

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition de Philosophie

- Épreuve écrite

Sujet : Quand y-a-t-il art ?

Cette année comme les précédentes, le jury a évalué les copies en fonction des exigences qui sont classiquement celles de la dissertation de philosophie : la présence d'une réelle analyse du sujet, donnant lieu à l'élaboration du problème qu'il pose et dont le traitement prend la forme d'une authentique argumentation servant l'établissement d'une thèse solide et personnelle, alimentée par des exemples précis, structurée par des concepts clairs et distincts, tirant profit de certains outils forgés par la tradition, le tout témoignant d'un travail approfondi concernant le champ au programme (en l'occurrence, « L'art, la technique »).

L'introduction, qui doit dès lors faire l'objet d'un soin tout particulier, est le lieu indiqué pour une première analyse problématisante du sujet et pour l'annonce des divers moments argumentatifs qui seront suivis dans le développement, à ne pas confondre avec l'énoncé dogmatique de thèses, en particulier imputées à tel ou tel auteur dont le seul nom vaut alors comme un argument d'autorité (à ce titre, on pourrait d'ailleurs conseiller de bannir toute référence de ce moment, qui est censé être le témoin privilégié d'une prise en charge personnelle de la question). Plutôt que de s'employer à trouver l'accroche la plus originale, tentative très souvent vouée, sur les plus de 200 copies corrigées par chaque membre du jury, à l'échec d'un retournement en son contraire, et en tout cas inutile lorsqu'il s'agit d'invoquer une anecdote ou de restituer une citation sans doute préparée à l'avance qui certes concerne l'art mais n'a pas de rapport avec le sujet (ce qui se matérialise fréquemment par un changement d'alinéa entre ce premier temps et l'analyse du sujet), il est recommandé de s'affronter directement au libellé dans sa littéralité. Ainsi, dès lors que le sujet proposé était « Quand y a-t-il art ? », n'y avait-il absolument rien de préjudiciable à opter d'emblée pour la sobriété formelle et l'engagement théorique résolu d'un : « Se demander quand il y a art, c'est ... ». Mieux vaut l'absence d'amorce qu'une amorce préparée en amont pour parer à tout intitulé possible et en remplacer de ce fait l'analyse.

Pour livrer cette analyse du sujet, il faut commencer par en définir le ou les termes principaux. Cette définition peut, voire doit, être simplement nominale, puisqu'elle est destinée à être enrichie par toute la réflexion ultérieure, surtout lorsqu'elle est manifestement engagée par la question posée, comme c'était le cas cette année : pour se demander sérieusement quand il y a art et dégager les enjeux et présupposés de cette question, il faut à la fois savoir de quoi l'on parle et à quoi l'on pense lorsqu'on utilise le mot et le concept d'art, et ne pas clore d'emblée la signification qu'il s'agit précisément de déterminer. Peut-on mentionner *a contrario* cette sidérante amorce, que la suite de la copie ne déçoit d'ailleurs pas... : « Chercher à savoir quand il y a art est un faux problème dans la mesure où l'art est un concept variable et divers » ?... Ainsi pouvait-on, par exemple, indiquer que par « art » on entend généralement une activité productrice visant des fins et mettant en œuvre de façon réfléchie les moyens de les atteindre, activité dont l'histoire dont nous héritons (une histoire qui était au cœur du sujet) a distingué deux modalités, la technique et les beaux-arts, l'usage courant réservant désormais, au gré d'une métonymie qui méritait d'être pensée, le terme à la seconde de ces espèces. Cette métonymie historique ne devait ni être ignorée en son historicité, ni être

endossée trop vite comme allant de soi et prêtant à conséquence conceptuelle indiscutée : prendre d'emblée et tout au long de la copie l'art au seul sens des « beaux-arts », c'était non seulement restreindre arbitrairement la question, mais même passer à côté de l'une de ses dimensions essentielles. C'est peut-être le lieu de dire que symétriquement, se contenter de proposer un plan historico-téléologique, reprenant ostensiblement et sans les questionner des pans entiers de cours ou de fiches, partant de la *technè* pour aller jusqu'à des beaux-arts très souvent restreints à la peinture, n'était guère plus satisfaisant ? Si cette métonymie est fondée, n'est-ce pas qu'il y a à la fois un sens générique commun aux deux espèces et une particularité (laquelle ?) de la seconde qui lui permet de réaliser de façon privilégiée (en quoi ?) ce qu'elles ont pourtant en partage ? Au contraire, cette métonymie a-t-elle révélé une homonymie entre les deux régimes, justifiant que le terme soit en fait réservé à l'un à l'exclusion de l'autre, mais alors quelle est la spécificité que masque cette homonymie et qui exclut que l'on ait affaire à deux espèces du même genre ? La définition minimale initiale ne devait, en tout état de cause, pas non plus être dogmatique et trop évidemment erronée : définir immédiatement l'art par le beau, comme cela a été trop souvent le cas, c'était à la fois infondé (pourquoi ? et que signifie alors « beau » ?), bancal (peut-on définir une activité productrice et le régime de connaissance qu'elle engage par une qualité objective, ou au moins apparemment objective ?) et faux (l'art n'a pas le monopole du beau, comme le montre la beauté naturelle, pas plus que le beau n'est le critère de l'art, pas même au sens restreint, puisque le second s'est, depuis longtemps, explicitement libéré de l'exigence du premier ; il n'était nullement besoin d'avoir travaillé le champ au programme pour savoir la fausseté d'un énoncé tel que « l'œuvre d'art a été de tout temps – une locution à bannir absolument ! – un artéfact auquel on peut assigner la qualification de “beau” »). Le pire, en la matière, est toutefois la tautologie maquillée en définition, dont on rappellera qu'elle ne peut jamais contenir le terme défini. On a trop souvent lu que « l'art, c'est l'ensemble des productions artistiques » ou « une activité artistique », comme « un artiste est celui dont le travail est une résultante d'une création artistique », voire, et alors la tautologie le dispute au non-sens, que « l'art se retrouve dans les Arts, sans oublier les Beaux-Arts ». Un tel procédé, dont l'analyse du sujet est précisément l'extrême opposé, s'est alors malheureusement, mais somme toute logiquement, retrouvé lorsqu'il s'agissait de répondre (ou plutôt de ne pas répondre) à la question : « il y a art lorsqu'il y a production artistique », « il y a art quand un artiste fait une œuvre », « il y a art quand il y a artiste ». Certes, le défaut est moindre dans la réponse que dans la définition, puisqu'on devine dans un cas que l'art n'est rien sans l'œuvre, dans l'autre qu'une dimension subjective est décisive, ce qui a au moins le mérite de contenir une thèse, même non explicitée comme telle. Pour autant, ce qui n'est pas complètement vide n'en demeure pas moins, dans ces conditions, relativement pauvre. Sur le sujet de l'explicitation des termes centraux du sujet, on rappellera enfin que l'étymologie, si elle peut avoir une fonction heuristique, n'est toutefois pas comme telle un argument, *a fortiori* quand elle est fautive : un grand nombre de copies commençaient par affirmer que le terme « art » provient étymologiquement du mot grec « *technè* », ce qui, cela saute pourtant aux yeux, est fantaisiste.

L'autre terme absolument déterminant dans la question était bien sûr celui de « quand », dont on notera au passage qu'il s'agit d'un adverbe, et non d'un pronom ou d'un adjectif, comme on l'a souvent lu, frappé que des élèves de classes préparatoires puissent ignorer aussi fréquemment les catégories grammaticales de base. Se demander quand il y a art, c'est notamment ne pas se demander ce qu'il est, ou du moins ne pas le faire d'emblée et directement, peut-être en ayant conscience de ce que la question de son identité ne peut être tranchée que de façon médiate, si tant est qu'elle puisse l'être de façon définitive : faute de savoir ce qu'il est, ou pour le savoir, il y aurait un sens à commencer par se demander quand il est ou quand il y en a. Le terme appelait plusieurs interprétations. La question était ainsi, d'abord, celle des signes de reconnaissance, des critères, voire des conditions de possibilité de ce qui renverrait au franchissement d'un seuil qualitatif, lequel pouvait lui-même engager une simple différence de degré ou une véritable solution de continuité. Mais si « quand ? »

n'est pas « qu'est-ce que ? », « quand ? » n'est pas davantage « où ? ». On ne pouvait donc faire l'économie de la dimension proprement temporelle de la question : l'art et son fait ont-ils quelque chose à voir avec la temporalité ? Y a-t-il une temporalité essentielle de l'art ? Et faut-il l'entendre au sens d'une détermination temporelle intrinsèque et singulière de l'artistique ou (et ?) au sens d'une efficace spécifique de l'art en matière de temporalité (l'art ouvre-t-il une dimension irréductible du temps ?) ? Les bonnes copies ont su donner un sens fort à la temporalisation de la question de l'art engagée par le sujet, et les meilleures ont vu qu'elle était susceptible de cette double polarisation. Enfin, étant donné ce qui a été souligné plus haut, il convenait de déterminer également cette temporalité mise en jeu par la question comme une véritable historicité, là encore doublement accentuée : la spécificité de l'art a-t-elle partie liée avec une historicité, cette historicité est-elle spécifiquement la sienne, et l'art en son historicité est-il un facteur d'historicité en général ?

L'analyse complète du libellé devait enfin s'intéresser au fait que la question interrogeait l'art quant à son « il y a ». Si l'absence d'attention aux termes du sujet a été plus fréquente que sa sur-analyse, il fallait certes éviter aussi la seconde. Ainsi n'était-il guère convaincant de surinvestir le « y » d'un sens topique exagéré (pour construire une pseudo-tension entre la temporalité du « quand » et une spatialité du « y », par exemple), de commenter indéfiniment le « il », ou de prétendre que derrière le « a » il y avait (!) le verbe « avoir » au sens de la propriété... Pour autant, la locution dans son intégralité méritait d'être relevée. On pouvait d'abord y lire un problème de subsomption d'un cas sous un concept dont la signification est précisément en jeu (avec les problèmes classiques afférents : pour identifier la présence, faut-il prédisposer de l'essence ? Au contraire, est-on contraint de construire un concept inféré à partir des occurrences, mais alors de quoi ? Peut-on renoncer à un concept préalablement déterminé tout en évitant l'écueil de « l'essaim d'œuvres d'art », comme d'aucuns se sont heurtés à un essaim de vertus ?). À ce sujet, le jury s'est d'ailleurs étonné d'une confusion récurrente : de nombreuses copies auront replié l'une sur l'autre la question de la nature artistique de l'œuvre et l'appréciation de sa qualité relative au sein du champ de l'art ; la question « quand y a-t-il art ? » était alors exclusivement comprise comme cette autre question : « quand y a-t-il grand art ? », ce qui produisait d'étranges développements et des affirmations discutables, confondant certaines polémiques concernant l'appartenance de tel ou tel *ready made*, *happening*, tableau ou morceau sonore au champ de l'art d'une part, et tel ou tel rejet esthétique, moral ou social d'œuvres cependant incontestées comme telles, en citant *Madame Bovary* ou *Les Fleurs du mal*, d'autre part. Les deux questions se posaient bien sûr, mais elles ne pouvaient n'en faire qu'une. Le problème d'identification posait en outre la question du point de vue et du référent pertinents : s'agit-il de l'œuvre en elle-même, de sa réception, de son instance créatrice, de son contexte de présentation ? On pouvait encore lire dans le « il y a » la marque d'une événementialité radicale de l'art, qui contraindrait par exemple à son identification irréductiblement rétrospective, ou imposerait à tout le moins l'impératif de penser l'art depuis sa phénoménalité. Cette dimension événementielle pouvait par ailleurs être rapprochée de l'historicité attachée à l'adverbe déjà commenté. Elle pouvait même être elle-même problématisée, dans le but éventuel de récuser sa nature de factualité brute, au profit d'une défense de son caractère contextuellement, conventionnellement et/ou institutionnellement construit. Ce fut le cas dans les meilleures copies.

L'analyse sérieuse du sujet pris dans sa littéralité doit permettre de convertir la question posée en un problème. Cette conversion ne signifie toutefois aucunement un déplacement. Le jury a encore une fois regretté d'assister trop fréquemment à une rapide opération de substitution, dont le but était manifestement pour les candidates et les candidats de tenter de retomber trop vite sur leurs pieds, c'est-à-dire sur le sol jugé rassurant d'un cours ou d'un corrigé plus ou moins assimilés. Ainsi la question posée a-t-elle souvent été changée en « Art et technique », « Art et nature » ou « Les règles de l'art ». Autant donc le redire le plus explicitement possible : toute substitution, plus ou moins déguisée, d'un sujet traité durant l'année ou d'une portion de

cours à la question posée, est une fausse bonne idée qui garantit l'échec. De même, vouloir replacer coûte que coûte un développement qui n'aurait guère de rapport avec le sujet ou ne n'insérerait pas dans l'argumentation déployée est toujours contre-productif. De nombreuses copies ont ainsi résolu de gratifier leurs lecteurs de longs topos sur l'art et la main, sans se rendre compte à aucun instant que la conclusion qu'elles en tiraient supposerait que tout art fût manuel. Plus généralement, affronter un sujet de philosophie, c'est d'abord se laisser étonner par sa formulation spécifique et s'employer à la faire parler, pour ensuite pouvoir déployer un propos convoqué par la question posée. Il va de soi que les copies, même maladroites, fournissant cet effort, seront toujours mieux évaluées que les tentatives de parler brillamment ou avec assurance de tout autre chose que du sujet proposé. Outre le déplacement ou la substitution de sujet, un autre écueil à éviter est celui du forçage problématique, consistant à tenter d'appliquer un problème préparé d'avance à toute question quelle qu'elle soit. Cette année, la tension entre subjectivité et objectivité, prise comme allant de soi et appliquée sans élaboration aucune à l'art en général et par suite à la question particulière dont il faisait l'objet, aura trop souvent joué le rôle de ce passe-partout qui, conçu pour ouvrir toutes les portes, s'avère sans surprise conduire en fait à contourner l'obstacle pour tenter d'arriver dans l'arrière-cour sans en passer par la maison. Le problème à construire et à traiter ensuite, c'est toujours celui dont on aura montré qu'il est posé par la question et qu'il faut l'affronter lui pour répondre à la première. Sa formulation doit procéder de l'analyse des termes du sujet, dont on a tenté de donner plus haut quelques linéaments. Les bonnes copies ont ainsi su se demander comment faire droit à l'événementialité et à l'historicité de l'art dans la tentative d'en déterminer les conditions et les critères propres.

Quant au développement d'une dissertation, il se doit d'être argumentatif.

C'est-à-dire, d'abord, qu'il ne s'agit pas de juxtaposer des affirmations, qu'elles soient présentées comme complémentaires (au service d'une même thèse générale, souvent dans une même partie prenant la forme d'une liste) ou comme concurrentes (d'une partie à une autre, produisant un tout qui devient une simple succession d'opinions dont la dernière, par le seul prodige de son rang – en général le troisième ... – acquerrait la vertu du dernier mot, en un sens qui ne serait pas seulement temporel mais aussi logique). Chaque thèse doit être fondée, de même que l'introduction de toute nouvelle perspective doit être précédée par la manifestation de l'insuffisance de la précédente. On apprécie cependant que les candidates et les candidats prennent soin de convaincre leur lectrice ou leur lecteur qu'ils n'ont pas perdu leur temps en s'astreignant à lire les premières parties plutôt que de sauter directement à la dernière : chaque moment du développement doit servir à quelque chose et si tout devait être jeté au moment de changer de perspective, il vaudrait mieux en faire l'économie ; il est donc bienvenu de souligner, à l'issue de telle ou telle partie, ce qui, malgré la critique, mérite d'être conservé et constitue un acquis. Enfin, il est bienvenu d'éviter de proposer une dernière partie dont le caractère prétendument irénique n'est que l'envers de son indétermination, là où l'on attend précisément une position ferme ; un grand nombre de copies se sont ainsi achevées sur une perspective tout à fait vaporeuse concernant l'art et l'humain, dont le propos était de soutenir qu'il y aurait art quand il y a humanité et réciproquement, ce qui n'engageait pas à grand-chose et produisait infailliblement, dans l'esprit de la correctrice ou du correcteur ayant lu trois copies doubles pour y arriver, un sentiment de lassitude.

Toute argumentation étant au service de l'établissement d'une position solide, il faut en outre que cette dernière soit clairement formulée comme telle, qu'elle soit momentanée ou définitive. À ce titre, un sujet interrogatif appelle notamment, à chaque phase du développement, une réponse à la question posée, soit, en l'occurrence, une phrase de la forme : « Il y a art quand ... ». C'est, encore une fois, une manière de marquer la prise en charge personnelle d'un réel questionnement, et d'éviter de donner l'impression qu'il s'agissait simplement de remplir sa



part d'un contrat scolaire sans enjeu théorique, consistant à noircir au moins et au plus tel nombre de pages.

Enfin, toute argumentation véritable est à la fois logiquement contraignante et souple. De fait, il s'agit d'examiner les présupposés, de tirer les conséquences et d'apprécier tout à la fois en intensité et en extension la puissance d'éclaircissement de ce qui a été précédemment énoncé, en n'oubliant jamais de le confronter au monde qui, en dernière instance, est toujours ce qui demande à être pensé. Il est donc malvenu d'appliquer comme une recette une structure figée, préparée d'avance pour servir d'armature au développement, quel que soit le sujet. Cette année, c'est assez souvent le triptyque œuvre-créateur-spectateur qui aura joué ce rôle, dans l'ordre ou dans le désordre. Or, s'il est certes tout à fait pertinent de situer la réflexion sur l'art selon tel ou tel de ces trois pôles, et si l'élévation de l'un ou l'autre au rang de principe produit assurément des effets théoriques majeurs, encore faut-il, pour que ce soit véritablement fécond, produire la nécessité de telle ou telle polarisation, et cela dans le cadre de l'argumentation elle-même. Pour le dire simplement, c'est l'argumentation qui doit rendre nécessaire l'adoption successive de ces trois points de vue, et ce n'est pas cette triplicité concurrentielle qui doit, telle une structure abstraite, dicter sa forme au développement en s'auto-assignant la capacité de donner lieu aux trois parties que comptera alors ce dernier.

Pour que l'analyse, la problématisation et l'argumentation évoquées jusqu'ici soient véritablement pertinentes, et pour que le développement puisse être nourri d'exemples et informé de références, un travail approfondi du champ mis au programme était bien entendu absolument nécessaire.

Concernant les exemples, sans lesquels l'argumentation se révèle assez vite n'être la pensée de rien, et qui ne doivent pas être traités comme de simples illustrations de thèses mais comme une matière à réfléchir et autant d'occasions de faire avancer l'analyse, le jury avait conscience d'une difficulté particulière, liée à l'identité du champ mis au programme. En effet, il n'est pas besoin d'être une lectrice ou un lecteur particulièrement assidu(e) de Bourdieu pour savoir quel risque de biais social on court lorsque l'on propose un sujet relevant de l'esthétique ou de la philosophie de l'art : une familiarité pré- ou extra-scolaire avec le monde de l'art est massivement indexée à la position sociale occupée, et susceptible de produire des effets plus importants que lorsqu'il est question de politique, de sciences ou de morale. Pour autant, cette familiarité préalable ni n'est équivalente à une réflexion théorique, ni n'était nécessaire à son développement : travailler avec application durant plusieurs mois le champ concerné était la seule chose requise et suffisante pour disposer d'assez d'exemples véritablement opératoires. Le jury tient d'ailleurs à dire qu'un très grand nombre de copies, quand bien même elles souffraient de défauts dans l'analyse, la problématisation ou l'argumentation, portaient au moins la marque d'un tel effort d'appropriation du champ, témoignant ainsi d'un travail de préparation sérieux, qu'il convient de saluer. Les exemples étaient souvent variés (tant dans leur situation historique que dans leur appartenance aux divers arts) et maîtrisés, davantage que l'année précédente, où de graves lacunes historico-politiques avaient été fréquemment relevées. L'impression d'abstraction, au mauvais sens du terme, voire de vacuité, était donc moindre et plus rare cette année.

On précisera cependant que, pour qu'ils puissent véritablement jouer leur rôle opératoire, les exemples retenus ne doivent pas se limiter à ceux qui sont choisis par un auteur dont on reprend la perspective, sans quoi ils n'apprennent rien et ne peuvent bien sûr que servir à redire la position en question : l'analyse heideggérienne du temple grec ou d'un tableau de Van Gogh ne peut ni confirmer, ni enrichir l'analyse heideggérienne de l'art. En ce sens, l'exemple véritablement fécond est un exemple original, non pas au sens où il serait rare, mais au sens où il est personnellement pris en charge, dans l'utilisation argumentative qui en est



faite, par l'auteur ou l'auteur de la copie, y compris lorsqu'il s'agit de réinvestir des analyses disponibles par ailleurs ou produites dans le cadre des cours suivis lors de la préparation.

Plus réhébitorique que l'absence de fécondité, il y a toutefois l'approximation et l'incorrection, qui auront beaucoup trop souvent grevé l'analyse et trahi de vagues souvenirs d'une « connaissance » de seconde ou de troisième main. Le jury a d'abord particulièrement souffert à la lecture des noms propres : Duchamp devenu « Duchamps », « Duschamps » ou « Deschamps » ; « Van Dog » le disputant à « Warhool » ou « Warole » ; la « Vénus de Millau », sans doute confondue avec un viaduc, etc. Il a en outre regretté de fréquentes approximations : parmi d'autres, le cas, assez souvent évoqué, de l'*Oiseau dans l'espace* de Brancusi – à préférer à « Brancousi », « Bankuzy » ou « Brancousier » – et de l'affaire à laquelle il a donné lieu, telle qu'elle a pu être thématisée par un B. Edelman en général non crédité, était à coup sûr intéressant et un bon usage a pu en être fait ; mais encore fallait-il ne pas en avoir un souvenir trop vague et lointain pour se rappeler le titre de l'œuvre, les détails d'une anecdote dont on aura lu une vingtaine de versions différentes, les attendus et le verdict de la procédure, etc. De réelles confusions se sont en outre avérées récurrentes. Par exemple, les boîtes Brillo de Warhol ont été quasi systématiquement prises pour des *ready made*, dans l'écrasement de la différence qu'il y a entre la reproduction « à l'identique » d'un objet quotidien et la transposition d'un objet d'usage « lui-même » en œuvre, telle qu'avait pu la réaliser Duchamp, dont la *Fountain* – nommée « pissotière » dans certaines copies – aura elle-même été souvent maltraitée, de nombreuses candidates et candidats croyant qu'elle fut immédiatement placée dans un musée et que cette muséification signa instantanément son appartenance au monde de l'art. Warhol et Duchamp devenaient ainsi les noms d'un seul et même fait, censé prouver la détermination exclusivement muséale de l'art, alors que leurs deux gestes diffèrent radicalement l'un de l'autre et qu'aucun des deux ne s'inscrit d'emblée dans l'institution muséale.

Si une grande proportion de copies portait la marque d'un travail sérieux du champ au programme, quelques angles morts ont toutefois étonné. À quelques exceptions près, candidates et candidats semblaient ainsi tout ignorer de l'historicité du musée et n'avoir aucune conscience de la signification précise (et là encore historiquement déterminée) d'un terme aussi central que celui d'« esthétique ». Le jury a également relevé de très fréquentes naïvetés concernant le marché de l'art, une vague teinture de « philosophie » critique conduisant nombre de copies à une lecture moralisante du phénomène, déplorant la transformation universelle de l'œuvre en bien de consommation, alors qu'il s'agit surtout, pour les acteurs concernés, d'une stratégie de placement ou d'investissement économique. Deux positions peu réfléchies se dessinaient d'ailleurs fréquemment. L'une, invoquant souvent l'autorité d'un Bourdieu réduit à une posture aussi caricaturale que dogmatique, et dont aucune œuvre n'était citée, en l'augmentant parfois d'une vague référence à Adorno et Horkheimer, alliait le confort d'une dénonciation de l'idéologie des dominants et un quasi-populisme théorique (« dans les galeries, on entend souvent les gens dire : "c'est de l'art ou du cochon ?", un humour certes un peu gras » – sûrement celui du lard ...), lequel se retournait bien vite (dialectiquement ?) en un mépris inconscient des masses, jugées trop vite soumises à ladite idéologie (car elles croient encore trop à l'art...). L'autre position souvent rencontrée, et parfois présentée comme la relève de la précédente, consistait dans un conventionnalisme non problématisé (« il y a art quand les personnes autorisées le disent »), cette fois référé à un Danto réduit à un slogan, là où, loin de se présenter comme une solution sans question, une véritable posture contextualiste se vit d'abord comme un problème (la décision d'identifier une œuvre comme art ne saurait, à tout le moins, se présenter comme la décision absolue de décréter ce qu'art veut dire).



Mentionner l'usage peu convaincant de références réduites à des patronymes, c'est l'occasion de préciser qu'une dissertation doit se nourrir des outils conceptuels forgés par la tradition. Mais ces outils doivent être traités comme tels, c'est-à-dire comme des moyens de produire une argumentation propre, ce qui suppose un certain degré de maîtrise et une véritable précision dans leur emploi. En revanche, il convient de bannir tout usage de la référence prétexte, pseudo-signe de reconnaissance ou de connivence, arrivant parfois comme un cheveu sur la soupe (Campbell ?). On précisera par ailleurs que nulle référence n'est attendue en particulier. Le point était cette année d'importance, puisque la question posée était aussi l'une de celles que Goodman avait faites siennes. Il n'était toutefois nul besoin de connaître le texte en question. Certaines copies ont immédiatement fait référence à Goodman, sans rien en faire ensuite. D'autres l'ont complètement ignoré, tout en appartenant à la catégorie des compositions excellentes.

Plus généralement, la référence doit être prosaïquement instrumentale, c'est-à-dire à la fois correcte et opératoire. En matière de correction, Aristote, et surtout Kant, auront énormément souffert, quand Benjamin, très souvent cité, aura la plupart du temps été réduit à un réactionnaire jugeant que la technique a tué l'art en supprimant l'aura, alors même qu'il est un penseur important du cinéma. Quant à l'opérativité, elle requiert d'abord que les auteurs et autrices, en plus d'être maîtrisés, ne soient pas réduits à une collection de thèses, telles que furent souvent traitées les définitions kantienne du beau, ni fondées ni explicitées. Elle exige en outre que les références soient ajustées à la question, au lieu, encore une fois, d'être soumises à un forçage ; de très nombreuses copies auront ainsi tenté de replacer un morceau de cours ou de manuel sur Simondon, confondant dès lors le devenir esthétique d'un objet technique avec le devenir artistique d'une chose, ce qui n'a à peu près rien à voir. La précision des références ne requiert toutefois pas la citation de longs passages, et lorsque les citations sont trop longues, elles prennent la place de l'analyse, tout en étant parfois suspectes. Il convient donc de rester raisonnable sur ce point.

Si aucune référence en particulier n'est obligatoire, l'identification d'un champ demande cependant que l'on dispose de certaines connaissances disciplinaires qui ne relèvent pas seulement de la philosophie générale. Cette année, il était nécessaire de s'être familiarisé avec certains monuments de l'histoire de l'art. Or le jury a été déçu de ne lire que très rarement des copies témoignant d'une connaissance, même rudimentaire, non pas seulement des œuvres d'art historiques et de leur interprétation par des historiens d'art, mais également des théories prenant l'histoire de l'art elle-même pour objet (en dehors de quelques récitations souvent très approximatives des grandes lignes de la conception hégélienne, qui précisément appartient à un autre registre de discours). Un auteur aussi classique que Panofsky, ou les ouvrages de référence d'un Gombrich, par exemple, auront brillé par leur quasi-absence, et on ne peut que le regretter.

On rappellera encore qu'une dissertation se conclut. Il importe donc de ne pas négliger cette ultime étape qui, restituant rapidement le parcours argumentatif et conceptuel accompli, énonce de façon synthétique la réponse qu'il a permis de produire. Pour en revenir à la forme du sujet proposé, une question appelle une réponse et la conclusion ne peut en faire l'économie. Une ouverture est en outre bienvenue, qui doit éviter le tic, symétrique de l'accroche originale dont il a été question plus haut, du bon mot final ou de la profondeur absconse terminale, mais qui peut, par exemple, indiquer d'autres lieux dont le traitement du sujet manifesterait la problématique nouvelle, souligner l'extension des enjeux engagés, ou montrer la puissance d'éclaircissement de la position défendue sur un dernier exemple.



On achèvera ces remarques par un nouvel appel à la correction formelle et à la lisibilité matérielle des copies. Pour ce qui est de la seconde, il est recommandé de choisir une encre qui ne soit pas trop claire, de soigner la graphie, de ne pas multiplier les ratures et de marquer nettement le passage d'une section du devoir à une autre. Concernant la première, candidates et candidats doivent savoir qu'il ne s'agit pas d'une coquetterie désuète et dispensable : orthographe et grammaire font partie intégrante de la qualité d'un devoir. Comment ne pas regretter que le substantif masculin « art » soit très souvent rappelé par un pronom féminin (« elle »), et comment ne pas s'alarmer de la montée en puissance d'un usage totalement incorrect de l'interrogative indirecte (« on verra qu'est-ce qu'un artiste », « on se demandera quel cadre faut-il donner à l'art pour qu'il soit beau ? », ou encore « ce sujet pose la question de quand il y a-t-il art ? ») ?

Les copies ont été notées entre 0,5 et 20 (15 copies blanches sur les 4271 candidats présents – 129 absents). La moyenne de l'épreuve s'élève à 9,51, pour un écart type de 3,69, ce qui est tout à fait stable par rapport à l'année précédente. 31,13 % des copies ont obtenu entre 7 et 9. Notes supérieures ou égales à 10 : 46,45%. Notes supérieures ou égales à 14 : 14,28 %. Notes supérieures ou égales à 16 : 6,43%.

Les copies notées entre 0,5 et 5 sont celles qui ont été jugées réellement indigentes, soit qu'elles soient franchement inachevées (parfois à peine une page d'introduction), soit qu'elles ne satisfassent à aucune des exigences rappelées plus haut.

Ont obtenu une note entre 6 et 9 les devoirs qui pouvaient prétendre être des dissertations, mais qui ont échoué à traiter le sujet autrement qu'en plaquant sur lui les grilles prêtes à l'emploi évoquées dans les pages qui précèdent, ou qui ont manifesté de trop graves lacunes historiques, que ce soit au sujet du champ technico-artistique ou dans les références philosophiques évoquées.

Les dissertations notées entre 10 et 13 sont celles qui ont su traiter le sujet posé en faisant preuve d'un souci minimal d'analyse de la question en sa formulation précise, tout en témoignant, par le choix d'exemples maîtrisés et par une convocation correcte de la tradition, d'un travail de préparation suffisamment sérieux. Elles ont souvent entrepris de spécifier l'art par rapport à la nature, puis de dissocier art au sens des beaux-arts et technique, avant de problématiser cette distinction en adoptant une position contextualiste.

Les copies créditées de 14 ou 15, sont celles qui ont été jugées vraiment bonnes. Elles n'ont pas seulement satisfait aux exigences de bases de l'exercice, mais, par la finesse de l'analyse et par la rigueur de l'argumentation, ont réussi à produire une réponse aussi riche que réfléchie à la question posée, tout en sachant déployer la dimension temporelle de la question.

Les meilleurs travaux, notés au-delà de 16, seront parvenus à faire pleinement droit au motif de l'événementialité de l'œuvre et à déployer une véritable pensée de l'historicité de l'art, nouant tout à la fois ce que l'histoire fait à l'art et ce que l'art fait à l'histoire. La fermeté du propos savait alors ne pas signifier une clôture dogmatique, puisque certaines dissertations pouvaient conclure qu'il y a art, de façon électorale, lorsqu'une œuvre impose que l'on se repose à nouveaux frais la question. Le jury aura eu le plaisir d'accorder la note maximale à 6 reprises, témoignant par là de la véritable joie intellectuelle que certaines compositions, marquées d'un déjà très grand talent (dans un domaine qui ignore la génialité...), lui auront donné l'occasion de ressentir

