés pour Daniel Buren, éd. Au même titre, Paris, 2002 - Didier Dauphin, Jacques Villeglé ou l'éclatement régénérant des signes, Paris, Archibooks, 2008 - Durozoï G., Jacques Villeglé : oeuvres, écrits, entretiens, Paris, Hazan, 2008. - Michel Espagnon, Jean Gabaret V.L.P., Vive la peinture, Paris, Critères, 2003. - Jean Faucheur, Jusque là tout va bien !, Paris, éd. Critères, 2004. - Tom Finkelpearl, Dialogues in public art: interviews, Cambridge MA, MIT Press, 2000. - Christophe Genin, Miss.Tic, femme de l'être, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2008. - Invader, L'invasion de Paris, Paris, éd. Franck Slama, 2003. - Jérôme Mesnager, 20 ans qu'il court, Paris, Critères éd., 2002. - Renzo Piano, Richard Rogers, Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, entretien avec Antoine Picon, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987. -

Marcellin Pleynet M., Ernest Pignon-Ernest, L'homme habite poétiquement. Entretiens avec Ernest Pignon-Ernest, Arles, Actes sud, 2003. - Richard Serra, écrits et entretiens : 1970-1989, Paris, D. Lelong éd., 1990. - Speedy Graphito, Fast culture, Paris, éd. Alternatives, 2008.

Des textes littéraires tissant des liens entre écriture et espace public (notamment celui de la ville) peuvent aussi être utiles. Citons, parmi une multitude d'exemples : - Georges Perec, Espèces d'espaces, Paris, Galilée, 1974. - Jacques Roubaud, La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur des humains, Paris, Gallimard, 1999. - Raymond Bozier, Fenêtres sur le monde, Paris, Fayard, 2004.

ANNEXE 4 : CLES 2

Le CERTIFICAT en LANGUES ETRANGERES (CLES)

A partir de 2012, l'attestation d'un niveau en langue étrangère est une des certifications qui sera indispensable à la titularisation des professeurs des écoles. Voir ces sites :

<http://www.guide-concours-professeu...>

<http://www.guide-concours-enseignan...>

BO du 29 juin 2000

▪ <http://www.education.gouv.fr/bo/200...>

Modification des articles 1 et 2 du BO du 29 juin 2000. Arrêté du 6 décembre 2010

▪ <http://www.enseignementsup-recherch...>

La préparation à une certification de type CLES (Certificat de compétences en Langues de l'Enseignement Supérieur) doit être envisagée dès la L1 en vue d'acquérir et de valider le niveau requis, soit le B2 du Cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL).

Le CLES est actuellement proposé en 9 langues : anglais, allemand, espagnol, portugais, italien, arabe, polonais, grec moderne et russe.

D'autres types de certifications peuvent également être préparés comme le CEA (Certificate of Advanced English) pour l'anglais et le Diploma Superior de Español pour l'espagnol.

Le CLES est proposé à

▪ Paris 13 <http://www.univ-paris13.fr/certific...>

- l'UPEC <http://www.u-pec.fr/etudiant/actual...>
- Paris 6 <http://www.langues.upmc.fr/fr/certi...>

Le site du CLES

Pour plus d'informations sur le CLES (type d'épreuves, exemples de sujets, etc.) voir le site suivant :

<http://www.certification-cles.fr/>

Le niveau B2

Les cinq compétences

COMPRENDRE

Écouter Je peux comprendre des conférences et des discours assez longs et même suivre une argumentation complexe si le sujet m'en est relativement familier. Je peux comprendre la plupart des émissions de télévision sur l'actualité et les informations. Je peux comprendre la plupart des films en langue standard.

Lire Je peux lire des articles et des rapports sur des questions contemporaines dans lesquels les auteurs adoptent une attitude particulière ou un certain point de vue. Je peux comprendre un texte littéraire contemporain en prose.

PARLER

Prendre part à une conversation Je peux communiquer avec un degré de spontanéité et d'aisance qui rende possible une interaction normale avec un locuteur natif. Je peux participer activement à une conversation dans des situations familières, présenter et défendre mes opinions.

S'exprimer oralement en continu Je peux m'exprimer de façon claire et détaillée sur une grande gamme de sujets relatifs à mes centres d'intérêt. Je peux développer un point de vue sur un sujet d'actualité et expliquer les avantages et les inconvénients de différentes possibilités.

ECRIRE

Écrire Je peux écrire des textes clairs et détaillés sur une grande gamme de sujets relatifs à mes intérêts. Je peux écrire un essai ou un rapport en transmettant une information ou en exposant des raisons pour ou contre une opinion donnée. Je peux écrire des lettres qui mettent en valeur le sens que j'attribue personnellement aux événements et aux expériences.

Pour tester son niveau en langues

- Tester son niveau d'anglais

<http://www.campus-electronique.fr/t...>

- Tester son niveau d'espagnol

<http://www.cned.fr/ModulesEspagnol/...>

- Tester son niveau d'anglais, d'espagnol, d'italien ou de français

<http://www.demos.fr/bilans-tests/te...>

Pour plus d'informations

Vous renseigner auprès du **SUFICE**

Bâtiment C Bureau CE5 ou CE6

Secrétariat : Rachida KADRI

rachida.kadri@univ-paris8.fr

tél : 01 49 40 68 72

ANNEXE 5 : C2i2E

Le Certificat Informatique et Internet de niveau 2 "enseignant" (C2I2E)

Créé en 2004, ce certificat atteste d'un niveau de compétences à visée professionnelle en informatique et en internet.

<http://www2.c2i.education.fr/c2i2e>

A compter de 2012, le Certificat Informatique et Internet de niveau 2 "enseignant"(C2I2E) sera une des certifications obligatoires pour accéder au grade de professeur des écoles ou de professeur du secondaire.

En cas de réussite au concours, vous devrez justifier pour être nommé fonctionnaire stagiaire du certificat informatique et Internet de niveau 2 "enseignant" (c2i2e) ou toute autre certification ou diplôme délivré dans un Etat membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen autre que la France, et attestant de la maîtrise de compétences professionnelles dans l'usage pédagogique des technologies numériques comparables à celles du référentiel national du c2i2e.

Les mères ou pères d'au moins trois enfants et les sportifs de haut niveau sont dispensés de fournir le c2i2e.

<http://www.guide-concours-enseignan...>

BO du 3-02-2011

<http://www.enseignementsup-recherch...>

Modalités de délivrance du niveau 2 « enseignant » <http://www.enseignementsup-recherch...>

Pour plus d'informations

Vous renseigner auprès du **SUFICE**

<http://www2.univ-paris8.fr/sufice/spip.php?rubrique1>

Bâtiment C Bureau CE5 ou CE6

Secrétariat : Rachida KADRI

rachida.kadri@univ-paris8.fr

tél :01 49 40 68 72

Et du service **Informatique Pour Tous** (IPT) qui assure les cours et délivre les certificats sur Paris 8.

Vous trouverez sur le site du SUFICE ce que fut la formation au C2i2e en 2010-2011.

ANNEXE 6 : BENEFICIER d'AUTRES COURS de l'UNIVERSITE

Sur les programmes limitatifs

Certains cours de 1er et 2nd cycle peuvent vous aider à compléter vos connaissances sur les programmes limitatifs. Il est donc vivement conseillé de consulter les brochures de 1er et second cycle dès la rentrée universitaire.

Sur l'épreuve à option sans préparation de l'agrégation externe

Il existe à l'Université de Paris 8, un certain nombre d'enseignements qui peuvent vous aider à parfaire vos connaissances dans l'option que vous avez choisie.

Vous pouvez choisir une unité d'enseignement en fonction de votre option ou de vos besoins de formation dans un des départements suivants :

- Département Arts plastiques Salle A059 01 49 40 66 02
- Département Arts & Technologie de l'Image 01 49 40 66 04
- Département Cinéma Salle D160b 01 49 40 66 10
- Département Danse Salle A119 01 49 40 65 22
- Département Littérature Salle H302 01 49 40 68 16
- Département Musique Salle C152 01 49 40 66 11
- Département Philosophie Salle C048 01 49 40 66 13
- Département Photo et multimédia Salle A010 01 49 40 65 05
- Département Théâtre Salle C049 01 49 40 66 16

- Institut Français d'Urbanisme à Marne la Vallée 01 64 68 91 92
- Département vidéo Salle A017 01 49 40 66 19

ANNEXE 7 : Du TRAVAIL pour la RENTREE de SEPTEMBRE

Il est vivement conseillé aux étudiants s'inscrivant à la préparation au concours de l'agrégation interne de commencer, ou de poursuivre, d'ores et déjà, un travail de mise en route ou d'approfondissement s'orientant non seulement sur la culture artistique et l'analyse d'oeuvres à partir des trois programmes officiels proposés (Esthétique et Histoire de l'art), mais aussi sur la pratique plastique personnelle et ses enjeux ainsi que sur les épreuves de leçon et d'option.

Voici, donc, quelques RECOMMANDATIONS.

EPREUVE de PRATIQUE PLASTIQUE

Les 2 épreuves de pratique plastiques du concours (admissibilité et admission) évalue votre engagement artistique (repris d'un point de vue culturel, sur l'ensemble des épreuves du concours). Celui-ci doit se manifester par votre niveau de maîtrise, par votre **ancrage dans les débats artistiques** et par votre capacité à en parler.

Un conseil : **produisez** ce que vous voulez, mais en nombre et de manière régulière. Revenez, en septembre, avec **une vingtaine de réalisations**, passant du croquis, au carnet de croquis, à la planche d'esquisse, à la réalisation « aboutie »... Surtout ne tentez pas pour l'instant de « répondre » à des sujets concours. Il s'agit, au contraire, de commencer par déterminer **ce qui peut faire sujet dans votre approche pratique des arts plastiques. Ce n'est pas encore le moment de vous limiter**. Les contraintes de durée, les « attendus du jury », les limites techniques ne doivent pas vous entraver. **C'est la condition sine qua non pour que le travail d'adaptation prenne tout son sens.**

Les premières séances de pratique feront l'objet de l'analyse de vos « travaux d'été », en continuité avec les déplacements effectués au cours de l'année de formation 2010-2011, pour ceux qui

assistaient déjà à l'atelier. Nous poursuivrons le questionnement sur les enjeux de votre pratique plastique, développant et affirmant le travail conduit durant l'année. L'appui sur une réflexion référencée culturellement dans le champ des arts plastiques, articulant pratique et théorisation, vous préparera aux attentes de la soutenance.

Concernant les OEUVRES et références articulant PRATIQUE et THEORISATION :

Vous constituez un corpus d'une 10/15 aine d'exemples (1 ou 2 par enjeux soulevés de la pratique) : Il s'agit d'œuvres (ou ouvrages) emblématiques, que vous aurez de préférence vues « en vrai » et pour lesquelles : vous réunirez des informations (descriptions, articles, propos d'auteur, etc.), vous mènerez une analyse (en rapport avec les notions et enjeux définis de votre pratique) : enjeux et problématisation.

En vue de notre PREMIERE séance de pratique :

Vous apporterez 2 à 3 référents de votre pratique plastique personnelle, originaux ou traces tangibles (photographies, vidéo, etc ...).

Un travail écrit peut d'ores et déjà amorcer votre réflexion :

(= une page recto-verso dactylographiée sera à me remettre pour la 2 ème séance de travail)

- repérage de 10 constituants de votre pratique personnelle (PP) -iconique(s), plastiques, sémantiques
- hiérarchisation de ces constituants
- repérage des enjeux de la PP (questionnements fondateurs de votre pratique) ou problématique(s) à partir des constituants énoncés
- sélection d'un des enjeux principaux de la PP
- choix de quelques références dont une ou deux principales s'articulant à votre démarche plastique.

EPREUVES d'ESTHETIQUE et HISTOIRE de L'ART

Concernant la préparation de ces ÉPREUVES écrites, il est recommandé de lire et de vous constituer un corpus d'exemples.

. Lire : Les bibliographies sur chacun des programmes sont communiquées ci-dessus. D'une manière générale, sauf si vous êtes déjà informé sur ces questions, commencez par les ouvrages généraux.

. Constituer un corpus d'une 10 aine d'exemples d'œuvres par programme : Il s'agit là encore d'œuvres (ou ouvrages) emblématiques, que vous aurez de préférence également vues « en vrai » et pour lesquelles vous :

- réunissez des informations (descriptions, articles, propos d'auteur ...)
- réaliserez de schémas et croquis (données informatives et non « un double » de l'œuvre),
- mènerez une analyse (en rapport avec les questions des programmes) : notions, enjeux et problématisation.

. S'interroger sur les « bornes » des 2 questions de programmes, pour les questions

limitatives en Histoire de l'art, les mots clés constituant le libellé de chacune des questions, et enfin **les principaux enjeux** que chacune d'elles soulèvent.

La question d'esthétique fera l'objet d'une même réflexion quant aux deux derniers points énoncés précédemment.

EPREUVE d'OPTION

Concernant l'EPREUVE d'OPTION, vous vous constituerez un corpus d'œuvre (sélection d'œuvres emblématiques) en fonction de votre choix d'option, ainsi qu'une documentation réunissant articles, propos d'artistes, écrits divers, référents iconiques, afin de pouvoir élaborer une histoire du champ artistique de votre option dans ses plus grands jalons, soulevant les problématiques liées à l'évolution de ce champ qu'il soit d'ordre architectural, photographique, théâtrale, etc. L'acquisition d'une terminologie précise concernant ce champ fera l'objet d'une acquisition scrupuleuse.

EPREUVE de LECON

Concernant l'EPREUVE de LECON, une lecture précise des programmes officiels de lycée, interrogeant les principales notions plastiques engagées est souhaitée. Étudiez les programmes. Notez ce qui vous pose problème afin de pouvoir en parler dès la rentrée, au début de la formation. Lisez les ouvrages surlignés de la bibliographie, en annexe.

Une réflexion sur la pratique d'enseignement, le projet d'enseignement, la question de l'évaluation (les « temps » de l'évaluation), le projet de l'élève, les enjeux de l'apport culturel (« place », articulation pratique/théorie), etc, sont autant de questionnements et postures d'enseignement possibles à questionner et travailler d'ores et déjà **au regard de votre pratique d'enseignement** (pour ceux qui sont déjà enseignants possédant le CAPES d'APL), afin de développer et approfondir un point de vue sur l'enseignement de la discipline.

De façon générale, lisez le prochain **rapport de jury** de la session 2011, relisez celui de la session 2010, aussi celui de la session 2009. N'hésitez pas à lire également le rapport de jury de l'agrégation interne où vous trouverez également beaucoup de bons conseils.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES ET SITES INTERNET

- ARDOINO J., *Les avatars de l'éducation : problématiques et notions en devenir*, PUF, Paris 2000
- AUDUC, J.L., *Le système éducatif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Profession enseignant, 2001
- BEAUDOT, A., *La créativité à l'école*, (1969), Paris, P.U.F., 2ème éd. 1976
- BOURDIEU, P., PASSERON, J.C., *La reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, Coll. Le sens commun, 1970
- CHEVALLARD, Y., *La transposition didactique*, Grenoble, Matrice, 1985
- DE LANDSHEERE, V. et G., *Comment définir les objectifs en Education*, Paris, P.U.F., 7ème éd. 1992
- DE LANDSHEERE, G., *Evaluation continue et examens, précis de docimologie*, Bruxelles, Nathan, 1980

- GAILLOT Bernard André, *Arts plastiques, éléments d'une didactique critique*, Paris, P.U.F., Coll. L'éducateur, 1997
- HAMELINE, D., *Les objectifs pédagogiques*, Paris, E.S.F., 1991
- MEIRIEU, Ph., *Apprendre... oui mais comment*, Paris, E.S.F., 1991
- MEIRIEU, Ph., *Le choix d'éduquer*, Paris, E.S.F., 1991
- MIALARET, G., *Pédagogie générale*, Paris, P.U.F., 1991
- de PERETTI, A., *Controverses en éducation*, Paris, Hachette, 1993
- PIAGET, J., *Psychologie et pédagogie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969
- ROUX (Claude) : *L'enseignement de l'art : la formation d'une discipline*, Paris, Jacqueline Chambon, 1999
- SNYDERS, G., *Où vont les pédagogies non directives?* Paris, P.U.F., 1973

Ouvrages collectifs

- I.N.R.P., Situations d'enseignement en arts plastiques en classe de 3^{ème} - Pratiques et effets. Coll. Rapports de recherche n° 5, 1990
- Arts plastiques au collège -enseignement en situation d'autonomie, Paris, C.N.D.P, 1988
- "Education et pédagogie" -Des élèves au musée, n° 16, 1992. (Revue du Centre International d'Etudes Pédagogiques, Sèvres)
- « L'Art à l'école », numéro spécial de Beaux-Arts magazine, Octobre 2001
- « L'éducation, un objet de recherches », dossier de la revue Sciences Humaines n°142, Octobre 2003
- *Peut-on enseigner l'art ?*, collectif, édition établie par Fabrice Douar et Matthias Waschek, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Musée du Louvre, 2004

Publication sur les programmes limitatifs du baccalauréat

- Série : « Baccalauréat Arts plastiques » du SCEREN – Centre national de documentation pédagogique, dont les cahiers traitant chacune des questions de programmes limitatifs –niveau de Terminale, enseignements de spécialité et facultatif.

Pour ce qui concerne plus particulièrement la culture artistique et les notions

- BOSSEUR (Jean-Yves), *Vocabulaire des Arts Plastiques du X^xème siècle*, Paris, Minerve, 1998
- *La peinture, textes essentiels*, sous la direction de Jacqueline LICHTENSTEIN, Paris, Larousse, 1995
- SOURIAU (Etienne), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990

Pour ce qui concerne plus particulièrement la méthodologie pour l'approche des œuvres

- BAXANDALL (Michaël) : *Formes de l'intention - sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991

- De MERDIEU (Florence), *Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne* (1^{ère} éd. 1994), Paris, Larousse, 2004

Sites concernant l'enseignement artistique
--

<http://www.education.gouv.fr/> (site du ministère de l'Education nationale, accès aisé au BOEN)

<http://www.educnet.education.fr/arts/doc.htm/> (pages disciplinaires nationales des arts plastiques sur le site educnet de la Direction de la Technologie)

<http://www.eduscol.education.gouv.fr> (site de la Direction des enseignements scolaires du ministère de l'Education nationale)

<http://www.cndp.fr/> (site du centre national de documentation pédagogique)

<http://www.artsculture.education.fr/> (site de la mission pour le développement des arts et de la culture à l'école)

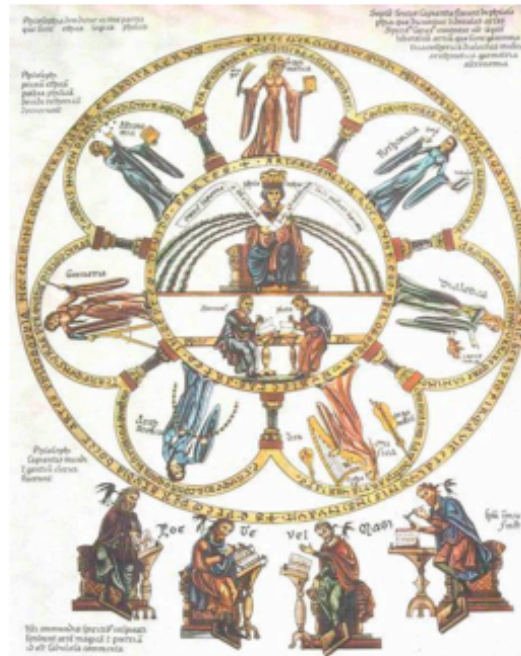
<http://eduscol.education.fr/tpe> (site consacré aux T.P.E.)

ANNEXE 8 : BROCHURE ESTHETIQUE

Agrégation externe d'Arts Plastiques

Esthétique et sciences de l'art

L'ART ET LES ARTS



John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Londres, 1964.
Sons et couleurs selon Alexandre Scriabine.
Guercino, *Allégorie de la peinture et de la sculpture*, 1637, Rome, Galerie de l'Art Ancien.
Représentation des sept arts libéraux, *Hortus Deliciarum*, Encyclopédie illustrée du XII^e siècle.

SOMMAIRE

- Bibliographie officielle	3
- Ouvrages hors bibliographie	5
- Consignes de l'épreuve	6
- Annales (Les 8 derniers sujets de l'épreuve d'esthétique)	7
- Sujets sur « L'art et les arts » (Conférences Paris VIII 2009-2011)	11
- Recueil de textes	
VIRGILE , <i>Énéide</i> chant II	16
LESSING , <i>Laocoon</i>	17
DIDEROT , <i>Encyclopédie</i> , article « Art »	18
KANT , <i>Critique de la faculté de juger</i>	19
DELEUZE , « Sur quatre formules... » (SUR KANT)	27
HEGEL , <i>Cours d'esthétique</i>	29
SCHAEFFER , <i>L'art de l'âge moderne</i> (SUR HEGEL)	34
BAUDELAIRE , <i>Correspondances</i>	39
RIMBAUD , <i>Voyelles</i>	39
BAUDELAIRE , <i>Richard Wagner et Tannhäuser à Paris</i>	40
SEGALEN , <i>Les synesthésies de l'école symboliste</i>	42
ADORNO , <i>Théorie esthétique</i> et autres textes	43
WITTGENSTEIN , <i>Investigations philosophiques</i>	44
WEITZ , « Le rôle de la théorie en esthétique »	45
KRISTELLER , <i>Le système moderne des arts</i>	46
GOODMAN , « Quand y a-t-il art ? »	48

BIBLIOGRAPHIE OFFICIELLE

Ouvrages-sources

(Le texte du sujet à l'épreuve écrite sera extrait d'un de ces 30 ouvrages-sources.)

- ADORNO**, Theodor, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- ADORNO**, Theodor, et **HORKHEIMER**, Max, *La dialectique de la raison*, chap. « La production industrielle de biens culturels », Paris, Tel Gallimard, 1989.
- ARISTOTE**, *Poétique*, traduction M. Magnien (Livre de Poche) ou B. Gernez (Belles Lettres).
- BAUDELAIRE**, Charles, « Exposition universelle » (1855), dans *Ecrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986 ; « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861).
- BELTING**, Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, éd. J. Chambon, 2003.
- BOURDIEU**, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, 1979, post-scriptum, pp. 565-585.
- FALLAY D'ESTE**, Lauriane (présentation), *Paragone : le parallèle des arts*, ed. Klincksieck.
- D'ALEMBERT**, « Discours préliminaire », dans *Encyclopédie I*, éd. G.F., 1986, pp 75-184.
- DIDEROT**, Denis, « Art », dans *Encyclopédie I*, éd. G.F., I, 1986, pp. 247-257.
- GALARD**, Jean et **ZUGAZAGOITIA**, Julian (direction), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard-Musée du Louvre, 2003.
- GOODMAN**, Nelson, *Langages de l'art*, chap. V, Hachette, Pluriel, 2005.
- GOODMAN**, Nelson, *Manières de faire des mondes*, chap. IV « Quand y a-t-il de l'art ? », Gallimard, Folio Essais, 2006.
- HEIDEGGER**, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Tel Gallimard, 1986.
- HEINICH**, Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.
- HEGEL**, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995-1997, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, I, pp. 399-403 ; II, pp. 233-260 ; III, pp. 3-33, pp. 120-145, pp. 204-220.
- KANDINSKY**, Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Folio Essais, 1991.
- KANT**, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, §§ 4, 14, 42-54. En GF, trad. A. Renaud.
- KRISTELLER**, Paul Oskar, *Le système moderne des arts*, Nîmes, J. Chambon, 1999.
- LE BLANC**, Charles (direction), *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003.

- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1991.
- LESSING, *Laocoon* (1766), Paris, Hermann, 2002.
- LISTA, Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, Inha, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (direction), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, chap. VII « Le parallèle des arts » et chap. X « Les genres picturaux ».
- MORRIS, William, *Contre l'art d'élite* (1877), Paris, Hermann, 1985, « Les arts mineurs », pp. 9-33.
- MUNRO, Thomas, *Les arts et leurs relations mutuelles*, trad. J.-M. Dufrenne, P.U.F., 1954.
- POUIVET, Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La lettre volée, 2003.
- ROQUE, Georges (direction), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, éd. J. Chambon, 2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 199-228.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.
- Catalogue.** *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914*, catalogue du Musée d'Orsay, Paris, R.M.N., 2003.

Bibliographie complémentaire

- ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 1992, trad. M. Jimenez.
- ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1993, livre II, §§ 25-29, livre III, §§ 51-53.
- CHATEAU, Dominique, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, éd. J. Chambon, 1999.
- GREENBERG, Clement, dans *Art et culture*, Paris, Macula, 1997 : « Avant-garde et kitsch », p 10 à 28, et « L'état de la culture », p 29 à 41.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, 2^{ème} partie, Paris, Flammarion, 1989 (rééd. Champs Flammarion, 1999).
- PANOFSKY, Erwin, *Galilée, critique d'art*, trad. Nathalie Heinich, éd. Les Impressions nouvelles, 2001.
- RAMOS, Julie, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et de C. D. Friedrich*, Rennes, éd. P.U.R., 2008.
- VINCI, Léonard (de), *Carnets II*, Paris, Tel Gall., 1995, « Comparaison des arts », pp. 226-230.

OUVRAGES HORS BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages d'introduction à l'esthétique :

- **ESCOUBAS**, Eliane, *L'Esthétique*, Paris, Ellipse, 2003.

(Notamment pour une introduction aux pensées de trois auteurs au programme : Kant, Hegel et Heidegger. Cet ouvrage peut également servir pour préparer la leçon d'admission.)

- **TALON-HUGON**, Carole, *L'Esthétique*, Paris, PUF « Que sais-je ? », 2004.

(Très bon panorama synthétique de l'esthétique de l'Antiquité à nos jours.)

Textes complémentaires sur la problématique au programme :

- **DUFRENNE**, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987.

(Cet ouvrage n'est plus édité. Un exemplaire se trouve à la BU de Paris VIII.)

- **LÉVI-STRAUSS**, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993.

(Introduction à une conception structuraliste du rapport entre les paroles, les couleurs et les sons.)

- **MITCHELL**, W. J. T., *Iconologie*, deuxième partie « Image versus texte », Les prairies ordinaires, 2009.

(Très intéressante problématisation des enjeux du rapport « image » et « texte » + excellente introduction à la pensée de Nelson Goodman)

- **NANCY**, Jean-Luc, *Les Muses*, Galilée, 1994.

(Très beau texte, un peu ardu, mais au cœur de la problématique « L'art et les arts ».)

- **RANCIÈRE**, Jacques, *Le destin des images*, chap. III « La peinture dans le texte », Galilée, 1994.

(Pour une introduction à la conception ranciérienne du rapport entre les arts.)

À consulter :

- **MORIZOT**, Jacques et **POUIVET** Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

CONSIGNES DE L'ÉPREUVE

Coefficient : 1, 5

Durée de l'épreuve : 6 heures

Consigne générale :

*Le candidat mènera une réflexion problématique sur le sujet,
tout en prenant appui sur le texte qui l'accompagne.*

Les cinq critères d'évaluation mis en place par le jury :

- 1) Elaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question posée et du texte proposé.
- 2) Mise en œuvre d'une démonstration personnelle argumentée et convaincante.
- 3) Présence d'exemples artistiques bien exploités.
- 4) Connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités.
- 5) Qualité de la langue, de l'orthographe, de la rédaction et de l'expression.

Extrait du rapport de jury 2009 :

Certes, l'épreuve est exigeante, mais comme toute épreuve en temps limité, la durée imposée de six heures en dessine par avance les contours et les attentes : il ne s'agit ni d'un essai ni d'une thèse, mais d'une réflexion construite et ordonnée à partir d'une problématique précise et pertinente. Là comme ailleurs, les candidats doivent résister à la tentation de tout dire. C'est paradoxalement une trop grande confiance ou une trop grande défiance à l'égard des théories esthétiques qui empêchent souvent les candidats de satisfaire aux exigences de l'épreuve. Réciter une doctrine n'est pas penser et c'est bien cette capacité à éveiller la sensibilité et la pensée d'un auditoire que l'on attend d'un futur professeur. Cependant, faire valoir naïvement la subjectivité isolée et étanche comme seule dépositaire de la vérité est une illusion plus grave encore. On sait bien que l'affirmation naïve de la seule valeur d'une subjectivité tombe dans le piège qu'elle prétend dénoncer et finit le plus souvent dans une abstraction incompréhensible. La liberté de la pensée – et donc sa légitimité – ne s'acquiert que dans l'échange constant avec les textes. Concrètement, le *corpus* de textes proposé chaque année aux candidats n'est que l'occasion pour chacun de se délivrer du subjectivisme en invitant à construire patiemment sa propre pensée grâce aux différentes voies ouvertes par les auteurs des textes proposés. Les six heures imparties à l'épreuve d'esthétique appellent donc à la rédaction d'une copie substantielle, témoignant d'une élaboration méthodique et rigoureuse d'une pensée capable d'organiser une réponse à la question proposée, sans se perdre dans une revue chronologique des doctrines et sans jamais abandonner la clarté requise dans tout exercice dissertatif.

ANNALES
LES 8 DERNIERS SUJETS DE L'ÉPREUVE D'ESTHÉTIQUE

Sujet 2011 - Programme « L'art et les arts »

« L'art le plus pauvre, d'une manière générale, dans l'expression de son contenu est l'architecture ; la sculpture est déjà plus riche, mais c'est dans la peinture et la musique qu'est embrassé de ce point de vue le plus vaste horizon. À mesure en effet qu'augmente l'idéalité et que se diversifie la particularisation du matériau extérieur, on voit s'accroître la multiplicité du contenu aussi bien que celle des formes qu'il prend. Mais la poésie quant à elle se dépouille tout simplement de cette prégnance du matériau, et ce *de telle manière* que le caractère déterminé de son code d'expression sensible ne peut plus fournir de raison pour la restriction à un contenu spécifique et à un cercle délimité de conception et de représentation. C'est pourquoi elle n'est pas liée plus exclusivement à une forme artistique déterminée qu'à une autre, mais devient l'art *universel*, capable de configurer et de dire sous n'importe quelle forme toute espèce de contenu, pour peu tout simplement qu'il soit en mesure d'accéder à l'imagination, étant donné que son seul et unique matériau est toujours et à proprement parler l'imagination elle-même, cette base universelle de toutes les formes artistiques particulières et de toutes les différentes espèces singulières d'art. »

HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. J.P. Lefebvre et V. von Schenck, éd. Aubier, 1997, tome III, p 214-215.

Peut-on hiérarchiser les arts ?

Sujet 2010 - Programme « L'art et les arts »

« L'esthétique apparaît bien plus riche de significations si l'on admet qu'en embrassant la pratique, en reflétant et en informant la *praxis*, elle concerne aussi le social et le politique. L'élargissement et l'émancipation de l'esthétique impliquent, parallèlement, que l'on reconsidère la notion d'art en libérant celui-ci du carcan qui le sépare de la vie et des formes plus populaires d'expression culturelle. L'art, la vie et la culture populaire souffrent aujourd'hui de cette identification restrictive de l'art aux seuls beaux-arts. Si je défends la légitimité esthétique de l'art populaire et si j'analyse l'éthique comme un art de vivre, c'est pour tendre vers une définition plus démocratique de l'art.

(...) La philosophie ne vise plus à représenter fidèlement les concepts qu'elle examine, mais s'engage désormais activement à les réformer pour notre plus grand profit. La tâche de la théorie n'est alors pas de parvenir à une vérité quelconque concernant notre compréhension ordinaire de l'art, mais bien de repenser l'art de façon à enrichir son rôle et son appréciation. »

Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p 11.

Faut-il libérer l'art des arts ?

Sujet 2009 - Programme « L'image »

D'une part l'image ne cesse pas de tomber à l'état de cliché : parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, parce qu'elle est faite pour cela (...) Civilisation de l'image ? En fait, c'est une civilisation du cliché où tous les pouvoirs ont intérêt à nous cacher les images, non pas forcément à nous cacher la même chose, mais à nous cacher quelque chose dans l'image. D'autre part, en même temps, l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché. On ne sait pas jusqu'où peut conduire une véritable image : l'importance de devenir visionnaire ou voyant. (...) Parfois il faut restaurer les parties perdues, retrouver ce qu'on ne voit pas dans l'image, tout ce qu'on a soustrait pour la rendre « intéressante ». Mais parfois au contraire il faut faire des trous, introduire des espaces blancs, raréfier l'image, en supprimer beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout.

Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p 33.

A quelle condition l'image échappe-t-elle au cliché ?

Sujet 2008 - Programme « L'image »

Un tableau du château de Malborough par Constable ressemble plus à n'importe quelle autre image qu'au château, et cependant il représente le château et pas une autre image, pas même la copie la plus fidèle. [...]

Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence. La ressemblance n'est d'ailleurs nullement *nécessaire* pour la référence ; presque tout peut valoir pour n'importe quoi d'autre. Une image qui représente un objet — ou une page qui le décrit — y fait référence et, plus particulièrement, le *dénote*. La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance.

Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1990, p 34-35.

L'image peut-elle se passer d'une ressemblance à son objet ?

Sujet 2007 - Programme « L'image »

Entre le peintre et le cameraman, nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. L'un observe en peignant une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même, le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, dont chacune obéit à ses lois propres. Pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est infiniment plus significative, car si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil – ce qui est bien l'exigence légitime de toute oeuvre d'art –, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au coeur même de ce réel.

Walter BENJAMIN, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, V, in *Essais 2*, Paris, éd. Denoël-Gonthier, 1983, pp. 98-99.

Comment l'image se rapporte-t-elle au réel ?

Sujet 2006 - Programme « L'artiste »

Je suis bien persuadé qu'il y a en tout être humain un immense fond de créations et d'interprétations mentales de la plus haute valeur qui soit, et bien plus qu'il n'en faut pour susciter dans le domaine artistique une oeuvre d'immense ampleur, si les circonstances, si les conditions extérieures viennent par hasard à se trouver réunies pour que cet individu s'éprenne d'œuvrer dans ce sens. Je crois fausses les idées, cependant fort répandues, et selon lesquelles de rares hommes, marqués par le destin, auraient le privilège d'un monde intérieur qui vaille la peine de l'extérioriser. Ce n'est pas le pouvoir d'invention personnelle qui manque : il est la denrée la plus répandue du monde partout où il y a de l'homme. Ce qui manque à chacun qui veut faire de l'art, c'est premièrement d'y faire appel ; c'est en second lieu de savoir disposer les voies pour qu'il se manifeste sans réfraction. Ce n'est pas la musique, qui manque jamais ou qui n'est pas bonne, c'est la flûte.

Jean DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973, pp 98-99.

Suffit-il, pour être artiste, de le vouloir ?

Sujet 2005 - Programme « L'artiste »

Les artistes ont intérêt à ce que l'on croie à leurs intuitions subites, à leurs prétendues inspirations comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, la pensée fondamentale d'une philosophie tombaient du ciel tel un rayon de la grâce. En vérité, l'imagination du bon artiste, ou penseur, ne cesse pas de produire, du bon, du médiocre et du mauvais, mais son *jugement*, extrêmement aiguisé et exercé, rejette, choisit, combine ; on voit ainsi aujourd'hui, par les *Carnets* de Beethoven, qu'il a composé ses plus magnifiques mélodies petit à petit, les tirant pour ainsi dire d'esquisses multiples. Quant à celui qui est moins sévère dans son choix et s'en remet volontiers à sa mémoire reproductrice, il pourra le cas échéant devenir un grand improvisateur ; mais c'est un bas niveau que celui de l'improvisation artistique au regard de l'idée choisie avec peine et sérieux pour une oeuvre. Tous les grands hommes étaient de grands travailleurs, infatigables quand il s'agissait d'inventer, mais aussi de rejeter, de trier, de remanier, d'arranger.

Friedrich NIETZSCHE, *Humain, trop humain* – Un livre pour esprits libres. Livre I, § 155. Folio essais, p. 138 (Texte original allemand publié en 1878).

Dans quelle mesure ce texte nous éclaire-t-il sur le processus de création artistique ?

Sujet 2004 - Programme « L'artiste »

... quelle idée doit-on se faire d'un artiste ? Est-ce un citoyen ? Il me semble que l'obéissance aux hommes n'est pas son affaire. Michel-Ange avait peint en son enfer un cardinal qu'il n'aimait point ; d'où réclamation au tout-puissant pape. L'esprit en ces cas-là est le refuge des pouvoirs. « Je peux tout dans le ciel, répondit le pape ; mais dans l'enfer je ne peux rien. » C'était une manière d'avouer que le double pouvoir, rassemblé en un homme, n'avait aucune puissance sur le génie. Ce n'est pas au-dehors, ni dans aucun genre de doctrine, que l'artiste ira chercher ses idées. Ses idées ce sont ses oeuvres. Et nous devinons un peu maintenant comment il les cherche. Non pas du tout dans les livres, dans l'enseignement, dans la discussion, dans la tradition ; ou plutôt il ne prend là que l'idée extérieure ; par exemple le Jugement Dernier, ce n'est que le sujet. Quant à l'idée intérieure, il la cherche à sa manière, la plus ancienne, la seule qui soit confirmée par des résultats éclatants, la seule qui fasse l'accord, la seule qui domine les discussions.

ALAIN, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, tome « Les Arts et les dieux », Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1958, p. 609.

En quoi ce texte d'Alain peut-il nous aider à concevoir les relations entre l'idée et l'artiste ?

QUELQUES SUJETS SUR « L'ART ET LES ARTS »
(Conférences de J. Michalet - Paris VIII 2009-2011)

Wagner [fut conduit] à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. [...] [I]l lui fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre. [...] Dans sa lettre à Berlioz, il disait déjà, il y a plus d'un an : « [...] après avoir saisi la relation qui existe entre la *plastique* et la *mimique*, j'examinai celle qui se trouve entre la musique et la poésie : de cet examen jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait jusqu'alors inquiété. Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre ; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite, à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier. »

Charles BAUDELAIRE, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (8 avril 1861).

L'art a-t-il vocation à unir les arts ?

« Ces cinq arts [architecture, sculpture, peinture, musique et poésie] constituent le système déterminé et articulé en lui-même de l'art effectif réel. Il y a bien encore, outre ceux-là, d'autres arts imparfaits, l'art des jardins, la danse, etc., dont cependant nous ne ferons mention que de manière occasionnelle. [...] Mais de même que dans la nature les espèces hybrides, les amphibiens et autres transitions, ne donnent guère à voir que leur impuissance en lieu et place de l'excellence et de la liberté de la nature, savoir, leur incapacité à garder fermement les différences essentielles fondées dans la chose même et à empêcher que celles-ci se rabougrissent sous l'effet de facteurs et de conditions extérieures, il en va de même dans l'art avec ce type de genres intermédiaires, bien que ceux-ci puissent encore produire, sinon quelque chose d'élevé, du moins plus d'une réalisation réjouissante, charmante et méritoire. »

HEGEL, *Cours d'esthétique*, Plan général de la Troisième partie, édition Aubier, t. 2, p 249-251.

L'hybridité des arts fait-elle perdre à l'art son essence ?

[I]l n'y a pas, entre ce qu'on appelle les arts, un continuum qui autoriserait à penser le tout en un concept dont l'unité ne souffre d'aucune discontinuité. Sans qu'ils le sachent, les arts s'effrangent peut-être aussi pour abolir cette absence de dénominateur commun à ce qui a cours sous le même nom.

Ceci devrait s'éclairer par comparaison avec un phénomène musical et son développement : l'orchestre n'est pas un tout qui aurait en soi sa complétude, ce n'est pas un continuum de tous les timbres possibles, car entre ces timbres on perçoit des béances. [...] On peut, sans forcer, comparer le rapport de l'art aux arts à celui de l'orchestre, tel qu'il s'est formé historiquement, à ses instruments ; l'art est aussi peu le concept des arts que l'orchestre est le spectre des timbres. Néanmoins, le concept d'art a sa vérité — et dans l'orchestre aussi il y a l'idée de la totalité des couleurs comme *telos* de son évolution. Face aux arts, l'art est en formation, dans la mesure où chaque art doit s'efforcer de se libérer de l'aléatoire de ses éléments quasi naturels en les traversant. *Une telle idée de l'art dans les arts n'est toutefois pas positive, rien qui soit en eux simplement là présent : elle doit être exclusivement appréhendée comme négation.*

Theodor W. ADORNO, « L'art et les arts » (1966), traduction Jean Lauxerois et Peter Szendy, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 66-67.

L'art suppose-t-il le maintien d'un écart entre les arts ?

L'œuvre d'art en elle-même dotée de sens, déterminée par l'esprit en chacune de ses composantes, était complice de l'essence affirmative de la culture, selon la formule de Herbert Marcuse. [...] Hostile à un idéal d'harmonie qui présuppose pour ainsi dire comme caution du sens des relations ordonnées à l'intérieur des genres, l'effrangement des arts voudrait échapper à l'empêchement idéologique de l'art, qui l'atteint en tant qu'art, en tant que sphère autarcique de l'esprit, jusqu'au cœur de sa constitution. C'est comme si les genres artistiques, en niant les contours fermes de leur figure, grignotaient le concept même de l'art. Le phénomène originaire de l'effrangement de l'art, on le trouve dans le principe du montage¹, qui s'est imposé avant la Première Guerre mondiale avec l'explosion cubiste et, certes indépendamment de celle-ci, chez des expérimentateurs comme Schwitters, puis dans le dadaïsme et le surréalisme.

Theodor W. ADORNO, « L'art et les arts » (1966), traduction Jean Lauxerois et Peter Szendy, dans *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 69-70.

Un processus d'« effrangement » peut-il conduire à une disparition des « genres artistiques » ?

¹ Notice : il s'agit plutôt ici du principe de « collage ».

« L'éloquence peut être associée à une présentation picturale de ses sujets aussi bien que de ses objets dans une *pièce de théâtre* ; la poésie peut être associée à de la musique dans le *chant*, tandis que celui-ci peut être en même temps associé à une présentation picturale (théâtrale) dans un *opéra*, le jeu des sensations musicales au jeu des figures dans la danse, etc. Même la présentation du sublime, dans la mesure où elle appartient aux beaux-arts, peut s'unir avec la beauté dans une *tragédie en vers*, un *poème didactique*, un *oratorio* ; et dans ces associations les beaux-arts sont encore plus artistiques : quant à savoir toutefois s'ils sont aussi plus beaux (dans la mesure où viennent s'y entrecroiser maintes sortes de satisfaction si diversifiées), cela peut demeurer douteux dans certains de ces cas. »

KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), § 52, traduction Alain Renaut, 1995, GF Flammarion, p. 313.

L'essence des beaux-arts est-elle d'associer les divers arts ?

Si tout art est, en son essence, Poème, l'architecture, la sculpture, la musique doivent pouvoir être ramenées à la poésie. Voilà une proposition purement arbitraire. Certainement, aussi longtemps que nous interpréterons ceci comme voulant dire que les arts cités sont des variantes de l'art de la parole, à supposer qu'il soit permis de désigner la poésie par cette appellation prêtant facilement à malentendus. Mais la poésie (*Poesie*) n'est qu'un mode parmi d'autres du projet éclaircissant de la vérité, c'est-à-dire du Poème (*Dichten*) au sens large du mot. Cependant, l'œuvre parlée, la poésie au sens restreint, n'en garde pas moins une place insigne dans l'ensemble des arts.

Pour voir cela, il suffit d'arriver à une juste notion de la langue. Selon l'idée courante, la langue est une sorte de moyen de communication. Elle sert à converser et à se concerter ; de façon générale à s'expliquer et à se comprendre. Mais la langue n'est pas que — et n'est surtout pas premièrement — l'expression orale et écrite de ce qui doit être communiqué. Elle est plus que la simple mise en circulation de ce qui est déjà manifeste ou caché, signifié comme tel en mots et en phrases : car c'est bien elle, la langue, qui fait advenir l'étant en tant qu'étant à l'ouvert. Là où aucune langue ne se déploie, comme dans l'être de la plante ou de l'animal, là il n'y a pas d'ouverture de l'étant et, par conséquent, pas d'ouverture du Non-étant et du vide.

Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art » (1935), dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Tel Gallimard, 1986-70, pp. 82-83.

Les œuvres de divers arts peuvent-elles avoir une origine unique, langagière ?

« S'il n'y a que trois formes d'Art dans l'*Esthétique* de Hegel, c'est-à-dire trois moments qui correspondent à l'explication progressive de l'essence de l'Art, et si les différents arts sont référables à ces moments, pourquoi y a-t-il plus de trois arts ? Et dès lors qu'il n'en existe pas trois, pourquoi en existe-t-il cinq plutôt que six ou sept ? [...] Le problème ne se pose pas pour les formes d'art, puisqu'elles sont directement déduites de la dialectique de l'intériorité et de l'extériorité, dialectique qui légitime à la fois leur nombre et l'ordre de leur succession. Il n'en va pas de même pour les arts : le fait qu'il y ait cinq arts canoniques semble être non pas le résultat d'une dérivation philosophique mais la constatation d'un fait contingent : si dans la tradition occidentale (il en va bien entendu différemment dans d'autres traditions) on a assisté à l'élaboration progressive d'une hiérarchie des arts aboutissant à cinq arts canoniques, il s'agit là d'une simple contingence historique. Ces cinq arts ne circonscrivent pas tout le spectre des activités esthétiques des hommes, ni celui des activités artistiques institutionnalisées en Occident. »

Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p 209.

Peut-on dénombrer les arts ?

« Que l'art élevé soit sous l'influence de la spécialisation, de l'érudition et d'une avant-garde, n'est pas en soi répréhensible ; ce serait un réel appauvrissement que de raser le noble édifice du grand art pour satisfaire à une pression populiste poussant au nivellement. Là où les difficultés commencent, c'est quand on identifie le domaine de l'art et de l'esthétique à cette seule tradition. Il semble malaisé d'échapper à cette prétention si l'on définit l'art par son histoire officielle, étant donné qu'elle est l'histoire des beaux-arts à travers leurs innovations marquantes (même si beaucoup de ces transformations ont sans doute été alimentées par l'énergie et les contenus d'une culture plus populaire). Mais, si l'on considère que ce qui est crucial dans l'art, c'est l'expérience esthétique plutôt que l'ensemble des œuvres qui constituent la carte d'identité historique de l'art, on tient alors une base solide pour combattre toute tendance à la réduction et à l'exclusion. Il devient possible de racheter comme art légitime pour une expérience esthétique légitime ce que l'histoire officielle de l'art et les institutions de classe ont longtemps privé de respectabilité artistique ; et le processus de légitimation n'a pas à se faire ici au nom de l'esthétique des beaux-arts historiquement dominante, mais simplement au nom de l'expérience esthétique puissante et satisfaisante qu'ils procurent. »

Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991, p 83-84.

Peut-on inclure les arts populaires dans la sphère de l'Art ?

Cette comparaison des moyens des différents arts et cet enseignement réciproque entre les différentes branches de l'art ne peuvent être fructueux que si cet enseignement dépasse l'extérieur et porte sur les principes. Cela veut dire qu'un art doit apprendre d'un autre comment il utilise *ses* moyens afin d'utiliser ensuite ses *propres* moyens selon les *mêmes principes*, c'est-à-dire selon le principe qui lui est *propre*. [...]

Ainsi l'approfondissement en soi-même sépare-t-il les arts les uns des autres, cependant que la comparaison les rapproche dans la recherche *intérieure*. On s'aperçoit ainsi que chaque art a ses propres forces qui ne sauraient être remplacées par celles d'un autre. On en vient ainsi finalement à l'unification des forces propres de différents arts. De cette unification naîtra avec le temps l'art que nous pouvons déjà entrevoir, le véritable *art monumental*. Et quiconque approfondit les trésors *intérieurs* cachés de son art est à envier, car il contribue à élever la pyramide spirituelle, qui atteindra le ciel.

Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1912), Paris, Folio Essais, 1989, pp 98-99 et p 101.

La comparaison entre les arts vise-t-elle, selon vous, une séparation ou un rapprochement des différents arts ?

RECUEIL DE TEXTES

VIRGILE, *Énéide* chant II (I^{er} siècle av J.-C.)

« Alors un autre prodige plus imposant, bien plus terrible, frappe les yeux des malheureux Troyens et jette le trouble dans leurs cœurs imprévoyants. Laocoon, élu par le sort prêtre de Neptune, immolait au pied des autels, suivant la coutume, un énorme taureau lorsque, venus de Ténédos, traversant les flots tranquilles (je frissonne à le rappeler), deux serpents allongent sur la mer leurs immenses anneaux et se dirigent de front vers le rivage. On voit leur poitrine se dresser au milieu des vagues et leur crête sanglante dominer la mer, tandis que le reste de leur corps effleure la plaine liquide, et fait onduler leur dos immense aux tortueux anneaux. Un bruit retentit sur la mer écumeuse. Déjà, ils touchaient la terre, et, les yeux rouges de sang et de feu, ils dardaient leur langue et se léchaient la gueule en sifflant. Nous fuyons de tous côtés à cette vue, le cœur glacé d'effroi. Eux, d'une allure décidée, vont droit à Laocoon ; et d'abord l'un et l'autre, embrassant le faible corps de ses deux fils, enlace leurs victimes, et en déchire de morsures les pauvres membres. Puis, comme Laocoon volait à leur secours, les armes à la main, ils le saisissent et l'étreignent de leurs longs replis ; déjà deux fois ils ont enlacé sa taille, deux fois roulé autour de son cou leur croupe écailleuse, ils le dépassent encore de leur tête et de leur haute encolure. **Lui, tout couvert de leur bave et de leur noir venin qui souille ses bandelettes, en même temps s'efforce, avec les mains, de desserrer leurs nœuds ; en même temps il pousse vers les astres des cris horribles : tel mugit le taureau blessé lorsqu'il s'est enfui de l'autel en secouant de sa nuque la hache mal assurée.** Mais les deux dragons s'échappent en rampant vers les hauteurs du temple, gagnent la citadelle de la redoutable Pallas, et se cachent aux pieds de la déesse, sous l'orbe de son bouclier. »

Énéide, chant II, vers 199-227, traduction Maurice Lefaure, Livre de Poche, 2004, p 91-92.

Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie* (1766)

Notice : Alors que Laocoon s'apprêtait, au nom des Troyens, à sacrifier un taureau dans l'espoir de vaincre les Grecs, deux serpents jaillirent de l'eau pour se jeter sur les fils du prêtre. Il se précipita au secours de sa progéniture pour finalement périr étouffé avec elle. Cette mort terrible de Laocoon n'est pas une invention de Virgile ; dès le V^e siècle av. J.C., elle forme le sujet de tragédies. Il est possible que, pour sa description si plastique, Virgile se soit inspiré d'une sculpture très célèbre, le « groupe de Laocoon », sculpture de marbre du I^{er} siècle av. J.C. d'après un original de bronze du II^e siècle, aujourd'hui exposée au musée du Vatican.

III « Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante ; si, en outre, le peintre ne peut utiliser qu'un unique point de vue pour saisir cet unique instant ; si, d'autre part, ses œuvres sont faites pour être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent, il est alors certain que cet instant et ce point de vue uniques ne sauraient être choisis trop féconds. **Or cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir de choses.** Or dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes de l'imagination. Ne pouvant s'élever au-dessus de l'impression sensible, elle doit se rabattre sur des images plus faibles et craindre de se limiter à ce qui lui apparaît dans la plénitude du visible. **Si Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier ; mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever d'un degré ni descendre d'un degré de cette image sans le voir dans un état plus supportable, donc moins intéressant. Ou elle l'entend seulement gémir, ou elle le voit déjà mort. [...]** »

IV « Sans rechercher ici jusqu'à quel point le poète peut réussir à représenter la beauté des corps, il faut pourtant admettre de manière incontestable que l'incommensurable empire de la perfection s'offrant à lui dans sa totalité, cette apparence visible sous laquelle la perfection se fait beauté ne peut être qu'un des moyens, et l'un des plus négligeables, qu'il possède pour nous intéresser à ses personnages. Souvent, il laisse ce moyen complètement de côté ; il sait bien que, quand son héros a gagné notre faveur, ses nobles qualités nous occupent assez pour que nous oublions totalement son apparence physique ou bien, si nous y pensons, elles nous influencent de telle sorte que, de nous-mêmes, nous lui prêtons une apparence, sinon belle, du moins indifférente. Il devra d'autant moins se soucier de cette idée s'il s'agit d'un trait qui n'est pas destiné expressément au visage. **Quand le Laocoon de Virgile crie, à qui vient-il à l'esprit que, pour crier, il faut élargir la bouche et que cette bouche déformée le rend laid ? Il suffit que le clamores horrendos ad sidera tollit** ("il pousse jusqu'au ciel des cris affreux", vers 222) **soit un trait magnifique pour l'oreille, il peut être ce qu'on voudra par rapport au visage.** Quant à celui qui désire une belle image, le poète a complètement manqué son effet sur lui. [...]

Laocoon (1766), traduction de A. Courtin, Paris, Hermann, 2002, pp 55-56 et p 58.

Denis DIDEROT, *Encyclopédie* (1751), article « Art »

[...] *Distribution des Arts en libéraux et en mécaniques*. En examinant les productions des *arts* on s'est aperçu que les unes étaient plus l'ouvrage de l'esprit que de la main, et qu'au contraire d'autres étaient plus l'ouvrage de la main que de l'esprit. Telle est en *partie* l'origine de la prééminence que l'on a accordée à certains arts sur d'autres, et de la distribution qu'on a faite des *arts* et *arts libéraux* et en *arts mécaniques*. Cette distinction, quoique bien fondée, a produit un mauvais effet, en avilissant des gens très estimables et très utiles, et en fortifiant en nous je ne sais quelle paresse naturelle, qui ne nous portait déjà que trop à croire que donner une application constante et suivie à des expériences et à des objets particuliers, sensibles et matériels, c'était déroger à la dignité de l'esprit humain ; et que de pratiquer ou même d'étudier les *arts mécaniques*, c'était s'abaisser à des choses dont la recherche est laborieuse, la méditation ignoble, l'exposition difficile, le commerce déshonorant, le nombre inépuisable [...] Préjugé qui tendait à remplir les villes d'orgueilleux raisonneurs et de contemplateurs inutiles, et les campagnes de petits tyrans ignorants, oisifs et dédaigneux. [...]

Encyclopédie I, éd. G.F., I, 1986, p 248-249.

LES QUATRE DÉFINITIONS DU BEAU (Récapitulatif)

- 1- « Le *goût* est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir, *de manière désintéressée*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction. »
- 2- « Est beau ce qui plaît universellement sans concept. »
- 3- « La *beauté* est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle est perçue en lui *sans représentation d'une fin*. »
- 4- « Est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire. »

§ 4 : La satisfaction prise au bien est associée à un intérêt

Trois types de plaisir sont à distinguer :

- le **bon**, qui plaît par l'intermédiaire de la **raison**, est un plaisir intéressé par un objet ;
- l'**agréable**, qui plaît par l'intermédiaire des **sens**, est aussi un plaisir intéressé par un objet ;
- le **plaisir pris à la beauté**, qui est désintéressé.

« Des fleurs, des dessins libres, des traits entrelacés sans intention les uns dans les autres, ce qu'on appelle des rinceaux, ne signifient rien, ne dépendent d'aucun concept déterminé et plaisent pourtant. »

§ 14 : Clarification par des exemples

« Un jugement de goût n'est donc pur que pour autant qu'aucune satisfaction uniquement empirique ne vient se mêler à son principe déterminant. [...] [Toutefois] La plupart des gens déclarent belles en soi une simple couleur, par exemple le vert d'une pelouse, une simple sonorité d'un violon, quand bien même cette couleur comme cette sonorité ne semble avoir pour fondement que la matière des représentations — autrement dit : purement et simplement une sensation — et ne méritent, pour cette raison, d'être désignées que comme agréables. [...]

Si l'on admet avec Euler que les couleurs sont des vibrations de l'éther se succédant à intervalles égaux, comme les sons correspondent à des vibrations régulières de l'air ébranlé et si l'on convient, ce qui est le point principal, que l'esprit perçoit non seulement, par le sens, leur effet sur la mise en mouvement de l'organe, mais aussi, par la réflexion, le jeu régulier des impressions (par conséquent la forme dans la liaison de diverses représentations), la couleur et le son ne seraient pas de simples impressions, mais constitueraient déjà une détermination formelle de l'unité d'une divers de sensations et pourraient dès lors être aussi mis au nombre des beautés. [...]

Dans la peinture, dans la sculpture et même dans tous les arts plastiques, en architecture, dans l'art des jardins, dans la mesure où ce sont là des beaux-arts, le dessin est l'élément essentiel : en lui, ce n'est pas ce qui est plaisant dans la sensation qui constitue le principe de tout ce qui est disposé en vue du goût, mais c'est simplement ce qui plaît par sa forme. Les couleurs, qui enluminent le tracé, relèvent de l'attrait ; assurément peuvent-elles animer l'objet en lui-même pour la sensation, mais elles ne sauraient le rendre digne d'être regardé et beau : [...] **c'est par la forme seule que les couleurs obtiennent leur noblesse.**

Toute forme des objets des sens (des sens externes aussi bien que, médiatement, du sens interne) est ou bien *figure*, ou bien *jeu* ; dans le dernier cas, elle est ou bien **jeu des figures** (dans l'espace : il s'agit de la mimique et de la danse), ou bien simple **jeu des sensations** (dans le temps). L'attrait des couleurs ou des sons agréables de l'instrument peut venir s'y ajouter, mais ce sont le *dessin*, dans le premier cas, et la composition, dans l'autre, qui constituent l'objet de propre du jugement de goût ; et que la pureté des couleurs, aussi bien que des sons, ou encore leur diversité et leur contraste semblent contribuer à la beauté, cela n'équivaut pas à dire que ces éléments fournissent pour ainsi dire un ajout de même teneur à la satisfaction prise à la forme [...].

Forme (<i>Form</i>)		
Figure (<i>Gestalt</i>)	Jeu (<i>Spiel</i>)	
Dessin	Composition	
	Jeu des figures (Espace) Mime, danse	Jeu des sensations (Temps) Musique, couleur (?)

Cf. § 52

L'*émotion*, qui est une sensation où la dimension agréable n'est créée que par un arrêt provisoire de la force vitale et par la manière dont, après l'arrêt, celle-ci s'épanche beaucoup plus fortement, n'appartient absolument pas à la beauté. Pour ce qui est du sublime (auquel le sentiment d'émotion est associé), il requiert, pour son appréciation, une autre mesure que celle qui est au fondement du goût ; et en ce sens un pur jugement de goût n'a pour principe déterminant ni attrait ni émotion, en un mot aucune sensation, en tant que matière du jugement esthétique.

§ 42 : De l'intérêt intellectuel se rapportant au beau

« Je prétends que prendre un *intérêt immédiat* à la beauté de la *nature* (non pas simplement avoir du goût pour en juger) est toujours la marque caractéristique d'une âme bonne et que, quand cet intérêt est habituel, il indique du moins une disposition d'esprit favorable au sentiment moral, s'il s'associe volontiers à la *contemplation de la nature*. Mais assurément ne faut-il pas oublier que je ne songe proprement ici qu'aux belles *formes* de la nature et qu'en revanche je laisse toujours de côté les *attrait*s qui, en général, se lient si largement à celles-ci,

parce que l'intérêt qui se porte sur de tels attraits est certes immédiat lui aussi, mais cependant empirique.

Celui qui solitairement (et sans l'intention de vouloir communiquer ses observations à d'autres) contemple la belle forme d'une fleur sauvage, d'un oiseau, d'un insecte, etc., pour les admirer, pour les aimer, et dans un esprit tel qu'il n'en admettrait pas volontiers l'absence en la nature en général, quand bien même, loin que l'existence de l'objet qui fasse miroiter quelque avantage, il en retirerait plutôt du dommage, celui-là prend un intérêt immédiat et à vrai dire intellectuel à la beauté de la nature. Cela signifie que non seulement le produit de la nature lui plaît par sa forme, mais aussi que l'existence de celui-ci lui plaît, sans qu'aucun attrait sensible ait part à ce plaisir ou qu'il y associe une fin quelconque.

[...] **La pensée que la nature a produit cette beauté doit accompagner l'intuition et la réflexion ; et c'est sur cette pensée seulement que repose l'intérêt immédiat que l'on y prend.** Sinon, il ne demeure soit qu'un simple jugement de goût dépouillé de tout intérêt, soit qu'un jugement de goût associé à un intérêt indirect, c'est-à-dire relatif à la société, lequel ne donne aucun indice sûr d'un mode de pensée qui soit moralement bon.

Ce privilège que possède la beauté naturelle sur la beauté artistique – bien que la première soit néanmoins dépassée par la seconde quant à la forme — et qui consiste à être pourtant la seule à éveiller un intérêt immédiat, s'accorde avec le mode de pensée épuré et profond de tous les hommes qui ont cultivé leur sentiment moral. [...]

Les attraits présents dans la belle nature, que l'on trouve si fréquemment pour ainsi dire confondus avec la belle forme, appartiennent soit aux modifications de la lumière (dans la coloration), soit à celles du son (dans les tons). La couleur blanche du lis semble tourner l'esprit vers des idées d'innocence, et si l'on suit l'ordre des sept couleurs, du rouge jusqu'au violet, elles paraissent disposer l'esprit à l'idée 1. [rouge] de la sublimité, 2. [orange] du courage, 3. [jaune] de la franchise, 4. [vert] de la bienveillance, 5. [bleu] de la modestie, 6. [indigo] de la constance et 7. [violet] de la tendresse. [...]

Quoi de plus apprécié par les poètes que le joli chant, si charmant, du rossignol dans un bosquet solitaire, durant un calme soir d'été, sous la douce lumière de la lune ? »

§ 43 : De l'art en général

« 1. **L'art se distingue de la nature** comme le faire (*facere*) se distingue de l'agir ou de l'effectuer en général (*agere*), et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'œuvre (*opus*) du produit de la nature en tant qu'effet (*effectus*).

En droit, on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un arbitre qui place la raison au fondement de ses actions. Car, bien qu'on se plaise à désigner comme une œuvre d'art le produit des abeilles (les gâteaux de cire édifiés avec régularité), cela ne s'entend toutefois que par analogie avec l'art ; dès que l'on songe en effet que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion rationnelle qui leur serait propre, on convient aussitôt qu'il s'agit là d'un produit de leur nature (de l'instinct), et c'est uniquement à leur créateur qu'on l'attribue en tant qu'art.

Quand, fouillant un marécage, on découvre, comme c'est arrivé parfois, un morceau de bois taillé, on ne dit pas que c'est un produit de la nature, mais de l'art ; sa cause productive a pensé à une fin, à laquelle ce morceau de bois est redevable de sa forme. [...]

2. **L'art, en tant qu'habileté de l'être humain, se distingue aussi de la science** (comme le *pouvoir* du *savoir*) [...]

3. **L'art se distingue aussi de l'artisanat** ; le premier est dit *libéral*, le second peut être nommé aussi *art mercantile*. [...]

Quant à déterminer si, même entre ce qu'on appelle **les sept arts libéraux**, il n'en est pas quelques-uns qui auraient dû être mis au nombre des sciences et d'autres comparés à des métiers, je ne veux pas en débattre ici. En revanche, que dans tous les arts libéraux soit en tout cas requise une certaine dimension de contrainte ou, comme l'on dit, un *mécanisme*, sans quoi l'*esprit*, qui dans l'art doit être libre et, seul, anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait entièrement (rôle que jouent, par exemple, dans la poésie l'exactitude et la richesse de la langue, en même temps que la prosodie et la métrique), il n'est pas inutile de le rappeler, dans la mesure où beaucoup de nouveaux éducateurs croient apporter la meilleure contribution possible à un art libéral en y supprimant toute contrainte et en le transformant, de travail qu'il était, en un simple jeu. »

§ 44 : Des beaux-arts

« Il n'y a pas de science du beau, mais il en existe seulement une critique, et il n'y a pas non plus de belles sciences, mais seulement des beaux-arts. [...]

Ce qui a pu donner naissance à l'habituelle expression de *belles sciences* est dans doute uniquement cette remarque tout à fait juste que les beaux-arts, dans leur perfection, exigent beaucoup de science, comme par exemple la connaissance de langues anciennes, une lecture assidue des auteurs tenus pour classiques, l'histoire, la connaissance des antiquités, etc., et parce que ces sciences historiques constituent la nécessaire préparation et le fondement des beaux-arts, en partie aussi parce qu'on y inclut la connaissance des produits des beaux-arts (éloquence et poésie), on a appelé belles sciences, à la faveur d'une confusion de termes, les sciences en question.

Si l'art qui correspond à la *connaissance* d'un objet possible se borne à accomplir les actions nécessaires afin de le réaliser, il s'agit d'un art *mécanique* ; mais s'il a pour fin immédiate le sentiment de plaisir, il s'appelle un art *esthétique*. Celui-ci est ou bien un *art d'agrément*, ou bien un des *beaux-arts*. [...]

[L]art esthétique, en tant qu'il est constitutif des beaux-arts, est un art qui a pour mesure la faculté de juger réfléchissante et non pas la sensation des sens. »

§ 45 : Les beaux-arts ne sont de l'art que pour autant qu'ils ont en même temps l'apparence de la nature

« En présence d'un produit des beaux-arts, il faut prendre conscience qu'il s'agit d'art, et non pas de nature ; mais cependant il est indispensable que **la finalité, dans la forme de ce produit, semble aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un produit de la simple nature**. [...] La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait

l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être appelé beau que si nous sommes conscients qu'il s'agit d'un art et que celui-ci prend cependant pour nous l'apparence de la nature. »

§ 46 : Les beaux-arts sont les arts du génie

« Le *génie* est le talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles. Dans la mesure où le talent, comme pouvoir de produire inné chez l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait aussi s'exprimer ainsi : le *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne à l'art ses règles.

[...] Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une quelconque règle possédant un *concept* comme principe de détermination : par conséquent, il ne permet pas que le jugement se fonde sur un concept de la manière dont le produit est possible. En ce sens, les beaux-arts ne peuvent pas se forger eux-mêmes la règle d'après laquelle ils doivent donner naissance à leur produit. Or, étant donné cependant que, sans une règle qui le précède, un produit ne peut jamais être désigné comme un produit de l'art, **il faut que la nature donne à l'art sa règle dans le sujet** (et cela à travers l'accord qui intervient entre les pouvoirs dont dispose celui-ci) ; c'est dire que les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie.

1. L'*originalité* doit être sa première propriété.
2. Les produits du génie doivent être *exemplaires*. Bien qu'eux-mêmes ne procèdent point d'une imitation, ils doivent cependant servir à d'autres de mesure ou de règle d'appréciation.
3. Le génie est donc incapable de décrire lui-même ou d'indiquer scientifiquement comment il donne naissance à son produit, mais c'est au contraire en tant que *nature* qu'il donne la règle de ses productions ; et dès lors l'auteur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui l'y conduisent, et il n'est pas non plus en son pouvoir de concevoir à son gré ou selon un plan de telles Idées, ni de les communiquer à d'autres à travers des préceptes les mettant en mesure de donner naissance à des produits comparables. »

§ 47 : Explication et confirmation de la précédente définition du génie

« On ne peut apprendre à composer des poèmes d'une manière spirituellement riche, si détaillés que puissent être tous les préceptes conçus pour l'art poétique et si excellents qu'en soient les modèles. Newton pouvait rendre entièrement claires et distinctes non seulement pour lui-même, mais aussi pour tout autre toutes les étapes qu'il eu à accomplir ; en revanche, aucun Homère, aucun Wieland ne peut indiquer comme ses idées poétiquement riches et pourtant, en même temps, intellectuellement fortes surgissent et s'assemblent dans son cerveau — cela parce qu'il ne le sait pas lui-même, et dès lors ne peut non plus l'enseigner à personne.

Une aptitude telle que celle du génie disparaît avec l'être à qui elle a été donnée en partage, jusqu'à ce que la nature donne à nouveau, un jour, les mêmes dons à un autre. [...]

Le génie ne peut procurer qu'une riche *matière* aux produits des beaux-arts ; l'élaboration de cette matière et la *forme* exigent un talent façonné par l'école, afin d'en faire un usage qui puisse soutenir les exigences de la faculté de juger. »

§ 48 : Du rapport du génie au goût

« Pour porter des *jugements d'appréciation* sur des objets beaux, comme tels, il faut du *goût* ; mais pour les beaux-arts eux-mêmes, c'est-à-dire pour la *production* de tels objets, c'est du *génie* qui est requis. [...]

Les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils procurent une belle description de choses qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes. Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que réalités nuisibles, être de très belle manière décrites et même représentées par des peintures. [...]

Souvent l'on peut percevoir, dans une œuvre qui prétend être une œuvre d'art, du génie sans goût, de même que, dans une autre, du goût sans génie. »

Œuvre d'art = œuvre des beaux-arts = goût + génie chez celui qui l'a produite

Cf. § 50

§ 49 : Des pouvoirs de l'esprit qui constituent le génie

« L'*âme*, au sens esthétique, désigne le principe qui, dans l'esprit, apporte la vie. Mais ce par quoi ce principe anime l'esprit, la matière qu'il emploie à cet effet, est ce qui met en mouvement, d'une manière finale, les facultés de l'esprit, c'est-à-dire les dispose à un jeu qui se conserve de lui-même et même augmente les forces qui y interviennent.

Or, j'affirme que ce principe n'est pas autre chose que le pouvoir de présentation des *Idées esthétiques* ; ce disant, par une *Idée esthétique*, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible. On voit aisément qu'elle est l'opposé (le pendant) d'une *Idée de la raison* qui, à l'inverse, est un concept auquel aucune *intuition* (représentation de l'imagination) ne peut être adéquate. [...]

C'est à vrai dire dans la poésie que le pouvoir des *Idées esthétiques* peut se manifester dans toute son ampleur.

Quand on subsume sous un concept une représentation de l'imagination qui appartient à sa présentation, mais qui, par elle-même fournit l'occasion de penser bien davantage que ce qui se peut jamais comprendre dans un concept déterminé, et par conséquent élargit esthétiquement le concept lui-même de manière illimitée, l'imagination est alors créatrice, et elle met en mouvement le pouvoir des *Idées intellectuelles* (la raison), et cela d'une manière qui lui permet, à propos d'une représentation, de penser bien plus (ce qui, certes, appartient au concept de l'objet) que ce qui en elle peut être appréhendé et rendu clair. [...]

[L'*âme* qui anime les œuvres des beaux-arts (peinture, sculpture, poésie)] donne à l'imagination un élan en vue de penser davantage, même si c'est de manière non explicitée, que ce qui se peut comprendre dans un concept.

Alors que, dans l'usage de l'imagination en vue de la connaissance, l'imagination se trouve soumise à la contrainte de l'entendement et à la limitation que lui impose le fait d'être adéquate au concept de celui-ci, en revanche, quand la perspective est esthétique, l'imagination est libre, en vue de fournir en outre, sans que cela soit recherché, à l'entendement, au-delà de

cette convenance avec le concept, **une matière au contenu riche et non développé** — matière dont l'entendement ne tenait pas compte dans son concept [...]

§ 50 : De la combinaison du goût avec le génie dans la production des beaux-arts Cf. fin § 48

Quand on demande si, dans le domaine des beaux-arts, il est plus important que s'y manifeste soit du génie, soit du talent, cela équivaut à poser la question de savoir si l'imagination y joue un plus grand rôle que la faculté de juger. Or, dans la mesure où un art, envisagé du point de vue du génie, mérite plutôt d'être désigné comme spirituellement riche, alors que c'est uniquement sous l'angle du talent qu'il mérite d'être dit un *bel art*, c'est ce dernier qui, du moins comme condition indispensable, constitue l'élément le plus important à prendre en compte. [...]

Le goût est, comme la faculté de juger en général, la discipline (ou le dressage) du génie ; il lui rogne durement les ailes et le civilise ou le polit ; mais, en même temps, il lui donne une direction qui lui indique en quel sens et jusqu'où il doit s'étendre pour demeurer conforme à une fin ; et en introduisant de la clarté et de l'ordre dans les pensées dont l'esprit est rempli, il donne une consistance aux Idées et les rend capables d'obtenir un assentiment durable, mais aussi, en même temps, universel. Si, par conséquent, en cas de conflit entre ces deux sortes de qualité, quelque chose, dans une production artistique doit être sacrifié, ce sacrifice devrait plutôt intervenir du côté du génie ; et la faculté de juger, qui tranche, dans le domaine des beaux-arts, à partir de ses propres principes, permettra plutôt qu'il soit porté quelque préjudice à la liberté et à la richesse de l'imagination qu'à l'entendement.

§ 51 : De la division des beaux-arts

On peut en général appeler *beauté* (qu'elle soit beauté naturelle ou beauté artistique) l'*expression* d'Idées esthétiques.

Si nous voulons donc diviser les beaux-arts, nous ne pouvons choisir principe plus adéquat que l'analogie de l'art avec le mode d'expression dont se servent les êtres humains quand ils parlent. [...] Ce mode d'expression est constitué du *mot*, du *geste* et du *ton*.

Parallèlement, il n'y a que trois espèces de beaux-arts : l'art de la *parole*, l'art *figuratif* et l'art du *jeu des sensations* (en tant qu'impressions externes des sens). On doit rendre aussi cette division dichotomique, de manière que les beaux-arts soient divisés en ceux de l'expression des pensées et ceux de l'expression des intuitions, ceux-ci ne se divisant à nouveau que selon leur forme et leur matière (de la sensation).

§ 52 : De l'association des beaux-arts en un seul et même produit [= LES ARTS HYBRIDES]

L'éloquence peut être associée à une présentation picturale de ses sujets aussi bien que de ses objets dans une *pièce de théâtre* ; la poésie peut être associée à de la musique dans le *chant*, tandis que celui-ci peut être en même temps associé à une présentation picturale (théâtrale) dans un *opéra*, le jeu des sensations musicales au jeu de figures dans la danse, etc.

Quant à savoir toutefois s'ils sont aussi plus beaux (dans la mesure où viennent s'y entrecroiser maintes sortes de satisfactions si diversifiées), cela peut demeurer douteux dans certains de ces cas. Pourtant, dans tous les beaux-arts, l'essentiel réside dans la forme [...]

l'essentiel ne réside pas dans la matière de la sensation (l'attrait ou l'émotion), où il s'agit uniquement de jouissance, laquelle n'apporte rien à l'Idée, émousse l'esprit...

§ 53 : Comparaison de la valeur esthétique respective des beaux-arts

La **première place** est accordée à **la poésie** car elle est redevable au génie. L'art qui occupe la deuxième place est différent, selon le point de vue adopté.

-S'il s'agit de l'attrait et du mouvement de l'esprit, **la musique** occupe la deuxième place.

Bien qu'elle ne parle que par pures sensations et sans concepts, et que par conséquent elle ne laisse pas derrière elle, comme le fait la poésie, quelque chose pour la réflexion, la musique émeut pourtant l'esprit d'une manière plus diverse.

-S'il s'agit d'acquérir des facultés supérieures de connaissance, **les arts figuratifs** occupent la deuxième place.

Parmi les arts figuratifs, la préférence est donnée à la peinture, car : 1) art du dessin 2) pénètre davantage dans la région des Idées et élargit le champ de l'intuition.

Critique de la faculté de juger, traduction Alain Renaut, Paris, GF, 1995.

LA DIVISION DES BEAUX-ARTS SELON KANT
TABLEAU RÉCAPITULATIF

Art de la parole		Art figuratif		Art du jeu des sensations	
Art de l'expression des pensées		Art de l'expression des intuitions			
L'éloquence	La poésie	La plastique	La peinture	La musique	L'art des couleurs
Jeu avec des Idées		Production de figures dans l'espace Expression des Idées dans l'intuition sensible		Vitesse de vibration de l'air	Vitesse de vibration de la lumière
Libre jeu de l'imagination qui ne procure pas de quoi « s'alimenter » à l'entendement.	Libre jeu de l'imagination qui procure de quoi « s'alimenter » à l'entendement.	<u>Vérité sensible</u> La sculpture et L'architecture	<u>Apparence sensible</u> La peinture proprement dite (= belle description de la nature) L'art des jardins (= bel agencement des produits de la nature)	Les sensations de ces deux sens (ouïe et vue) considérées, non comme de simples impressions sensorielles, mais comme l'effet d'un jugement d'appréciation porté sur la forme susceptible d'être appréhendée dans le jeu des sensations multiples.	

Gilles DELEUZE, « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne »

« Arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens, ... un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »

Rimbaud, Lettre à Demyen, 15 mai 1871

Ou plutôt un exercice déréglé de toutes les facultés. Ce serait la quatrième formule d'un Kant profondément romantique, dans la *Critique du jugement*. C'est que, dans les deux autres Critiques, les diverses facultés subjectives entraînent en rapport les unes avec les autres, mais ces rapports étaient rigoureusement réglés, pour autant qu'il y avait toujours une faculté dominante ou déterminante, fondamentale, qui imposait sa règle aux autres. Nombreuses étaient les facultés : le sens externe, le sens intime, l'imagination, l'entendement, la raison, chacune bien définie. Mais, dans la *Critique de la raison pure*, c'était l'entendement qui dominait, parce qu'il déterminait le sens intime par l'intermédiaire d'une synthèse de l'imagination, et même la raison se soumettait au rôle que lui assignait l'entendement. Dans la *Critique de la raison pratique*, la fondamentale était la raison, parce que c'est elle qui constituait la pure forme d'universalité de la loi, les autres facultés suivant comme elles pouvaient (l'entendement appliquait la loi, l'imagination recevait la sentence, le sens intime éprouvait les conséquences ou la sanction). Mais voilà que Kant, parvenu à un âge où les grands auteurs se renouvellent rarement, se heurte à un problème qui va l'entraîner dans une extraordinaire entreprise ; si les facultés peuvent entrer ainsi dans des rapports variables, mais réglés tour à tour par l'une ou l'autre d'entre elles, il faut bien que, toutes ensemble, elles soient capables de rapports libres et sans règle, où chacune va jusqu'au bout d'elle-même, et pourtant montre ainsi sa possibilité d'une harmonie *quelconque* avec les autres. Ce sera la *Critique du jugement* comme fondation du romantisme.

Ce n'est plus l'esthétique de la *Critique de la raison pure*, qui considérait le sensible comme qualité rapportable à un objet dans l'espace et dans le temps ; ce n'est pas une logique du sensible, ni même un nouveau logos qui serait le temps. C'est une esthétique du Beau et du Sublime, où le sensible vaut pour lui-même et se déploie dans un pathos au-delà de toute logique, qui saisira le temps dans son jaillissement, jusque dans l'origine de son fil et de son vertige. Ce n'est plus l'Affect de la *Critique de la raison pure*, qui rapportait le Moi au Je dans un rapport encore réglé suivant l'ordre du temps, c'est un Pathos qui les laisse évoluer librement pour former d'étranges combinaisons comme sources du temps, « formes arbitraires d'intuitions possibles ». Ce n'est plus la détermination du Je qui doit se joindre à la déterminabilité du Moi pour constituer la connaissance, c'est maintenant l'unité indéterminée de toutes les facultés (Ame) qui nous fait entrer dans l'inconnu.

En effet, ce dont il est question dans la *Critique du jugement*, c'est comment certains phénomènes qui vont définir le Beau donnent au sens intime du temps une dimension supplémentaire autonome, à l'imagination un pouvoir de réflexion libre, à l'entendement une puissance conceptuelle infinie. Les diverses facultés entrent dans un accord qui n'est plus déterminé par aucune, d'autant plus profond qu'il n'a plus de règle, et qu'il prouve un accord spontané du Moi et du Je sous les conditions d'une Nature belle. Le Sublime va encore plus loin

dans ce sens : **il fait jouer les diverses facultés de telle manière qu'elles s'opposent l'une à l'autre comme des lutteurs, que l'une pousse l'autre à son maximum ou à sa limite, mais que l'autre réagisse en poussant l'une à une inspiration qu'elle n'aurait pas eue toute seule. L'un pousse l'autre à la limite, mais chacun fait que l'un dépasse la limite de l'autre.** C'est au plus profond d'elles-mêmes, et dans ce qu'elles ont de plus étranger, que les facultés entrent en rapport. **Elles s'étreignent au plus loin de leur distance.** C'est une lutte terrible entre l'imagination et la raison, mais aussi l'entendement, le sens intime, lutte dont les épisodes seront les deux formes du Sublime, puis le Génie. Tempête à l'intérieur d'un gouffre ouvert dans le sujet. Dans les deux autres Critiques, la faculté dominante ou fondamentale était telle que les autres facultés lui fournissaient les harmoniques les plus proches. Mais maintenant, dans un exercice aux limites, les diverses facultés se donnent mutuellement les harmoniques les plus éloignées les unes des autres, si bien qu'elles forment des accords essentiellement dissonants. L'émancipation de la dissonance, l'accord discordant, c'est la grande découverte de la *Critique du jugement*, le dernier renversement kantien. La séparation qui réunit était le premier thème de Kant, dans la *Critique de la raison pure*. Mais il découvre à la fin la discordance qui fait accord. Un exercice dérégulé de toutes les facultés, qui va définir la philosophie future, comme pour Rimbaud le dérèglement de tous les sens devait définir la poésie de l'avenir. Une musique nouvelle comme discordance, et, comme accord discordant, la source du temps.

Critique et clinique, chapitre V, Minuit, 1993, p 47-49.

ART SYMBOLIQUE, ART CLASSIQUE, ART ROMANTIQUE

« L'art symbolique *cherche* cette unité accomplie de la signification intérieure et de la figure extérieure que l'art classique *trouve* dans l'exposition de l'individualité substantielle pour la contemplation sensible, et que l'art romantique *dépasse* dans son éminente spiritualité. »

Introduction de la Deuxième partie. Cf. Édition Aubier, t. 1, p 403.

CROISSANCE, FLORAISON, DÉGÉNÉRESCENCE

« De même que les formes artistiques particulières prises comme totalité ont en elles une progression, un développement qui va du symbolique au classique et au romantique, de même nous retrouvons aussi dans les arts singuliers, d'une part une progression semblable, dans la mesure où ce sont précisément les formes artistiques qui acquièrent leur existence par les arts singuliers. Mais, d'autre part, les arts singuliers ont aussi, indépendamment des formes artistiques qu'ils objectivent, un devenir, un déroulement qui, dans cette relation plus abstraite qui est la leur, est commun à tous. Tout art connaît la période d'épanouissement de son plein développement en tant qu'art — et aussi, en deçà et au-delà, un avant et un après de cet achèvement. Les produits de la totalité des arts sont, en effet, des œuvres de l'esprit et ne se trouvent donc pas au sein de leur secteur déterminé immédiatement achevés et disponibles comme les créations de la nature ; ils sont un commencement, un progrès, un achèvement et une fin : croissance, floraison, dégénérescence.

Ces différences plus abstraites, dont nous voulons indiquer brièvement le déroulement dès le début, étant donné que celui-ci s'impose dans tous les arts, sont ce qu'on a coutume de désigner, sous le nom de style *sévère*, style *idéal* et style *agréable*, comme autant de *styles artistiques* différents, qui sont principalement en relation au mode général de vision et de représentation, en partie à l'égard de la forme extérieure et de sa non-liberté, de sa liberté, de sa simplicité, de sa surcharge de détails, etc., bref à tous les côtés par lesquels la détermination du contenu perce vers la phénoménalité extérieure ; et qui, d'autre part, concernent le côté du travail technique du matériau sensible dans lequel l'art porte sa teneur à l'existence. »

Introduction de la Troisième partie. Cf. Édition Aubier, t. 2, p 234-235.

ARTS PLASTIQUES, ART SONORE, ART DISCURSIF

« Pour ce qui concerne maintenant le partage plus détaillé de notre troisième grande partie, après toutes ces indications générales sur les différences stylistiques communes à tous les arts, il faut dire que l'entendement unilatéral, tout particulièrement, a battu la campagne pour trouver les fondements divers de la classification des arts et des types d'arts singuliers. Mais la division authentique ne peut être prise que dans la nature de l'œuvre d'art, laquelle explicite dans la totalité des genres la totalité des aspects et des moments contenus dans son propre concept. La première chose qui se présente à nous comme importante sous ce rapport est le point de vue selon lequel l'art, dès lors que ses créations reçoivent la détermination de sortir maintenant dans la réalité sensible, serait par là même également destiné aux *sens*, en sorte que donc c'est la détermination de ces sens et de la matérialité qui leur correspond, et en laquelle l'œuvre d'art

s'objective, qui devrait fournir les fondements de la division des différents arts singuliers. [...] Notre question se borne à chercher à savoir si tous ces sens — et sinon tous, lesquels d'entre eux — ont selon leur concept l'aptitude à être des organes d'appréhension d'œuvres d'art. À cet égard, nous avons déjà exclu tout au début (tome I, p 60 sq.) le toucher, le goût et l'odorat. [...]

La *vue*, en revanche, a un rapport purement théorique aux objets par le biais de la lumière, de cette matière en quelque sorte immatérielle, qui, de son côté, laisse aussi les objets perexister librement pour soi, les fait paraître et apparaître, mais ne les consomme pas pratiquement, à la dérobée ou ouvertement, comme l'air et le feu. Il y a donc pour le voir exempt de concupiscence tout ce qui existe matériellement dans l'espace, mais qui, pour autant que ces choses demeurent inattaquées dans leur intégrité, ne se fait connaître que par sa figure et sa couleur.

L'autre sens théorique est l'*ouïe*. Ici, c'est au contraire qu'on assiste. L'ouïe a affaire — plutôt qu'à la figure et à la couleur — au son, à la vibration du corps, laquelle n'est pas un processus de dissolution, comme celui que requiert l'odorat, mais un simple tremblement de l'objet qui n'altère pas l'intégrité de celui-ci. Ce mouvement idéal, dans lequel la subjectivité simple, l'âme du corps en quelque sorte, s'exprime par sa résonance, l'oreille l'appréhende de façon tout aussi théorique que l'œil appréhende la figure et la couleur, et fait advenir par là même l'intérieur des objets pour l'intérieur lui-même.

À ces deux derniers sens vient s'ajouter comme troisième élément la *représentation* sensible, le souvenir, la conservation des images qui entrent dans la conscience par la contemplation singulière, qui sont subsumées ici sous des généralités et mises en relation et en unité avec celles-ci par la puissance d'imagination, en sorte que désormais, d'un côté, la réalité extérieure elle-même existe comme intérieure et spirituelle, tandis que le spirituel d'autre part prend dans la représentation mentale la forme de l'extérieur et parvient à la conscience sous des espèces dissociées et juxtaposées.

Ce triple mode d'appréhension propose pour l'art la division bien connue : premièrement les arts *plastiques*, qui travaillent leur contenu de manière visible pour lui donner figure et couleur objectives extérieures ; deuxièmement l'art *sonore*, la musique ; et *troisièmement* la poésie, qui en tant qu'art *discursif* utilise le son uniquement comme signe pour se tourner grâce à lui vers l'intérieur de la vision, de la sensation et de la représentation spirituelle.

[On ne peut] cependant en rester à cet aspect sensible comme à l'ultime principe de division [...] C'est pourquoi nous devons nous remettre en quête de ce mode de division ancré plus profondément, déjà signalé dans l'introduction comme la vraie articulation systématique de cette troisième partie. »

Plan général de la Troisième partie. Cf. Édition Aubier, t. 2, p 243-245.

LA POÉSIE / LES ARTS HYBRIDES

« Enfin, le *troisième* terme, qui vient après la peinture et la musique, est l'art de la parole, la *poésie* en général, l'art véritable et absolu de l'esprit et sa manifestation extérieure en tant qu'esprit. [...] Mais ce qu'elle gagne du côté spirituel, elle le reperd tout autant du côté sensible. [...] Quant à ce qui concerne maintenant le *mode d'affiguration* de la poésie, elle apparaît bien à cet égard comme l'art total en ceci que la poésie reproduit dans son champ le mode de représentation des autres arts, chose qui, dans la peinture et la musique, n'est le cas que de manière relative.

Ces cinq arts constituent le système déterminé et articulé en lui-même de l'art effectif réel. Il y a bien encore, outre ceux-là, d'autres arts imparfaits, l'art des jardins, la danse, etc., dont cependant nous ne ferons mention que de manière occasionnelle. [...] Mais de même que dans la nature les espèces hybrides, les amphibes et autres transitions, ne donnent guère à voir que leur impuissance en lieu et place de l'excellence et de la liberté de la nature, savoir, leur incapacité à garder fermement les différences essentielles fondées dans la chose même et à empêcher que celles-ci se rabougrissent sous l'effet de facteurs et de conditions extérieures, il en va de même dans l'art avec ce type de genres intermédiaires, bien que ceux-ci puissent encore produire, sinon quelque chose d'élevé, du moins plus d'une réalisation réjouissante, charmante et méritoire. »

Plan général de la Troisième partie. Cf. Édition Aubier, t. 2, p 249-251.

UN DÉVELOPPEMENT SCIENTIFICO-SYSTÉMATIQUE

« La fin que nous poursuivons est celle d'un développement scientifico-systématique. [...] Pour ce faire, la multiplicité d'aspects des créations de l'art que nous avons signalée ci-dessus ne saurait en fin de compte nous gêner, car là encore, malgré cette diversité, c'est l'essence conceptuelle de la chose même qui est l'élément conducteur ; et bien que cette essence, du fait même de l'élément de sa réalisation, se perde plus d'une fois dans les contingences, il y a cependant des points où elle ressort de façon tout aussi claire, et la tâche que la philosophie doit accomplir, c'est d'appréhender et développer philosophiquement ces aspects. »

Plan général de la Troisième partie. Cf. Édition Aubier, t. 2, p 253.

CARACTÈRES FONDAMENTAUX DES ARTS

« Si donc l'architecture, quant à son caractère fondamental, demeure l'espèce parfaitement symbolique, les formes artistiques du symbolique proprement dit, du classique et du romantique, n'en constituent pas moins en elle la détermination plus fine et sont ici d'une importance plus grande que dans les autres arts. Dans la sculpture en effet, le classique pénètre si profondément dans le principe tout entier de cet art, comme le fait le romantique dans la peinture et la musique, qu'il ne reste plus pour le développement du type des autres formes artistiques qu'un espace de jeu plus ou moins exigü. Enfin, dans la poésie, bien qu'elle puisse imprimer le plus complètement sa marque à toute la série successive des niveaux de formes artistiques, nous n'aurons pas à faire la division selon la différence de la poésie symbolique, classique et romantique, mais selon l'articulation spécifique de la poésie en tant qu'art particulier, savoir, en art épique, lyrique et dramatique. »

Première section : L'architecture. Cf. Édition Aubier, t. 2, p 260.

LE SPIRITUEL DANS LES ARTS ROMANTIQUES

« [Dans les arts romantiques] l'idéal se porte certes à la manifestation phénoménale en sa figure extérieure, mais de telle façon que la figure extérieure elle-même donne à voir qu'elle n'est que l'extérieur d'un sujet étant intérieurement *pour soi-même*. C'est pourquoi l'étroite et solide liaison qui existait dans la sculpture classique entre le corporel et le spirituel n'est pas dissoute en une totale absence de liaison, mais elle est rendue si lâche et si flottante que les deux côtés, quoique n'existant pas l'un sans l'autre, conservent dans cette liaison leur autonomie particulière l'un à l'égard de l'autre : ou bien, s'il arrive qu'une unification plus profonde réussisse

effectivement, c'est la spiritualité qui devient de toute façon le centre essentiellement rayonnant, en tant qu'elle est l'intérieur qui dépasse sa fusion avec l'objectif et l'extérieur. »

Troisième section : Les arts romantiques. Cf. Édition Aubier, t. 3, p 11.

LA PEINTURE : L'ESPRIT S'EXPRIME COMME INTÉRIEUR DANS LE REFLET DE L'EXTÉRIORITÉ

« Si j'ai situé le centre de la peinture dans l'art romantique, chrétien [au Moyen-Âge et tout particulièrement aux XVI^e et XVII^e siècles], chacun peut aussitôt objecter que, non seulement l'on trouve d'excellents peintres chez les Anciens, qui tenaient en cet art un rang aussi haut qu'en sculpture, c'est-à-dire le rang le plus haut, mais que d'autres peuples aussi, comme les Chinois, les Indiens, les Egyptiens, etc., se sont rendus célèbres par leur peinture. [...] Si nous ne prêtons attention qu'à l'empirique, il est sûr qu'alors tel ou tel ouvrage a été produit de telle ou telle façon par telle ou telle nation ; mais la question la plus profonde concerne le *principe* de la peinture, l'étude de ses moyens de représentation, et vise par là à établir quel est le contenu qui, *de par sa nature même*, concorde avec le principe de la forme et du mode de représentation pictural, en sorte que cette forme devient la forme purement et simplement adéquate à ce contenu.

[Dans la peinture] C'est l'intérieur de l'esprit qui entreprend de s'exprimer *comme intérieur* dans le reflet de l'extériorité. »

Premier chapitre : La peinture. Cf. Édition Aubier, t. 3, p 17 et 19.

LA MUSIQUE SOLLICITE L'ULTIME INTÉRIORITÉ SUBJECTIVE

« Mais si l'intérieur, comme c'est déjà le cas dans le principe de la peinture, doit effectivement se manifester comme *intériorité subjective*, le matériau véritablement correspondant en doit pas être de nature à avoir encore pour soi-même de la perexistence. Nous obtenons par là un mode d'expression et une communication dans l'élément sensible desquels l'objectivité n'entre plus comme figure sensible pour s'y maintenir de façon stable. [...] Cette suppression, non seulement d'une des dimensions spatiales, mais de la spatialisation totale en général, cette retraite complète dans la subjectivité, tant en ce qui concerne l'intérieur que l'extériorisation, est accomplie par le deuxième art romantique — la *musique*. Elle prend pour contenu aussi bien que pour forme, le subjectif comme tel, dès lors que, comme elle porte certes l'intérieur à la communication, mais reste *subjective* dans son objectivité elle-même [...], elle ne permet pas à l'extérieur de s'approprier, en tant qu'extérieur, une existence solide par rapport à nous.

La tâche principale de la musique consistera-t-elle à faire résonner, non pas l'objectivité elle-même, mais au contraire la manière dont le Soi le plus intérieur est mû en lui-même, selon sa subjectivité et son âme idéale. »

Chapitre deuxième : La musique. Cf. Édition Aubier, t. 3, p 121-123.

LA POÉSIE RÉUNIT LES DEUX EXTRÊMES : ARTS PLASTIQUES ET MUSIQUE

« [L]a musique est passée dans un autre extrême, dans la concentration subjective non explicitée, dont le contenu n'a trouvé dans les sons, de nouveau, qu'une expression symbolique. Le son, en effet, pris pour soi, est sans contenu. [...] Il faut alors que la musique, en raison de son

unilatéralité, appelle à l'aide la désignation plus précise qui est celle du mot, et, pour pouvoir se rattacher à l'expression caractéristique du contenu, elle requiert donc un texte.

C'est donc la *poésie*, l'art discursif, qui est le troisième terme, la *totalité* qui réunit en soi-même à un degré supérieur, dans le domaine de l'intériorité spirituelle proprement dite, les extrêmes que sont les arts *plastiques* d'un côté et la *musique* de l'autre. D'une part, en effet, l'art poétique contient, comme la musique le principe de l'autoperception de l'intériorité comme intériorité, principe qui fait défaut à l'architecture, à la sculpture et à la peinture ; et, d'autre part, il se déploie dans le champ même de la représentation, de la contemplation et de la sensations intérieures en un monde objectif qui ne perd absolument pas la détermination de la sculpture et de la peinture, mais qui est muni de la faculté de développer, plus complètement que n'importe quel autre art, la totalité d'un épisode, une succession continue, une alternance d'émotions, de passions, de représentations, ainsi que le déroulement d'une action. »

Chapitre troisième : La poésie. Cf. Édition Aubier, t. 3, p 205-207.

LA POÉSIE COMME ART UNIVERSEL

« À mesure qu'augmente l'idéalité et que se diversifie la particularisation du matériau extérieur, on voit s'accroître la multiplicité du contenu aussi bien que celle des formes qu'il prend. Mais la poésie quant à elle se dépouille tout simplement de cette prégnance du matériau, et ce *de telle manière* que le caractère dépouillé de son mode d'expression sensible ne peut plus fournir de raison pour la restriction à un contenu spécifique et à un cercle délimité de conception et de représentation. C'est pourquoi elle n'est pas liée plus exclusivement à une forme artistique déterminée qu'à une autre, mais devient l'art *universel*, capable de configurer et de dire sous n'importe quelle forme toute espèce de contenu, pour peu tout simplement qu'il soit en mesure d'accéder à l'imagination, étant donné que son seul et unique matériau est toujours et à proprement parler l'imagination elle-même.

Étant donné que la poésie se met à s'occuper davantage de l'universel de l'art que ce n'est le cas dans aucun des autres modes de production d'œuvres d'art, il pourrait sembler que l'explication scientifique doive commencer par elle, pour passer seulement alors à l'examen de la particularisation en laquelle le matériau sensible spécifique fait diverger les autres arts. Mais d'après ce que nous avons déjà vu dans les formes artistiques particulières, le déploiement philosophique consiste, d'un côté, en un approfondissement de la teneur spirituelle, et, d'autre part, dans la démonstration que l'art ne fait d'abord que chercher son contenu adéquat, puis qu'il le trouve, et enfin qu'il le dépasse. Or, ce concept du beau et de l'*art* doit tout aussi bien se faire valoir également dans les *arts* eux-mêmes. C'est pourquoi nous avons commencé par l'architecture... »

Chapitre troisième : La poésie. Cf. Édition Aubier, t. 3, p 214-215.

Traduction J-P Lefebvre et V. von Schenk

Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne* (Extrait du passage au programme, « L'Art comme système organique »)

(Excellente introduction à l'esthétique de Hegel)

Telle qu'elle nous a été transmise par ses éditeurs, l'*Esthétique* de Hegel se divise en trois parties :

a) **La détermination universelle de l'Art selon son contenu, c'est-à-dire sa définition comme Idéal** ; cette détermination part de la détermination générale de l'Art comme réalisation sensible de l'Idée, passe par un exposé de la vision du monde qui est conforme à l'Art pour descendre progressivement jusqu'au noyau de l'Idéal qui n'est autre chose que l'action conflictuelle.

b) **Les déterminations particulières de l'Art selon la spécification du contenu spirituel**, c'est-à-dire selon la particularisation des visions du monde qui s'y investissent et qui correspondent à autant de moments de la religion. **Il s'agit des trois formes d'art, le symbolique, le classique et le romantique, qui se suivent catégoriellement et chronologiquement.**

c) **Les déterminations individuelles selon lesquelles l'Idéal et sa spécification historique (la forme d'art) s'incarnent dans un matériau singulier** : la matière inerte et opaque pour l'architecture, la matière « informée » par l'apparence de la vie organique pour la sculpture, la surface bidimensionnelle valant comme apparence visuelle pour la peinture, la pure intériorité subjective et évanescence du son pour la musique, la représentation concrète et déterminée, extériorisée par la parole, pour la poésie. L'ordre catégoriel selon lequel les arts sont présentés correspond à l'intériorisation progressive du matériau sensible, mais aussi à la concrétisation progressive du contenu spirituel : la poésie est à la fois l'Art le plus intériorisé et celui dans lequel le contenu spirituel trouve sa concrétisation extrême (dans l'action dramatique).

Le problème essentiel que rencontre ce système très puissant — et qui ne manque pas de séduction — est celui de l'agencement des formes d'art (b) et des arts individuels (c). Hegel présente en effet les deux niveaux comme des spécifications historico-catégorielles des déterminations universelles du Beau, alors qu'en même temps l'un est référé à la sphère de la particularité et l'autre à celle de la singularité individuelle. L'agencement des deux niveaux est donc loin d'être évident. Cette difficulté est encore majorée par le fait que, même considérées isolément, les deux classifications posent déjà un certain nombre de problèmes.

L'art symbolique, qui est le premier moment, se caractérise par une séparation entre le contenu spirituel et la réalisation sensible qu'il se donne. D'où sa dénomination, puisque le symbole naît dès lors qu'existe un rapport motivé mais inadéquat entre le signe sensible et le contenu spirituel signifié : lorsque nous identifions symboliquement la force (contenu spirituel) au lion (réalisation sensible), nous nous servons d'un signe qui est à la fois motivé (le lion est effectivement fort) et inadéquat, dans la mesure où il n'y a pas de lien univoque entre le signifiant et la signification (le lion n'est pas le seul animal qui soit fort et la force n'est pas la seule qualité qu'il possède). [...] Les Egyptiens, eux, sont certes capables de concevoir une distinction catégorielle entre l'Absolu et le sensible, mais ils ne réussissent pas à synthétiser les deux pôles

dans une unité artistique : l'Absolu reste de l'ordre d'une intériorité cachée, la figure sensible ne se signifie pas elle-même mais pointe vers un sens qui lui est extérieur. Ainsi la pyramide est-elle censée exprimer l'Esprit qui l'habite (l'âme du défunt), mais elle n'y arrive que très imparfaitement : non seulement les deux faces du signe sont en partie indifférentes l'une à l'autre (la forme géométrique ne saurait être l'expression adéquate de la spiritualité), mais encore la spiritualité est cachée dans la pyramide et non pas exprimée par elle.

Il faut attendre l'art classique pour aboutir à une adéquation réciproque du contenu et de la figure sensible, c'est-à-dire pour en arriver à un art conforme à la définition de l'Art. La réconciliation de l'Esprit et la matière devient possible parce que l'art classique met la représentation sculpturale de la figure humaine au centre de ses préoccupations. Or, de tous les objets sensibles, seul le corps humain est capable d'exprimer la spiritualité qui l'habite. [...] Il en découle que l'idéal de l'art classique est d'ordre plastique — ce qui justifie la place centrale que la sculpture occupe dans le système des arts — et que le centre de l'art plastique (donc aussi de l'Art comme tel) doit être la figure humaine. Il va de soi que l'homme est pris ici en tant qu'il se rapporte au Divin, donc en tant qu'Idéal : ce qui signifie que la représentation classique a d'abord pour objet le corps divin et en second lieu seulement celui de l'homme mortel. Ce dernier doit d'ailleurs être idéalisé, afin de se présenter dans sa substantialité spirituelle, dans la force de son âme, qui n'est autre chose que le Divin devenu immanent à l'homme. Bien entendu, à partir du moment où l'élément divin est trop singularisé dans sa détermination humaine, donc à partir du moment où le lien avec l'universalité spirituelle se perd et que la représentation sculpturale veut être, soit simplement agréable et attrayante, soit naturaliste, l'art classique se dissout lui-même.

Ainsi l'art classique est l'« achèvement du royaume de la beauté ». Mais l'Esprit ne saurait se contenter de l'existence qu'il se donne dans une figure sensible (fût-elle médiatisée par l'imagination créatrice dans une *poiësis* artistique), puisqu'il est fondamentalement *logos* : il ne saurait s'accomplir pleinement que dans l'élément de sa propre intériorité spirituelle. [...] C'est la raison pour laquelle l'art classique n'est qu'un moment d'équilibre transitoire qui est dépassé par l'art romantique. On peut dire de ce dernier qu'il est l'effet, à l'intérieur de l'Art, de ce nouveau moment de l'Esprit qui le pousse à aller *au-delà de l'Art*. Voilà pourquoi, comme l'art symbolique, l'art romantique est caractérisé par une séparation entre le sens et la réalisation sensible. Mais alors que dans le premier cas la scission résultait d'un manque de détermination du contenu spirituel, ici c'est l'inverse qui a lieu : le contenu spirituel est devenu trop riche, trop déterminé pour pouvoir continuer à trouver sa réalité formelle adéquate dans une figure sensible. Le domaine propre de l'Esprit est dorénavant l'intériorité de la subjectivité infinie et non plus la forme sensible de la beauté. Le caractère défailant de l'art romantique, considéré du point de vue de l'essence de l'Art, est donc dû au fait qu'il doit exprimer artistiquement ce qui, de droit, n'appartient plus à l'Art.

[...] **Il en découle que l'Art ne saurait plus être plastique. Il devient Art de l'intériorité (contenu) dans l'élément de l'intériorité (forme) : peinture, musique et poésie. Mais du même coup il cesse d'être conforme à son essence (qui réside dans la plasticité sensible) et s'achemine vers sa propre fin : l'art romantique n'est en fait que la lente agonie de l'Art comme organe spéculatif.**

Cette vision historique très puissante rencontre un certain nombre de difficultés, essentiellement au niveau des relations entre les formes d'art (b) et les différents arts (c). Comme nous l'avons vu, Hegel associe à chaque forme d'art un ou plusieurs arts spécifiques : l'architecture est associée à l'art symbolique, la sculpture à l'art classique, la peinture et la musique à l'art romantique. Quant à la poésie, son statut semble à première vue être indéfini. Dans l'appareil titulaire qui organise le système des arts elle est incluse dans l'art romantique. Cette thèse est reprise à l'intérieur même du texte : « On peut caractériser la poésie d'une façon plus précise, en disant qu'elle constitue, après la peinture et la musique, le troisième art romantique. » Mais d'autres passages affirment au contraire que la poésie, dans la mesure où elle est l'art universel, n'est pas liée à une forme d'art spécifique : « Étant donné [...] le rôle important que le côté sensible joue dans les arts plastiques et la musique, et en raison de la rigoureuse spécificité des matériaux dont se servent ces arts [...] nous n'avons parlé de chacun de ces arts qu'en l'associant à la forme particulière qu'il est seul capable d'exprimer : forme symbolique pour l'architecture, classique pour la sculpture, romantique pour la peinture et la musique. [...] Or, la poésie se libère de cette dépendance par rapport aux matériaux, en sorte que le caractère déterminé de son mode d'extériorisation sensible ne saurait plus la limiter à un contenu spécifique, ni restreindre ses conceptions et ses présentations à un champ fini. Aussi n'est-elle pas liée de manière exclusive à telle forme d'art déterminée plus qu'à une autre. Au contraire, elle devient l'art universel, capable de façonner et d'exprimer, sous quelque forme que ce soit, tout contenu qui est capable d'accéder à l'imagination. »

La cohérence du système exige que la poésie soit, non pas un art particulier, mais l'art universel : il faut donc l'exclure de la sphère des arts spécifiquement romantiques. Cependant l'affirmation contraire de Hegel s'explique : si la poésie transcende les spécifications des formes d'art, comment peut-on encore soutenir que ces trois formes correspondent à l'organisation systématique-historique de l'Art en tant que totalité organique ? Il pense en effet qu'il existe un lien nécessaire entre l'organisation de l'Art selon les trois formes d'art et la répartition des arts entre ces trois formes : « Comme [...] ce sont les différenciations immanentes à l'Idée du Beau auxquels l'art donne une existence extérieure, dans cette troisième partie [le système des arts] les formes d'art dans leur généralité doivent être le fondement de la division et de la détermination des différents arts, c'est-à-dire que les genres artistiques doivent manifester les mêmes différenciations que les formes d'art. » **Or, si la poésie est l'art universel, cette correspondance entre formes d'art et genres artistiques est brisée, puisqu'il n'existe pas de forme d'art universelle qui synthétiserait les trois formes du symbolique, du classique et du romantique.**

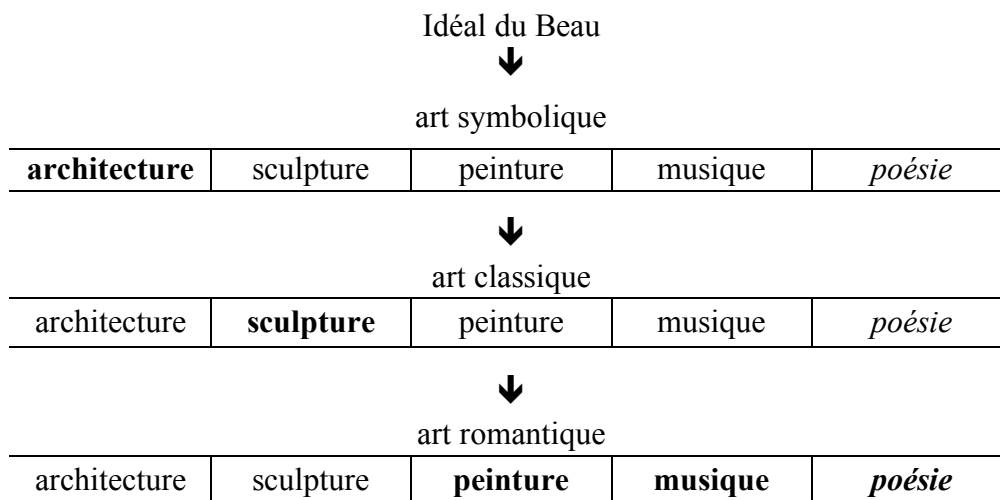
En mettant entre parenthèses provisoirement le cas de la poésie, les difficultés n'en disparaissent pas pour autant. En effet, s'il existe des liens nécessaires entre les diverses formes d'art et des arts spécifiques, alors le système des arts lui-même doit être historisé, autrement dit la succession conceptuelle des arts (selon leur degré d'intériorité), doit aussi être une succession temporelle. L'architecture n'est pas seulement le premier art du point de vue des déterminations conceptuelles, mais aussi du point de vue historique : de même que la forme d'art à laquelle il appartient — l'art symbolique — est historiquement la première forme de l'Art, de même l'architecture est le premier des arts dans l'histoire humaine. En généralisant, et en distinguant

selon les trois moments conceptuels de l'universalité, de la particularité et de la singularité, on aurait donc le schéma suivant :

Universalité	Idéal du Beau (poésie ?)		
Particularité	art symbolique	art classique	art romantique
Singularité	architecture	sculpture	peinture, musique (poésie ?)

évolution historique

Hegel sait bien qu'une telle correspondance ne saurait être maintenue de manière rigoureuse, ce qui l'amène à préciser aussitôt : « D'un autre côté cependant ces formes d'art, en tant qu'elles sont déterminées comme des formes *générales*, ne se limitent pas à leur réalisation particulière par un genre artistique spécifique et trouvent aussi une existence dans les autres arts, bien que de manière subordonnée. Voilà pourquoi les arts dans leur singularité appartiennent de manière spécifique à *une* des formes d'art et composent sa réalité extérieure *adéquate*, mais en même temps ils représentent la totalité des formes d'art dans leur propre type de réalisation extérieure. » Autrement dit, tout en appartenant de manière privilégiée à une forme d'art donnée, chaque art ne s'en spécifie pas moins selon les trois formes. Donc, tout en étant historiquement liés de manière privilégiée à un moment historique spécifique, les différents arts n'en possèdent pas moins un aspect transhistorique ou synchronique. Chaque art est représenté dans toutes les formes d'art mais il trouve sa réalisation paradigmatique dans la forme dont la vision du monde correspond le plus intimement au statut de son matériau sémiotique. La poésie quant à elle, du fait de son universalité, garde son statut spécifique de supplément qui est présent dans chaque forme d'art, même si en tant qu'art de l'intériorité c'est dans la forme romantique qu'elle devrait trouver sa réalisation la plus adéquate.



Malheureusement, cette catégorisation alternative, plus complexe, n'est pas défendue de manière cohérente par Hegel. Ainsi nous apprenons que l'architecture, art spécifiquement symbolique, trouve sa réalisation paradigmatique dans... le temple grec, donc dans l'art classique ! [...]

Certaines de ces incertitudes et hésitations tiennent peut-être au statut composite du texte de l'*Esthétique*. Mais il me semble qu'il y a encore une autre raison, moins fortuite, et qui tient au fait que Hegel met en œuvre deux procédures de dérivation indépendantes l'une de l'autre qu'il essaie d'intégrer après coup. La première déduit les formes d'art à partir de l'Idéal du Beau et répartit les cinq arts entre ces trois formes. Cette dérivation correspond au souci d'établir le caractère central de l'art classique et de montrer que **la sculpture, synthèse parfaite du spirituel et du sensible, est l'Art par excellence**. En revanche, **dès lors qu'il passe à l'exposé des différents arts, il les hiérarchise non pas seulement par rapport à une synthèse médiane (la sculpture), mais aussi par rapport à une synthèse ultime, réalisée par l'art le plus spirituel, en l'occurrence la poésie**. Bien que la sculpture reste le point d'équilibre entre l'intériorité et l'extériorité, sa fonction est concurrencée par la poésie — deuxième terme valorisé — qui représente l'art le plus idéal. Cette valorisation de la poésie se fait non plus au nom de l'Art, mais au nom du mouvement global de l'Esprit absolu qui produit une intériorisation de plus en plus profonde, c'est-à-dire une reprise de l'Art dans la pensée pure.

En passant de la dérivation des formes d'art à celle des différents arts, Hegel change donc de perspective : alors que la première se situe dans le cadre de la définition d'essence de l'Art comme synthèse du sensible et du spirituel, la seconde est guidée en sous-main par une perspective qui transcende le domaine proprement esthétique pour prendre en compte le mouvement global de l'Esprit absolu. Au niveau le plus général, les difficultés que nous avons rencontrées viennent de ce qu'il tente d'unifier ces deux dérivations qui obéissent à des enjeux foncièrement différents et qui manifestent la fracture interne de l'*Esthétique*, tiraillée entre la logique artistique et la logique générale du système ontologique.

L'art de l'âge moderne, Paris, Gallimard, 1992, pp 199-207.

Charles BAUDELAIRE, *Correspondances*

La nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Arthur RIMBAUD, *Voyelles*

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles ;
I, pourpres, sans craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronds studieux,

O, Suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— Ô l'Oméga, rayon violet de ses Yeux ! —

Charles BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (8 avril 1861)

Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. Or, si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation des types rêvés dans des comédiens vivants, et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste.

M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre ? Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes *rêveries*, s'il n'était pas utile de les joindre ici aux *rêveries* précédentes. Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner *a priori*, sans analyse et sans comparaisons ; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; **les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque**, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.

Je vois, par les notes que lui-même il a fournies sur sa jeunesse, que, tout enfant, il vivait au sein du théâtre, fréquentait les coulisses et composait des comédies. La musique de Weber et, plus tard, celle de Beethoven, agirent sur son esprit avec une force irrésistible, et bientôt, les années et les études s'accumulant, **il lui fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre**. L'instinct dramatique, qui occupait une si grande place dans ses facultés, devait le pousser à se révolter contre toutes les frivolités, les platitudes et les absurdités des pièces faites pour la musique.

« ... mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie. Ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles, et, après avoir saisi la relation qui existe entre la *plastique* et la *mimique*, j'examinai celle qui se trouve entre la musique et la poésie : de cet examen jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait jusqu'alors inquiété.

Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre ; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite, à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier. »¹

C'est surtout dans le cœur universel de l'homme et dans l'histoire de ce cœur que le poète dramatique trouvera des tableaux universellement intelligibles. Pour construire en pleine liberté le drame idéal, il sera prudent d'éliminer toutes les difficultés qui pourraient naître de détails techniques, politiques ou même trop positivement historiques. Je laisse la parole au maître lui-même :

« Le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le cœur. Cette tendance (celle relative à l'invention du sujet poétique) est la loi souveraine qui préside à la forme et à la représentation poétique)... est la loi souveraine qui préside à la forme et à la représentation poétique... L'arrangement rythmique et l'ornement (presque musical) de la rime sont pour le poète des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique, et, par conséquent, l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique. »

Or, comme chacun est le diminutif de tout le monde, comme l'histoire d'un cerveau individuel représente en petit l'histoire du cerveau universel, il serait juste et naturel de supposer (à défaut des preuves qui existent) que l'élaboration des pensées de Wagner a été analogue au travail de l'humanité.

Rien de ce qui est éternel et universel n'a besoin d'être acclimaté. Cette analogie morale dont je parlais est comme l'estampille divine de toutes les fables populaires. Ce sera bien, si l'on veut, le signe d'une origine unique, la preuve d'une parenté irréfragable, mais à la condition que l'on ne cherche cette origine que dans le principe absolu et l'origine commune de tous les êtres. Tel mythe peut être considéré comme frère d'un autre, de la même façon que le nègre est dit le frère du blanc. Je ne nie pas, en de certains cas, la fraternité ni la filiation ; je crois seulement que dans beaucoup d'autres l'esprit pourrait être induit en erreur par la ressemblance des surfaces ou même par l'analogie morale, et que, pour reprendre notre métaphore végétale, le mythe est un arbre qui croît partout en tout climat, sous tout soleil, spontanément et sans boutures. Les religions et les poésies des quatre parties du monde nous fournissent sur ce sujet des preuves surabondantes. Comme le péché est partout, la rédemption est partout ; le mythe partout. Rien de plus cosmopolite que l'Éternel. Qu'on veuille bien me pardonner cette digression qui s'est ouverte devant moi avec une attraction irrésistible.

¹ Extrait d'une lettre de Wagner adressée à Berlioz. Vers 1860.

Longtemps, il resta décent, dans le monde scientifique, d'afficher, à l'égard de la correspondance possible des données sensorielles entre elles, un vertueux dédain. Les indulgents s'arrêtaient à l'ignorance bienveillante du phénomène. D'aucuns furent plus rigoureux. La doctrine de l'Analogie des sens eut ses apôtres, ses martyrs, et tout récemment son temple.

Cependant que la science, à tâtons, se risquait en l'étude de ces correspondances subtiles, toute une école en pressentit la fécondité, fit de leur emploi une bonne part de sa matière esthétique et son procédé de choix. Les Naturalistes ayant clamé bien haut leurs droits d'Observateurs, les Symbolistes affirmèrent avec une même énergie la valeur artistique, la force expressive des corrélations sensorielles. Le fameux sonnet de Rimbaud, *Voyelles*, fut un peu le décalogue de la nouvelle croyance :

a noir, e blanc, i rouge, u vert, o bleu, voyelles,
Je dirai quelque jours vos naissances latentes...

Le sonnet de Rimbaud, homme paradoxal, d'ailleurs, s'il en fut, était purement apocryphe d'intention et de sens, et ce, de l'aveu de l'auteur lui-même. « A moi, — débute-t-il dans sa *Saison en Enfer* — à moi l'histoire d'une de mes folies... J'inventai la couleur des voyelles... Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, je me flattais d'inventer un verbe poétique accessible un jour ou l'autre à tous les sens... J'écrivis des silences, des nuits, je notais l'Inexprimable, je fixais des Vertiges... »

« Le texte est net, commente Gustave Kahn, le sonnet des voyelles ne contient pas plus une esthétique qu'il n'est une gageure, une gaminerie pour étonner le bourgeois. Rimbaud traversa une phase où, tout altéré de nouveautés poétiques, il chercha dans les indications réunies sur les phénomènes d'audition colorée quelques rudiments d'une science des sonorités. »

Mais, avant tout manifeste, avant tout art poétique, un profond artiste avait, en Précurseur, usé de la technique nouvelle, merveilleusement. Et bien au-dessus du sonnet plaisant de Rimbaud, les *Correspondances* de Baudelaire demeurent primordiales et initiatrices des tentatives similaires. [...]

D'aucuns avouent eux-mêmes la fugacité de ces impressions. « Je ne saurais indiquer avec sa nuance la couleur qui correspond à tel son ; l'A prononcé d'une voix aigre dans Montmartre, dans Montagne, n'a pas la même couleur que dans pâte... » écrit un audito-coloriste.

Les synesthésies sensorielles ne sauraient donc être d'aucun usage public. La *subjectivité*, essence de ces phénomènes, en restreint l'emploi au *sujet* lui-même, rigoureusement, sans évasion possible hors de sa personnalité. Ce ne peut être encore moyen d'art collectif, quelque réduite que l'on suppose l'élite choisie pour y communier, quelque entraînement spécifique qu'ait subi cette élite. La musique des couleurs, des parfums, et des saveurs ne peut exister qu'en tant qu'égoïste et musique intime. Des « Concerts populaires » y seraient déplacés, souverainement.

Theodor ADORNO, *Théorie esthétique* (ouvrage inachevé, publié en 1970, un an après la mort d'Adorno)

Les œuvres d'art démontrent qu'un concept universel d'art ne suffit guère à rendre compte des œuvres d'art car rares sont celles qui, comme dit Valéry, réalisent leur concept strict. La faute n'en incombe pas seulement à la faiblesse de l'artiste vis-à-vis du grand concept de la chose mais plutôt à ce concept lui-même. Plus les œuvres d'art aspirent de manière pure à l'idée manifeste d'art, plus le rapport des œuvres à leur *autre* est précaire, rapport qui lui-même est exigé dans le concept d'œuvre. Mais ce rapport ne peut être conservé qu'au prix d'une conscience pré-critique et d'une naïveté désespérée. C'est l'une des apories de l'art à l'heure actuelle. Il est évident que les œuvres les plus grandes ne sont pas les plus pures, mais qu'elles renferment habituellement un excédent extra-artistique, et surtout un élément matériel intact qui pèse sur leur composition immanente. Il est non moins évident, après que la complète formation des œuvres d'art se soit constituée comme norme de l'art — sans s'appuyer sur un élément non réfléchi qui transcenderait l'art — que cette impureté ne peut volontairement être réintégrée. La crise de l'œuvre d'art pure après les catastrophes européennes n'a pas à être résolue par un passage à la matérialité extra-esthétique dont le pathos moral voudrait faire oublier le fait qu'elle se facilite la tâche. S'il faut établir une norme, ce n'est sûrement pas le principe de la moindre résistance qui pourra jouer ce rôle. L'antinomie du pur et de l'impur dans l'art s'inscrit dans un ensemble plus général selon lequel l'art ne serait pas le concept suprême englobant les genres particuliers. Ceux-ci diffèrent autant de manière spécifique qu'ils interfèrent. [Adorno cite alors en note son article « L'art et les arts ».]

Théorie esthétique, Paris, éd. Klincksieck, 1995, trad. Marc Jimenez, p 253-254.

Theodor ADORNO, « Critique de la culture et société » (article de 1949)

« Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : **écrire un poème après Auschwitz est barbare**, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même. »

Prismes, recueil d'articles de 1955, traduction française de Rainer et Geneviève Rochlitz, Payot, 1986, p 26.

Theodor ADORNO, *Dialectique négative* (1966)

Une fois encore triomphe indiciblement le thème dialectique du renversement de la quantité en qualité. Avec le massacre par l'administration de millions de personnes, la mort est devenue quelque chose qu'on n'avait encore jamais eu à redouter sous cette forme. Il n'y a plus aucune possibilité qu'elle surgisse dans l'expérience vécue des individus comme quelque chose qui soit en quelque façon en harmonie avec le cours de leur vie. L'individu se trouve dépossédé de la dernière chose qui lui restait et de la plus misérable. **Le fait que dans les camps ce n'était plus l'individu qui mourait mais l'exemplaire, doit nécessairement affecter aussi la façon de mourir de ceux qui échappèrent à la mesure.**

Dialectique négative, « Méditations sur la métaphysique », Petite Bibliothèque Payot, 2003, p 438.

La sempiternelle souffrance a autant droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes. Par contre la question moins culturelle n'est pas fautive qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre, s'il en a tout à fait le droit celui qui par hasard y échappa et qui normalement aurait dû être assassiné.

Ibid., p 439.

Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques* (1936-1949)

Notice : Le titre de cet ouvrage est parfois traduit en français : *Recherches philosophiques*. Ce livre fait partie de l'œuvre du « second Wittgenstein » (après la période du *Tractatus philosophico-logicus*).

« C'est par “**ressemblances de famille**” que s'entrecroisent et que s'enveloppent les unes sur les autres les différentes ressemblances qui existent entre les différents membres d'une famille ; la taille, les traits du visage, la couleur des yeux, la démarche, le tempérament, etc.

Et de même par exemple les genres de nombres. Pourquoi nommons-nous quelque chose « nombre » ? Peut-être en raison d'une — directe — parenté avec mainte chose que l'on a nommée nombre jusqu'à présent : et par là, peut-on dire, cette chose acquiert, une parenté indirecte avec autre chose que nous nommons ainsi. Et nous étendons notre concept de nombre à la manière dont nous lions fibre à fibre en filant un fil. Et la résistance du fil ne réside pas dans le fait qu'une fibre quelconque le parcourt sur toute sa longueur, mais dans le fait que plusieurs fibres s'enveloppent mutuellement. [...] On pourrait dire tout aussi bien : un quelque chose parcourt le fil tout entier, — à savoir l'enveloppement sans lacune de ces fibres. »

Investigations philosophiques (1936-1949), § 67,
traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Tel Gallimard, 1961, p 148.

Morris WEITZ, « Le rôle de la théorie en esthétique » (1956)

La théorie a été au centre de l'esthétique et continue de préoccuper la philosophie de l'art. Son principal souci avoué demeure la détermination de la nature de l'art, une détermination qui soit formulable en une définition de l'art. Elle conçoit la définition comme l'énoncé des propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui est défini ; et cet énoncé vise à être une affirmation vraie ou fausse quant à l'essence de l'art, à ce qui le caractérise et le distingue de toute autre chose. Toutes les grandes théories de l'art — Formalisme, Volontarisme, Emotivisme, Intellectualisme, Intuitionnisme, Organicisme — convergent dans la tentative d'énoncer les propriétés déterminantes de l'art. Chacune prétend être la vraie théorie pour avoir formulé correctement en une définition réelle la nature de l'art ; et chacune prétend que les autres sont fausses pour avoir négligé l'une ou l'autre propriété nécessaire ou suffisante. De nombreux théoriciens soutiennent que leur entreprise n'est pas un simple exercice intellectuel, mais une nécessité absolue pour toute compréhension de l'art et pour notre juste évaluation de celui-ci. À moins de savoir ce qu'est l'art, disent-ils, ce que sont ses propriétés nécessaires et suffisantes, nous ne pouvons pas y réagir adéquatement, ni dire pourquoi une œuvre est bonne ou meilleure qu'une autre. Ainsi la théorie esthétique a-t-elle de l'importance non pas seulement en elle-même mais pour les fondements tant de l'appréciation que de la critique. Les philosophes, les critiques et même les artistes qui ont écrit sur l'art, s'accordent à penser que ce qui est premier en esthétique, c'est la théorie de la nature de l'art.

La théorie esthétique, au sens d'une définition vraie ou d'un ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes de l'art, est-elle possible ? [...]

Dans le présent essai, je veux plaider pour le rejet de ce problème. Je veux montrer que la théorie — dans le sens classique invoqué — *ne verra jamais* le jour en esthétique et que nous ferions bien mieux, en tant que philosophes, de substituer à la question : « Quelle est la nature de l'art ? » d'autres questions, auxquelles les réponses nous procureront toute la compréhension des arts à laquelle on puisse atteindre. [...] **Le problème par lequel nous devons commencer n'est pas : « Qu'est-ce que l'art ? », mais « De quelle sorte est le concept "art" ? ».** [...] **Mon modèle dans ce type de description logique est emprunté à Wittgenstein.** C'est lui qui, dans sa réfutation de la théorisation philosophique en tant qu'elle construit des définitions des entités philosophiques, a procuré à l'esthétique contemporaine un point de départ pour tout progrès à venir. Dans *Investigations philosophiques*, Wittgenstein pose, à titre d'illustration, la question : « Qu'est-ce qu'un jeu ? ». Traditionnellement, la réponse philosophique, théorique, s'énoncerait en termes de quelque **ensemble exhaustif de propriétés communes** à tous les jeux. À ceci Wittgenstein réplique : considérons ce que nous appelons « jeux » : « je veux dire jeux d'échiquier, jeux de cartes, jeux de balle, Jeux Olympiques, etc. Qu'est-ce qui est commun à tous ? ». [...]

Les jeux de cartes sont comme les jeux d'échiquier à certains égards mais non à d'autres. Tous les jeux ne sont pas amusants, et il n'y a pas toujours de gagnant ou de perdant, ni de compétition. Certains jeux ressemblent à d'autres à certains égards — c'est tout. Ce ne nous trouvons, ce ne sont pas des propriétés nécessaires et suffisantes, mais seulement « un réseau compliqué de similitudes qui se chevauchent et s'entrecroisent ».

« Le rôle de la théorie en esthétique », article de 1956, traduction Danielle Lories,
in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988.

Paul Oskar KRISTELLER, *Le système moderne des arts*

Le regroupement des arts de la vue avec la poésie et la musique en un système des beaux-arts, qui nous est si familier, n'existait pas dans l'Antiquité, pas plus qu'au Moyen-Âge ni à la Renaissance. Cependant, les Anciens fournirent au système moderne la comparaison entre poésie et peinture ainsi que la théorie de l'imitation qui établit une sorte de lien entre la peinture, la sculpture, la poésie et la musique.

La Renaissance suscita l'émancipation des trois arts de la vue majeurs par rapport aux métiers ; elle multiplia les comparaisons entre les différents arts, en particulier entre la peinture et la poésie, et jeta les fondations d'un intérêt éclairé par les différents arts qui tendit à les regrouper ensemble, mais du point de vue du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur plutôt que de celui de l'artiste.

Le XVII^e siècle fut le témoin de l'émancipation des sciences naturelles et prépara ainsi la voie d'une séparation plus claire entre les arts et les sciences.

C'est seulement au début du XVIII^e siècle, en particulier en Angleterre et en France, que furent écrits des traités élaborés par ou pour des amateurs, dans lesquels les divers beaux-arts furent regroupés, comparés les uns aux autres et combinés dans une classification systématique fondée sur des principes communs. La seconde moitié du siècle, tout particulièrement en Allemagne, franchit une étape supplémentaire en faisant de l'examen comparatif et théorique des beaux-arts une discipline séparée dans le système de la philosophie. Le système moderne des beaux-arts est donc préromantique dans son origine, bien que tous les Romantiques ainsi que les esthétiques ultérieures l'aient pris comme leur fondement nécessaire.

Il est malaisé d'identifier les raisons de la genèse du système au XVIII^e siècle. Parmi les facteurs majeurs figurent indiscutablement le développement de la peinture et de la musique depuis la Renaissance — non pas tant en référence à leurs accomplissements réels que du point de vue de leur prestige et de leur rayonnement —, la croissance de la critique artistique et littéraire, et par-dessus tout l'apparition d'un public d'amateurs auquel étaient destinés les collections d'art, les expositions, les concerts ainsi que l'opéra et les représentations théâtrales. La réaction de Goethe confirme le fait que l'affinité entre les divers beaux-arts paraissait plus plausible à m'amateur, qui éprouvait des formes de plaisir comparables, qu'à l'artiste lui-même, lequel se souciait davantage des techniques et des fins particulières de son art. Voir dans l'amateurisme critique l'origine de l'esthétique moderne contribuerait fortement à expliquer pourquoi les œuvres d'arts ont jusqu'à une époque très récente été analysées par des esthéticiens du point de vue du spectateur, du lecteur ou de l'auditeur plutôt que de celui de l'artiste créateur.

L'évolution que nous avons essayé de comprendre fournit également une intéressante leçon de choses pour l'historien de la philosophie et plus généralement des idées. Nous avons l'habitude du processus par lequel les concepts, initialement formulés par d'influents grands penseurs, se trouvent progressivement diffusés parmi les auteurs de second rang et finissent par devenir la propriété du grand public. Tel semble avoir été le développement de l'esthétique de Kant jusqu'à nos jours. Mais son histoire avant Kant est d'un genre tout différent.

Les questions et les concepts fondamentaux qui sous-tendent l'esthétique moderne paraissent avoir une origine distincte aussi bien de la tradition de la philosophie systématique que

des textes des auteurs importants ou originaux. Ils trouvent un commencement presque inaperçu chez des auteurs secondaires — maintenant presque oubliés, bien qu'ils aient été influents à leur époque — ainsi que, sans doute, dans les discussions et les conversations des gens de Lettres cultivés qui se reflètent dans leurs écrits. Ces notions eurent tendance à varier et à évoluer lentement, mais c'est seulement après qu'elles se furent cristallisées dans une classification qui sembla plausible à tous qu'elles furent acceptées par les auteurs plus importants, ainsi que par les philosophes systématiques. L'esthétique de Baumgarten n'était qu'un programme, et celle de Kant fut à l'inverse l'élaboration philosophique d'un corpus d'idées qui avait connu presque un siècle de croissance informelle et non philosophique. Le fait que l'absence de toute classification des beaux-arts avant le XVIII^e siècle — ainsi que ses variations au cours de ce siècle — ait échappé à l'attention de la plupart des historiens ne fait que montrer à quel point cette classification est devenue complètement et intégralement plausible pour les penseurs et les écrivains modernes.

Une autre conclusion s'impose à partir de notre étude. Les divers arts sont certainement aussi vieux que la civilisation humaine, mais la manière dont nous avons eu coutume de les regrouper et de leur assigner une place dans notre mode de vie et de culture est relativement récente. Ce fait n'est pas si étrange qu'il y paraît.

Au cours de l'histoire, les divers arts — tout comme la religion, la philosophie et la science — ont changé non seulement dans leur contenu et dans leur style, mais aussi dans leurs relations mutuelles ainsi qu'en ce qui concerne leur place dans le système général de la culture. Notre système familier des beaux-arts n'a pas seulement trouvé son origine au XVIII^e siècle, il a également reflété les conditions culturelles et sociales propres à cette époque.

Si nous prenons en considération d'autres périodes et d'autres lieux, le statut des divers arts, leurs associations et leurs subdivisions apparaissent très différents. Il est d'importantes périodes dans l'histoire culturelle durant lesquelles le roman, la musique instrumentale ou la peinture sur toile n'existaient pas, ou n'avaient aucune importance. À l'inverse, le sonnet, le poème épique, l'art du vitrail et de la mosaïque, la peinture sur fresques, l'enluminure, la peinture sur vase, la tapisserie, le bas-relief et la poterie furent tous des arts « majeurs » en des époques diverses, et d'une certaine façon ne le sont plus à présent. Le jardinage a perdu son prestige comme partie des beaux-arts depuis le XVIII^e siècle. À l'inverse, le cinéma est un bon exemple de la façon dont de nouvelles techniques peuvent engendrer des formes d'expression artistiques auxquelles les esthéticiens du XVIII^e siècle ou du XIX^e siècle n'accordaient aucune place dans leurs systèmes.

Les branches de l'art connaissent toutes leur croissance et leur déclin, leur vie et leur mort même, de sorte que la distinction entre arts « majeurs » et leurs subdivisions est arbitraire et sujette au changement. Il n'y a guère que la tradition critique ou la préférence philosophique qui puissent nous donner une raison de considérer la gravure comme un art séparé (ainsi que le croyaient la plupart des auteurs du XVIII^e siècle) ou au contraire comme une subdivision de la peinture, ou bien de penser que la poésie et la prose, la poésie épique et dramatique, la musique instrumentale et vocale sont des arts séparés plutôt que les subdivisions d'un unique art majeur.

Le système moderne des arts, Nîmes, J. Chambon, 1999, p 105-108.

Nelson GOODMAN, « Quand y a-t-il art ? » (article de 1977)
Dans *Manières de faire des mondes*, chapitre IV.

1. La pureté de l'art

Si les tentatives pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » tournent de façon caractéristique à la frustration et à la confusion, peut-être — comme si souvent en philosophie — la question est-elle une fausse question. Concevoir à nouveau le problème, et lui appliquer en même temps les résultats d'une étude sur la théorie des symboles, pourrait aider à clarifier des sujets aussi controversés que le rôle du symbolisme dans l'art ou le statut en tant qu'art de l'« objet trouvé » et ce qu'on appelle l'« art conceptuel ».

Un incident rapporté de façon piquante par Mary McCarthy¹ illustre un point de vue intéressant sur la relation des symboles aux œuvres d'art :

Il y a sept ans, alors que j'enseignais dans un collège progressiste, j'avais dans une de mes classes une jolie étudiante qui voulait devenir auteur de contes. Elle n'était pas sous ma direction, mais elle savait que j'écrivais des contes de temps en temps ; et, un jour, essoufflée et écarlate, elle s'approcha de moi dans le hall pour me raconter qu'elle venait d'écrire une histoire qui intéressait terriblement son professeur d'écriture, un certain Monsieur Converse. « Il trouve que c'est formidable, dit-elle, et il va m'aider à l'arranger pour la publication. »

Je lui demandai le sujet de son histoire ; la jeune fille était un être plutôt simple, elle aimait les vêtements et les rendez-vous. Elle répondit d'un ton réprobateur. Sa nouvelle parlait d'une fille (elle-même) et de marins qu'elle avait rencontrés dans le train. Mais alors son visage, qui un moment avait paru troublé, se mit à irradier.

« Monsieur Converse va l'examiner avec moi, et nous allons introduire des symboles. »

Aujourd'hui, avec une égale finesse, on dirait plus vraisemblablement à l'étudiante en art aux yeux brillants de se méfier des symboles ; mais l'hypothèse sous-jacente est la même : les symboles, qu'ils soient là pour rehausser ou pour distraire, sont extrinsèques à l'œuvre elle-même. Une notion analogue semble se refléter dans ce que nous prenons pour de l'art symbolique. Je pense tout d'abord à des œuvres comme le *Jardin des délices* de Bosch, les *Caprices* de Goya, les tapisseries de la Dame à la Licorne ou les montres molles de Dali, et aussi peut-être aux peintures religieuses (et plus elles sont mystiques, mieux c'est). Ce qui est remarquable ici, c'est moins l'association du symbolique à l'ésotérique ou au surnaturel que la classification des œuvres comme symboliques en tant qu'elles ont des symboles pour sujet — c'est-à-dire sur la base que, plutôt que d'être des symboles, elles les dépeignent. Ceci laisse de côté comme art non symbolique, non seulement les œuvres qui ne dépeignent rien, mais aussi les portraits, les natures mortes et les paysages dont les sujets sont traités sans détours, allusions, ni arcanes, et ne se présentent pas eux-mêmes comme symboles.

D'un autre côté, quand nous cherchons à classer des œuvres comme non symboliques, comme art sans symboles, nous nous limitons à des œuvres sans sujets ; par exemple, aux

¹ « Settling the Colonel's Hash », *Harper's Magazine*, 1954 ; repris dans *On the Contrary* (Farrar, Straus and Cudany, 1961), p 225.

peintures ou constructions purement abstraites ou décoratives, ou formelles, ou aux compositions musicales. Sont exclues les œuvres qui représentent quelque chose, peu importe quoi, peu importe de quelle manière prosaïque ; car représenter, c'est assurément référer, valoir pour, symboliser. Toute œuvre représentationnelle est un symbole ; et l'art sans symboles se limite à l'art sans sujet.

Peu importe que les œuvres représentationnelles soient symboliques eu égard à un usage, et non symbolique par rapport à d'autres critères, tant qu'on ne confond pas les deux usages. Selon de nombreux artistes et critiques contemporains cependant, ce qui importe vraiment, c'est d'isoler l'œuvre d'art comme telle de tout ce qu'elle symbolise ou de tout ce à quoi elle réfère de quelque façon que ce soit. Maintenant, laissez-moi faire état — entre guillemets, puisque je l'offre à l'attention sans exprimer pour le moment quelque jugement à son sujet — de l'énoncé complexe d'un programme, d'une politique ou d'un point de vue souvent invoqué :

« Ce qu'un tableau symbolise lui est externe, et étranger au tableau comme œuvre d'art. Son sujet, s'il en a un, ses références — subtiles ou évidentes — au moyen de symboles provenant d'un vocabulaire plus ou moins bien reconnu, n'ont rien à voir avec sa signification esthétique ou artistique. Ce à quoi une image réfère ou ce qu'elle représente d'une manière ou d'une autre, ouverte ou cachée, lui est extérieur. Ce qui compte vraiment, ce n'est pas la relation à quelque chose d'autre, ce n'est pas ce que le tableau symbolise, mais ce qu'il est en lui-même — ce que sont ses propres qualités intrinsèques. En outre, plus un tableau concentre l'attention sur ce qu'il symbolise, plus nous sommes distraits de ses propriétés spécifiques. En conséquence, toute symbolisation par image n'est pas seulement non pertinente, elle est aussi troublante. L'art vraiment pur fuit toute symbolisation, ne réfère à rien, et doit être pris juste pour ce qu'il est, pour son caractère inhérent, non pour quelque chose avec lequel il serait associé par quelque relation éloignée comme l'est la symbolisation. »

Un tel manifeste frappe fort. La recommandation d'avoir à se concentrer sur l'intrinsèque plutôt que l'extrinsèque, l'insistance mise sur le fait qu'une œuvre d'art est ce qu'elle est plutôt que ce qu'elle symbolise, et la conclusion que l'art pur se passe de tout type de référence externe, tout cela sonne avec la force de la pensée droite et promet de dégager l'art des épaisseurs étouffantes de l'interprétation et du commentaire.

2. Un dilemme

Un dilemme se présente cependant à nous ici. Si nous acceptons cette doctrine formaliste ou puriste, nous avons l'air de dire que le contenu d'œuvres comme le *Jardin des délices* et les *Caprices* n'importe pas vraiment et qu'on ferait mieux de l'oublier. Si, au contraire, nous rejetons la doctrine, nous avons l'air de soutenir que ce qui compte n'est pas exactement ce qu'est une œuvre, mais des tas de choses qu'elle n'est pas. Dans le premier cas, nous semblons plaider en faveur de la lobotomie sur de nombreuses grandes œuvres ; dans l'autre, nous semblons pardonner l'impureté dans l'art, en mettant l'accent sur l'extrinsèque.

La meilleure stratégie, je pense, consiste à reconnaître la position puriste comme entièrement correcte et entièrement incorrecte. Mais comment cela peut-il être ? Commençons

par accorder que ce qui est extrinsèque est extrinsèque. Seulement, ce qu'un symbole symbolise est-il toujours externe au symbole ? En tout cas, pas pour tous les genres de symboles. Considérons les symboles suivants :

- (a) « cette suite de mots », qui se représente lui-même ;
- (b) « mot », qui s'applique à lui-même parmi d'autres mots ;
- (c) « court », qui s'applique à lui-même ainsi qu'à d'autres mots et à de nombreuses autres choses ; et
- (d) « avoir six syllabes », qui a six syllabes.

Bien évidemment, ce que certains symboles symbolisent ne réside pas entièrement en dehors des symboles. Les cas cités sont, bien sûr, tout à fait particuliers ; et leurs analogues pour les images — à savoir, les images qui sont images d'elles-mêmes ou qui s'incluent elles-mêmes dans ce qu'elles dépeignent — peuvent sans doute être écartés comme trop rares et idiosyncratiques pour être d'un poids qui force à les considérer. Mettons-nous d'accord pour l'instant sur le fait que ce qu'une œuvre représente lui est externe et extrinsèque, sauf en de très rares cas, tels ceux qui précèdent.

Ceci signifie-t-il qu'une œuvre qui ne représente rien répond aux exigences du puriste ? Pas du tout. En premier lieu, certaines œuvres assurément symboliques — par exemple, les peintures de monstres bizarres faites par Bosch ou la tapisserie de la Dame à la Licorne — ne représentent rien ; car de tels monstres, démons ou licornes, n'existent nulle part ailleurs que dans ces représentations ou dans leurs descriptions verbales. Dire que la tapisserie « représente une licorne » revient à dire seulement qu'il s'agit d'une image de licorne, et non qu'elle dépeint un animal ou quelque chose qui existe¹. Ces œuvres, même s'il n'existe rien qu'elles représentent, satisferont difficilement le puriste. Peut-être pourtant s'agit-il là seulement d'une autre argutie de philosophie ; et je ne voudrais pas insister sur ce point. Concevons que de telles images, bien qu'elles ne représentent rien, sont de caractère représentationnel, donc symboliques, et qu'ainsi elles ne sont pas « pures ». Malgré tout, il nous faut noter en passant que leur caractère représentationnel n'implique aucune représentation de quelque chose qui serait en dehors d'elles, de telle façon que l'objection du puriste à leur égard ne peut s'appuyer sur cette base. Il faudra modifier sa position d'une façon ou d'une autre, en en sacrifiant simplicité et force.

En second lieu, il n'y a pas que les œuvres représentationnelles qui soient symboliques. Une peinture abstraite qui ne représente rien, et qui n'est en rien représentationnelle, peut exprimer, et ainsi symboliser, un sentiment ou une autre qualité, une émotion ou une idée². Le puriste rejette l'expressionnisme abstrait aussi bien que les œuvres représentationnelles pour la raison précise suivante : l'expression est une façon de symboliser quelque chose en dehors de la peinture — qui ne sent pas elle-même, ne ressent, ni ne pense.

Dans cette perspective, pour qu'une œuvre soit un exemple d'art « pur », d'art sans symboles, elle ne doit ni représenter, ni exprimer, ni même être représentationnelle ou expressive. Mais est-ce suffisant ? Admettons ; une telle œuvre ne signifie rien en dehors d'elle ; elle ne

¹ Cf. « On Likeness of Meaning » (1949) et « On Some Differences about Meaning » (1953), *Problems and Projects*, Hackett Publishing Co, 1972, pp. 221-238 ; ainsi que *Languages of Art*, Hackett Publishing Co., 1976, pp. 21-26.

² On peut exprimer le mouvement, par exemple, aussi bien que l'émotion, dans une image en noir et blanc ; voir par exemple les images ci-dessus en II :4. Voir aussi la discussion de l'expression dans *Languages of Art*, pp 85-95.

possède rien d'autre que ses propriétés intrinsèques. Bien sûr, si nous la considérons ainsi, toutes les propriétés que possède une peinture ou n'importe quoi d'autre — même une propriété comme de celle de représenter une personne donnée — toutes ces propriétés sont des propriétés de la peinture, et non des propriétés externes.

La réponse prévisible est que, entre les nombreuses propriétés qu'une œuvre peut posséder, la distinction importante réside entre ses propriétés internes ou intrinsèques, et ses propriétés externes ou extrinsèques ; que, si toutes sont bien des propriétés spécifiques de l'œuvre, manifestement, certaines relient la peinture à d'autres choses ; et qu'une œuvre non représentationnelle, non expressive, possède uniquement des propriétés internes.

À l'évidence, ceci ne fonctionne pas ; car, dans une classification même faiblement plausible des propriétés en internes et externes, une peinture, ou quoi que ce soit d'autre, possède des propriétés des deux genres. On peut difficilement qualifier d'internes des propriétés comme être-un-tableau-au-Metropolitan-Museum, être-peint-dans-la-ville-de-Duluth, ou être-plus-jeune-que-Mathusalem. Ce n'est pas parce qu'on est débarrassé de la représentation et de l'expression que, pour autant, on se retrouve débarrassé des propriétés externes ou extrinsèques.

De plus, la distinction même entre les propriétés internes et externes est notoirement confuse. Il est probable que les couleurs et les formes d'une peinture sont à considérer comme internes ; mais si une propriété externe est une propriété qui relie la peinture ou l'objet à quelque chose d'autre, il faudra évidemment dire que les couleurs et les formes sont externes ; car la couleur ou la forme d'un objet ne sont pas seulement partagées avec d'autres objets, elles relient aussi l'objet à tous ceux qui ont des identiques ou différentes.

On rejette parfois les termes « interne » et « intrinsèque » pour préférer celui de « formel ». Mais le formel dans ce contexte ne peut concerner la forme seule. Il doit inclure la couleur et, s'il inclut la couleur, quoi d'autre encore ? La texture ? La taille ? Le matériau ? Bien sûr, on peut à volonté énumérer les propriétés qu'on doit appeler formelles ; or le « à volonté » trahit le problème précis qui nous occupe. La base rationnelle, la justification, s'évanouit. Les propriétés qu'on a laissées de côté parce que non formelles, on ne peut plus les caractériser comme étant toutes celles, et rien que celles, qui relient la peinture à quelque chose qui lui est extérieur. Aussi sommes-nous à nouveau confronté à la question de savoir quel *principe* est impliqué, s'il en est un — c'est-à-dire la question de savoir comment on distingue du reste les propriétés qui importent dans une peinture non représentationnelle, non expressive.

Je pense qu'il y a une réponse à la question ; mais pour l'approcher, nous devons laisser de côté tout ce bavardage assourdissant sur l'art et la philosophie et, dans un bruit sourd, revenir sur terre.

3. Échantillons

Considérons à nouveau un choix ordinaire de tissus dans un livre d'échantillons de tailleur ou de tapissier. Il est peu vraisemblable que ce soit une œuvre d'art, qu'il représente ou exprime quelque chose. C'est simplement un échantillon — un simple échantillon. Mais de quoi est-il échantillon ? De la texture, de la couleur, du tissage, de la consistance, de la fibre... ; nous

serions tenté de dire que tout le sens de cet échantillon est que, coupé dans une pièce de tissu, il a toutes les mêmes propriétés que le reste du tissu. Mais ceci serait trop hâtif.

Je voudrais raconter deux histoires — ou une seule en deux parties.

Mme Mary Tricias, après avoir étudié un tel livre d'échantillons et fait son choix, commande à son magasin de textile préféré suffisamment de tissu pour recouvrir ses chaises et son canapé — en insistant sur le fait que le tissu devra être exactement comme l'échantillon. Le paquet arrive ; impatiente, elle l'ouvre et est consternée de voir tourbillonner sur le sol plusieurs centaines de morceaux de six centimètres sur dix, aux bords coupés avec des ciseaux crantés, exactement comme l'échantillon. Elle appelle alors la boutique et proteste vigoureusement ; le propriétaire lui répond, offensé et las : « Mais, Madame Tricias, vous avez dit que le tissu devait être exactement comme l'échantillon. Quand il est arrivé hier de la fabrique, j'ai gardé mes assistants ici la moitié de la nuit pour le couper afin qu'il soit comme l'échantillon. »

Cet incident était presque oublié quand, quelques mois plus tard, Mme Tricias, ayant cousu les morceaux ensemble et couvert ses sièges, décide de donner une réception. Elle va chez le pâtissier local, choisit un gâteau au chocolat pour une personne parmi ceux qui sont en devanture et en commande pour cinquante personnes, à livre deux semaines plus tard. Au moment où les invités commencent à arriver, un camion apporte un seul énorme gâteau. La dame qui tient la pâtisserie est complètement découragée par la plainte : « Mais, Madame Tricias, vous n'avez pas idée du souci que nous avons eu. Mon mari tient la boutique de textile, et il m'a avertie que votre commande serait à exécuter en un seul morceau. »

La morale de cette histoire n'est pas simplement que, de toute façon, vous ne vous en sortez jamais, mais qu'un échantillon n'est échantillon que de quelque unes de ses propriétés, et pas de toutes. L'échantillon du tailleur est un échantillon de la texture, de la couleur, etc., mais pas de la taille ou de la forme. Le gâteau pour une personne est un échantillon de la couleur, de la texture, de la taille et de la forme, mais toujours pas de toutes ses propriétés. Mme Tricias aurait pu se plaindre encore plus fort si ce qu'on lui avait livré avait été comme l'échantillon en ayant été cuit le même jour, deux semaines plus tôt.

Maintenant, de façon générale, peut-on dire de quelles propriétés un échantillon est échantillon ? Pas de toutes ses propriétés ; car alors l'échantillon ne serait échantillon de rien que de lui-même. Et pas non plus de ses propriétés « formelles » ou « internes », ni d'aucun ensemble de propriétés qu'on puisse spécifier. Le genre de propriété exemplifiée diffère selon les cas : le gâteau personnel est un échantillon de la taille et de la forme, ce que n'est pas l'échantillon du tapissier ; un spécimen de minerai de fer peut être un échantillon de ce qui a été extrait en un temps et un lieu donnés. De plus, les propriétés échantillonnées varient largement avec le contexte et les circonstances. Bien que l'échantillon du tapissier soit normalement un échantillon de sa texture, etc., mais non de sa forme et de sa taille, si je vous le montre en réponse à la question « Qu'est-ce qu'un échantillon du tapissier ? », il ne fonctionnera pas comme échantillon du tissu, mais comme échantillon d'un échantillon de tapissier, de telle façon que sa taille et sa forme feront alors partie des propriétés dont il est un échantillon.

Pour résumer mon argumentation, un échantillon est échantillon de — ou exemplifie — seulement certaines de ses propriétés ; et les propriétés avec lesquelles il a cette relation

d'exemplification¹ varient selon les circonstances, elles ne peuvent être distinguées que comme ces propriétés dont il est, dans des circonstances données, l'échantillon. Être-un-échantillon-de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation du type être-un-ami ; ce qui distingue mes amis n'est pas une simple propriété ou même un faisceau de propriétés identifiables, mais d'être, pour un moment, en relation d'amitié avec moi.

On voit maintenant apparaître les implications pour notre problème en ce qui concerne les œuvres d'art. Les propriétés d'une peinture « puriste » sont celles que l'image rend manifeste, choisit, celles sur lesquelles elle se concentre, qu'elle exhibe, accentue dans notre conscience — celles qu'elle fait ressortir — en bref, ces propriétés qu'elle ne possède pas simplement, mais qu'elle *exemplifie*, dont elle est échantillon.

Si j'ai raison en cela, alors même la peinture puriste la plus pure symbolise. Elle exemplifie certaines de ces propriétés. Mais exemplifier est à coup sûr symboliser — l'exemplification n'est pas moins que la représentation ou l'expression, une forme de référence. Une œuvre d'art, pour être libre de toute représentation et expression, est encore un symbole, même si elle ne symbolise ni des choses, ni des gens, ni des sentiments, mais certains aspects de forme, couleur, texture, qu'elle fait ressortir.

Qu'en est-il alors de l'affirmation initiale du puriste dont j'ai dit par plaisanterie qu'elle est entièrement correcte et entièrement incorrecte ? Elle est entièrement correcte en ce qu'elle affirme que ce qui est extrinsèque est extrinsèque, montre que ce qu'une peinture représente importe souvent fort peu, soutient que ni la représentation, ni l'expression, ne sont requises pour une œuvre, et souligne l'importance des propriétés dites intrinsèques, internes ou « formelles ». Mais le jugement est complètement incorrect en ce qu'il admet que la représentation et l'expression sont les seules fonctions symboliques qu'une peinture puissent remplir, suppose que ce qu'un symbole symbolise est toujours en dehors de lui, et insiste sur le fait que la simple possession de certaines propriétés est ce qui compte dans une peinture, et non leur exemplification.

Qui recherche un art sans symboles n'en trouve aucun — si on prend en compte toutes les manières dont les œuvres symbolisent. Un art sans représentation ou expression ou exemplification — *oui* ; un art sans aucun des trois — *non*.

Souligner que l'art puriste consiste simplement à éviter certains types de symbolisation, ce n'est pas le condamner, mais seulement mettre à découvert le sophisme courant dans les manifestes qui préconisent un art puriste à l'exclusion de tous les autres genres. Je ne suis pas en train de disputer des vertus relatives des différentes écoles, types ou manières de peindre. Il me semble plus important de reconnaître que la fonction symbolique, même d'une peinture puriste, nous donne une piste pour aborder l'éternel problème de savoir quand il y a et quand il n'y a pas œuvre d'art.

La littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? ». Cette question, souvent confondue sans espoir avec la question de l'évaluation en art « Qu'est-ce que l'art de qualité ? », s'aiguise dans le cas de l'art trouvé — la pierre ramassée sur la route et exposée au musée ; elle s'aggrave encore avec la promotion de l'art dit environnemental et conceptuel. Le pare-chocs d'une automobile accidentée dans une

¹ Pour une plus ample discussion de l'exemplification, voir *Languages of Art*, pp 52-67.

galerie d'art est-il une œuvre d'art ? Que dire de quelque chose qui ne serait pas même un objet, et ne serait pas montré dans une galerie ou un musée — par exemple, le creusement et le remplissage d'un trou dans Central Park, comme le prescrit Oldenburg ? Si ce sont des œuvres d'art, alors toutes les pierres des routes, tous les objets et événements, sont-ils des œuvres d'art ? Sinon, qu'est-ce qui distingue ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une ? Qu'un artiste l'appelle œuvre d'art ? Que ce soit exposé dans un musée ou une galerie ? Aucune de ces réponses n'emportent la conviction.

Je le remarquais au commencement de ce chapitre, une partie de l'embarras provient de ce qu'on pose une fausse question — on n'arrive pas à reconnaître qu'une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. Pour les cas cruciaux, la véritable question n'est pas « Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? » mais « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? » — ou plus brièvement, comme dans mon titre, « Quand y a-t-il art ? »

Ma réponse : exactement de la même façon qu'un objet peut être un symbole — par exemple, un échantillon — à certains moments et dans certaines circonstances, de même un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sur une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. Sur la route, elle n'accomplit en général aucune fonction symbolique. Au musée, elle exemplifie certaines de ses propriétés — par exemple, les propriétés de forme, couleur, texture. Le creusement et remplissage d'un trou fonctionne comme œuvre dans la mesure où notre attention est dirigée vers lui en tant que symbole exemplifiant. D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter.

Maintenant, bien sûr, fonctionner comme symbole d'une façon ou d'une autre n'est pas en soi fonctionner comme œuvre d'art. Notre échantillonnage, quand il sert d'échantillon ; n'en devient pas alors et par ce fait une œuvre d'art. Les choses fonctionnent comme œuvres d'art seulement quand leur fonctionnement symbolique présente certaines caractéristiques. Notre pierre dans un musée de géologie acquiert des fonctions symboliques à titre d'échantillon de pierres d'une période, une origine, ou une composition données, mais elle ne fonctionne pas alors comme œuvre d'art.

La question de savoir quelles caractéristiques au juste distinguent, ou sont des indices de, la symbolisation (qui constitue le fonctionnement en tant qu'œuvre d'art), appelle une étude attentive à la lumière d'une théorie générale des symboles. Cela est plus que ce que je puis entreprendre ici, mais, à titre d'essai, je risque l'idée qu'il y a cinq symptômes de l'esthétique¹ : (1) la densité syntaxique : les différences les plus fines à certains égards constituent une différence entre des symboles — par exemple, un thermomètre au mercure non gradué par opposition avec un instrument électronique à lecture numérique ; (2) la densité sémantique : (2) la

¹ Voir *Languages of Art*, pp. 252-255, ainsi que les précédents passages auxquels il est fait allusion. L'addition du cinquième symptôme résulte de conversation avec les professeurs Paul Hernadi et Alan Nagel à l'Université de l'Iowa.

densité sémantique : les choses qui sont distinguées selon de très fines différences à certains égards sont munies de symboles — par exemple, non seulement encore le thermomètre non gradué, mais aussi l'anglais ordinaire, bien qu'il ne soit pas syntaxiquement dense ; (3) une saturation relative ; de nombreux aspects d'un symbole sont plus ou moins significatifs — par exemple, dans un dessin de Hokusai qui représente une montagne par simple trait, chaque caractéristique de forme, ligne, épaisseur, etc., compte, par opposition avec peut-être la même ligne représentant les moyennes du marché financier au jour le jour, où tout ce qui compte est la hauteur de la ligne par rapport à la base ; (4) l'exemplification : un symbole, qu'il dénote ou non, symbolise en servant d'échantillon pour les propriétés qu'il possède littéralement ou métaphoriquement ; et enfin (5) la référence multiple et complexe : un symbole remplit plusieurs fonctions référentielles intégrées et interagissantes¹, les unes directement et certaines par l'intermédiaire d'autres symboles.

Ces symptômes ne fournissent aucune définition, encore moins une description complète ou une commémoration. La présence ou l'absence d'un ou plusieurs de ces symptômes ne permet pas de qualifier ou de disqualifier quoi que ce soit comme esthétique². Après tout, les symptômes ne sont que des indices ; le patient peut avoir les symptômes sans la maladie, ou la maladie sans les symptômes. Et même pour nos cinq symptômes, le fait qu'ils arrivent presque à devenir des conditions disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisantes (comme une syndrome), pourrait bien plaider en faveur d'une redéfinition des frontières vagues et changeantes de l'esthétique. Il est à remarquer encore que ces propriétés tendent à focaliser l'attention sur le symbole plutôt que sur ce à quoi il réfère, ou en tout cas au moins autant.

Quand on ne peut jamais préciser exactement en présence de quel symbole d'un système on est, ou si c'est le même en une seconde occurrence, quand le référent est si insaisissable que de trouver le symbole qui lui convient parfaitement requiert un travail sans fin, quand les caractéristiques qui comptent pour un symbole sont plus nombreuses que rares, quand le symbole est un exemple des propriétés qu'il symbolise et peut remplir plusieurs fonctions référentielles interconnectées simples et complexes, dans tous ces cas, on ne peut traverser simplement le symbole pour aller à ce à quoi il réfère, comme on le fait lorsqu'on respecte les feux de signalisation routière ou qu'on lit des textes scientifiques ; on doit constamment prêter attention au symbole lui-même, comme on le fait quand on regarde des tableaux ou quand on lit de la poésie. Cette importance donnée à la non-transparence d'une œuvre d'art, à la primauté de l'œuvre sur ce à quoi elle réfère, loin d'impliquer déni ou indifférence pour les fonctions symboliques, dérive de certaines caractéristiques de l'œuvre comme symbole³.

Tout à fait à l'écart des essais pour spécifier les caractéristiques particulières qui permettent de différencier l'esthétique des autres symbolisations, la réponse à la question « Quand y a-t-il art ? » me paraît alors clairement se poser en termes de fonction symbolique.

¹ Ceci exclut l'ambiguïté ordinaire, où un terme possède deux ou plusieurs dénnotations tout à fait indépendantes en des temps tout à fait différents et en des contextes tout à fait différents.

² Il ne s'ensuit pas du tout alors que la poésie, par exemple, qui n'est pas syntaxiquement dense, soit moins de l'art ou moins susceptible d'être de l'art que la peinture qui exhibe quatre des symptômes. Certains symboles esthétiques peuvent avoir moins de symptômes que certains symboles qui ne sont pas esthétiques. Ceci est parfois mal compris.

³ Ceci constitue une autre version de ma thèse selon laquelle l'affirmation du puriste est entièrement correcte et entièrement incorrecte.

Peut-être est-ce exagérer le fait ou parler de façon elliptique que de dire qu'un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne symboliquement. Le tableau de Rembrandt demeure une œuvre d'art, comme il demeure un tableau, alors même qu'il fonctionne comme abri ; et la pierre de la route ne peut pas au sens strict devenir de l'art en fonctionnant comme art¹. De façon similaire, une chaise reste une chaise même si on ne s'assied jamais dessus, et une boîte d'emballage reste une boîte d'emballage même si on ne l'utilise jamais que pour s'asseoir dessus. Dire ce que fait l'art n'est pas dire ce qu'est l'art ; mais je suggère que dire ce que fait l'art nous intéresse tout particulièrement et au premier chef.

La question suivante, cherchant à définir une propriété stable en termes de fonction éphémère — le « ce que » en termes de « quand » —, ne se limite pas aux arts, elle est tout à fait générale, et c'est la même quand on cherche à définir ce qu'est une chaise ou ce que sont les objets d'art. Le registre des réponses trop rapides et inadéquates est aussi pour une grande part identique : qu'un objet soit de l'art — ou une chaise — dépend de l'intention ou du savoir qu'il fonctionne, parfois ou habituellement, toujours ou exclusivement, comme tel. C'est parce que tout ceci tend à obscurcir des questions plus spécifiques et significatives concernant l'art que j'ai déplacé mon attention sur ce qu'est l'art à ce que l'art fait.

J'ai fait valoir un trait saillant de la symbolisation : qu'elle peut aller et venir. Un objet peut symboliser différentes choses à différents moments, et rien à d'autres. Il peut arriver qu'un objet inerte ou purement utilitaire fonctionne comme art, et qu'une œuvre d'art fonctionne comme un objet inerte ou purement utilitaire. Plutôt que de penser que l'art est long et la vie courte, peut-être les deux ne sont-ils que transitoires.

Cette investigation dans la nature des œuvres d'art a, sur l'entreprise globale de ce livre, une portée qui devrait maintenant devenir tout à fait claire. La manière dont un objet ou un événement fonctionne comme œuvre explique la manière dont, à travers certains modes de référence, ce qui ainsi fonctionne peut contribuer à une vision — et à la construction — d'un monde.

Traduction de Marie-Dominique Popelard

¹ Absolument comme ce qui n'est pas rouge peut paraître ou être dit rouge *en certains moments*, de la même façon, ce qui n'est pas de l'art peut fonctionner comme, ou être dit de l'art, en certains moments. Qu'un objet fonctionne comme art en un temps donné, qu'il ait le statut d'art à ce moment, et qu'il soit de l'art à ce moment, ces trois formules peuvent être considérées comme disant la même chose — aussi longtemps qu'on n'en prend aucune comme attribuant à l'objet un statut stable.