

## RESUME DE TEXTE

Durée: 2 heures

L'usage d'une calculatrice est interdit pour cette épreuve.

NOTE IMPORTANTE : Ce texte doit être résumé en 300 mots (au sens où l'entendent les typographes; par exemple: il n'est pas, c'est-à-dire, le plus grand, comptent respectivement pour 4, 4, 3 mots). Le candidat doit indiquer sur sa copie le nombre de mots utilisés. Une marge de plus ou moins dix pour cent est tolérée. Tout dépassement de cette marge est pénalisé.

## L'ART ET LA REALITE

L'art se présente comme une divinité à triple visage où se reflètent tour à tour la réalité extérieure, la création plastique, la réalité intérieure. Chacune mérite une connaissance plus approfondie. C'est le réel extérieur, traduit par le réalisme, qu'il convient d'aborder en premier, car c'est lui qui, pendant des siècles, est apparu l'exigence principale de l'art.

Il commande déjà aux premiers essais des hommes de la Préhistoire, gravant sur la paroi des grottes la silhouette des animaux dont ils vivaient. Comme ils disposaient de surfaces de pierre plus ou moins planes, s'offrant à leur dessin, comme ils avaient appris à distinguer les cibles par leur silhouette, ils avaient recours à l'artifice d'un profil, délimité par une ligne incisée ou tracée. Par ce découpage, dédaigneux des particularités qui ne seraient pas celles de l'espèce, ils fixaient l'essentiel de ce qui les intéressait. A quoi bon essayer d'y greffer l'illusion d'une perspective ou d'un entourage ? Ils n'y pensaient pas. A peine, sur le tard, s'essaieront-ils à suggérer la massivité des volumes essentiels. Et pendant des siècles, pendant des millénaires, l'art ne cherchera pas plus avant.

Cette conception n'a d'ailleurs jamais été abandonnée. Le dessin des vases grecs se révèle-t-il si différent, en son principe, de celui des fresques préhistoriques ? Euphronios ou Douris savent tout dire, comme au Paléolithique, avec une seule ligne, mais elle est devenue si juste, elle est perçue avec une telle acuité et menée avec une telle force suggestive que nous sommes obligés de ressentir tout ce qu'elle ne dit pas: le relief, les volumes, et presque la matière d'une étoffe flottant dans l'air ou plaquée sur un corps.

Mais le réalisme poussait devant lui ses exigences. Au moment où les peintres de vases se limitaient encore à un simple linéament expressif, le peintre de fresque avait déjà inauguré le modelé. Par cette convention, il tentait d'enfreindre la loi du plan sur lequel il avait à peindre et à exprimer illusoirement ce que la matière de son art ne mettait pas à sa disposition. La planéité du support, jusqu'ici respectée, va désormais être enfreinte. Il suffira d'admettre que, dans un volume, la partie la plus proche de notre œil sera la plus claire et que celles qui s'éloignent dans l'espace s'enfoncent en même temps dans une ombre croissante. Celle-ci devient, en quelque sorte, synonyme de profondeur par un artifice devenu universel. Dès lors la peinture pourra mimer les effets de la sculpture. Et, à la Renaissance encore, Léonard de Vinci s'émerveillera de ce pouvoir.

Le réel est-il désormais conquis intégralement ? Une exigence nouvelle se fit jour : Quand j'ai défini le volume d'une sphère, je n'ai pas dit encore si elle est constituée de cuivre, de bois ou de fer; j'ai passé sous silence la matière. Or la forme, exprimant le volume, relève encore d'une certaine abstraction et seule la substance assure une présence concrète. C'est à son rendu que les pouvoirs illusionnistes vont s'étendre.

Il faudra pour cela attendre le XV<sup>ième</sup> siècle flamand. Où un semblable besoin aurait-il pu mieux se manifester que dans ce milieu dominé par une bourgeoisie, soudain mise en possession du pouvoir, et qui, fondant sa fortune sur le commerce, était élevée dans la juste estimation de ce qui constitue les choses ? Bien vendre, c'est connaître la valeur des objets et cette valeur varie surtout en fonction de la rareté des matières. Un bourgeois était donc par définition un homme expert à les déterminer et à les différencier. Flamands et Bourguignons, élevés au sein d'une société drapière, accoutumée à la prisée du réel, ne pouvaient échapper à cette exigence nouvelle. Comment un Jean Van Eyck, un

Memling auraient-ils pu se borner à cette approximation que constitue la forme en son contour et en son volume ? Ils savaient bien que le réel et de la lumière n'est pas le même sur le métal et sur le cuir, et que chaque métal, fer, argent ou or, a sa manière propre de la renvoyer. Quelle hérésie de figurer semblablement une fourrure précieuse et un drap commun ! Et peut-on même omettre de distinguer entre les diverses qualités du drap, si sensibles à l'inspection du regard, à celle du doigt ?

” De quoi est-ce fait ? ” Question essentielle... Mais, pour y répondre, de quoi dispose l'artiste, sinon d'une substance unique qui est celle qu'étend son pinceau avec la couleur ? Or la couleur seule ne saurait satisfaire à cette exigence. En vérité les matières répondent de façon différente à l'attaque de la lumière, selon que leur épiderme est rugueux ou lisse, selon que leur masse reste opaque ou se laisse pénétrer par le rayon à la mesure de sa transparence. Or il était un produit dont on avait déjà usé, par exemple pour les bannières qui, dans les cortèges, devaient être revêtues de couleurs capables de résister aux intempéries. On avait inventé de donner alors l'huile comme véhicule aux pigments colorés. Cette trouvaille allât servir de point de départ à celle de la technique à l'huile appelée désormais à connaître une fortune étonnante. La pâte mêlée à ce médium peut, en effet, rendre la même tonalité mate ou luisante, lisse ou rugueuse, transparente ou opaque, au gré du pinceau ou de la brosse qui l'étend, au gré aussi de la proportion du délaiage: la peinture pourra être un empatement gras et lourd ou, au contraire, un nuance glacis au travers duquel se perçoit la couche inférieure. Toutes les apparences que saisit l'il peuvent désormais se transcrire dans ce jeu illimité d'illusions.

Est-ce là tout ? Il reste encore la lumière, cette lumière dont l'intervention a été décisive pour éveiller la matière qui, parfois, se passe d'elle pour émouvoir notre système optique par ses seules vibrations. Dans le monde visible, il n'y a pas seulement que les choses, emprisonnées dans le jeu combiné des lignes et des couleurs, des modelés et des matières; il y a le milieu où elles baignent. Le jour où la peinture éprouva la tentation de s'assurer cette nouvelle conquête, elle fut placée devant un dilemme qu'elle avait jusque-là ignoré. Il lui fallait choisir entre ses réussites anciennes et ses ambitions neuves. Pousser ses forces dans l'aventure qui s'offrait, c'était les retirer des domaines déjà occupés. Affirmer la matière par son contour, son volume et sa substance contraint à dresser autant de barrières impénétrables devant le libre vol de la lumière. Assurer celui-ci oblige à faire le vide devant lui. Il faut donc choisir entre la réalité concrète qui a ses lois et l'un matériel qui a ses exigences. Une lutte et un drame commencent qui vont désormais déchirer la peinture.

Caravage, qu'on a pourtant accusé d'être réaliste au point d'en devenir matérialiste, a le premier affronté ce conflit. Il a eu recours à l'éclairage pour traduire la lumière. Elle cesse alors de se borner à être un milieu anonyme; elle se manifeste par des rayons. Mais, dès qu'ils touchent des formes, ces rayons les attaquent, les dénaturent puisqu'ils les ” transforment ” . Le volume que nous concevons dans la régularité abstraite de sa définition géométrique subit un assaut : la lumière, en l'abordant, y découpe les reliefs, des zones qu'elle éclaire et qui, obéissant au jeu arbitraire de ce projecteur, surgissent comme des îlots inattendus hors de la mer qui les recouvrait. En même temps, d'autres zones disparaissent, sont englobées dans l'ombre. Tout ce qui reçoit la lumière amplifie son existence; tout ce qui en est privé semble rejeté au néant. Les contrastes ainsi marqués créent une géographie imaginaire de frontières nées du hasard. La forme ne peut plus rester fidèle à elle-même, à sa définition; elle subit des métamorphoses parfois monstrueuses, où notre pensée ne la reconnaîtrait plus. Accepter l'éclairage, c'est substituer la loi de la lumière à la loi de la matière. Telle est la concurrence violente dont Caravage s'est voulu le témoin. La forme, triomphe de l'art italien, est toujours présente dans ses uvres, mais pour y être torturée, martyrisée, défigurée.

Entre ces pouvoirs qui rivalisent d'influence, Claude Lorrain tente d'imposer encore un équilibre. Le pourtour de ses mannes est constitué par des architectures de pierre et de marbre, dont il précise la forme, équilibre les masses, modèle le relief; mais le centre n'est qu'une ample trousse, où le vide règne seul avec la clarté. L'eau et l'air ont fait succéder le règne du fluide et de l'impalpable à celui du concret; comme un poulpe de feu, le soleil, roi de ces espaces, étire ses tentacules rectilignes jusqu'au moment où ils atteignent et caressent les colonnes et les frontons.

Ce n'était qu'une régression : la lumière doit, peu à peu, l'emporter et, avec l'Impressionnisme, elle supplantera définitivement la réalité pesante et tactile, la réalité des masses solides. Dès qu'apparaît la nouvelle école, en l'espace de quelques années, une révolution radicale s'accomplit. Le programme nouveau s'était déjà formulé que Jean-François Millet, en 1871, peignait encore l'église de Gréville comme un montage trapu de volumes géométriques; la terre du sol et les pierres du sentier ou des talus, les murs de la nef, le clocher nabot, les tuiles moussues des toits rivalisent de densité et c'est

à peine si, aux extrémités de l'horizon bouché par l'édifice pesant et bas, s'entrevoit la présence de la mer. Vers 1901, Monet s'attachait à l'étude d'une autre église, celle de Vétheuil: les contours qui, sous la main de Millet, délimitaient encore la forme, les plans éclairés ou sombres qui affirmaient les volumes, les granulations et les empâtements qui disaient la rudesse de la matière n'ont plus place ici. Le réalisme ancien, celui qui s'était ébauché depuis la Préhistoire, est maintenant mort. Tout se perçoit, tout s'exprime en termes de lumière.

René Huyghe -*les puissances de l'image - bilan d'une psychologie de l'art* - Flammarion (1965).