BCE
BANQUE COMMUNE D'ÉPREUVES

Code sujet : 303

Conception : HEC Paris

CONTRACTION DE TEXTE

OPTIONS : SCIENTIFIQUE, ÉCONOMIQUE, TECHNOLOGIQUE, LITTÉRAIRE

Mercredi 4 mai 2016, de 14 h. à 17 h.

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

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

N.B. :
Cet exercice doit rester impersonnel dans le fond comme dans la forme, et respecter STRICTEMENT les limites imposées.
La copie doit être entièrement rédigée : la correction et la clarté de la langue entrent pour une part dans l'appréciation du correcteur.
Il n'est fait usage d'aucun document ; l'utilisation de toute calculatrice et de tout matériel électronique est interdite.

Donc, à partir d'une certaine date, de cette date dont nous parlons[1], il est devenu impossible de peindre une femme nue en voyant en elle Vénus, impossible de peindre un quelconque personnage de l'histoire contemporaine comme Le Brun peignait Louis XIV : sous le casque d'Alexandre, ou encore un notable bourgeois comme le même Le Brun représentait le chancelier Séguier. Pourquoi la bataille de Solférino, que l'on pourra pourtant admirer au Salon de 1864 sous le pinceau de Meissonier[2], ne vaut-elle pas Pharsale ? Pourquoi ne vaut-elle pas même Eylau ? Mais Napoléon III lui-même se garde bien de se voir sous les traits de celui que Gros et David ont célébré, et que Stendhal, aux premières lignes de *La Chartreuse de Parme*, présente comme le successeur d'Alexandre et de César. Et même (en dépit des aventures auxquelles il se laisse entraîner) il a cessé de considérer la conquête et la gloire militaire comme la finalité de l'histoire ; il est vraiment l'expression de la bourgeoisie, dont le génie n'est pas épique. Napoléon Ier est la dernière figure historique qui se soit prêtée au traitement épique, littéraire ou pictural. Génie, il fut le dernier des génies : on a senti que l'occasion ne se renouvellerait plus, qu'avec lui finissait l'histoire comme action et légende, qu'après lui allait commencer une tout autre époque – à la fois progressive et anonyme – ayant pour but, qu'elle soit bourgeoise ou ouvrière, la production et la consommation. (A Sainte-Hélène, lorsqu' il rêve à ce qu'il aurait pu être après avoir gagné Waterloo, il ne lui reste plus qu'à s'imaginer en souverain bourgeois visitant les pays d'Europe comme de paisibles propriétés.) Toute répétition, a dit Marx, transforme en comédie ce qui fut drame. Jugement qui n'est guère vrai pour le monde classique où, d'une certaine manière, tout est répétition, et auquel appartient le 18 Brumaire – mais qui est devenu vrai pour une histoire désormais progressive, où la répétition ne peut avoir

---

[1] Le 15 mai 1863 s'ouvre à Paris un Salon des refusés, en marge du Salon officiel. Des peintres comme Manet, Pissaro ou Whistler y participent.
[2] Peintre prisé de Napoléon III, Ernest Meissonier a représenté l'Empereur à la bataille de Solférino.

Tournez la page S.V.P.

qu'un sens négatif : le jugement est vrai pour le 2 décembre[3]. L'action historique, désormais, ne sera plus la manifestation d'une antique gloire, d'une primitive vertu ; elle aura pour but – et cela pour la première fois – d'aménager les choses mises à la disposition de l'homme. Et si les régimes socialistes ont tenté obstinément d'aboutir à des figurations artistiques de leurs chefs, il est visible qu'ils n'y ont pas mieux réussi que la société bourgeoise, et pour la même raison : leur finalité est bourgeoise, en ce sens qu'elle n'est pas épique, sauf à entrer, comme la bourgeoisie, dans le double jeu et la mauvaise foi. L'effigie héroïque de Lénine est contradictoire avec Lénine lui-même – qui fut un homme simple. Celle de Staline ou de Mao l'est avec la vérité qu'ils ont, en principe, servie – dont le « culte de la personnalité » est la trahison consciente ou « objective ».

Les termes : « société bourgeoise » sont venus sous ma plume et voici le moment – inévitable – d'évoquer la relation de cette peinture et de cette société. Voir dans la peinture nouvelle l'accusatrice de la société bourgeoise n'est pas plus satisfaisant que de voir en elle sa complice – si, bien sûr, on ne peut entre elles nier les liens, feignant de croire que la main gauche ignore ce que fait la main droite. Problème irritant, dont il faut craindre de se débarrasser trop vite ! C'est qu'il existe désormais deux peintures, et que la bourgeoisie n'a pas qu'un seul visage.

Il y a un art que la société bourgeoise sécrète naturellement, qu'elle reconnaît pour sien. Et c'est d'abord – pour ne même pas nommer l'art courtisan – l'art euphorique, l'art anesthésiant qui suggère que la vie est sans problème, sans drame majeur : théâtre de boulevard, bibliothèque rose, musique de vaudeville, tableau de genre illustrant les menus plaisirs de l'existence... Mais cette société n'est pas toujours frivole, son intention n'est pas toujours de passer inaperçue ; elle se veut d'autant plus grave et noble qu'elle a davantage de doutes quant à sa légitimité. L'art académique lui permet de se voir telle qu'elle voudrait être et sait ne pas être : héritière d'une tradition de beauté classique, de culture mythologique, instrument d'une histoire digne de l'épopée. Baudry, Cabanel, Gérome[4] lui donnent ses certificats de bonne éducation ; Meissonier, Vernet, Flandrin[5] garantissent que sa gloire n'est pas indigne du passé. La société bourgeoise ouvre les musées, fréquente les antiquaires, entasse les collections pour croire à son ancienneté, en même temps qu'elle donne à l'art de l'imaginaire et de l'harmonie sa respiration artificielle. D'autre part – soucieuse de ne pas conclure de mauvais marchés – elle exige un art bien fait, c' est-à-dire fait selon les règles, ce qui atteste que le peintre a appris son métier (à l'École des Beaux-Arts), et soigneusement exécuté, fini dans les moindres détails, ce qui justifie le prix d'achat ; c'est elle qui reproche à Whistler de demander deux cents guinées pour un paysage exécuté en quelques heures, ce qui permet au peintre – le même qui dira des toiles qu'on lui oppose qu' elles sont peut-être finies, mais en tout cas pas commencées – de répondre que cette somme va à la science acquise au cours de toute une vie.

Rompant avec cet art modestement ou sublimement idéalisateur, la nouvelle peinture ne peut être soupçonnée de complicité avec l'ordre bourgeois, en dépit de tant d'insinuations néo-marxistes ou « marcusiennes » ! Faut-il voir en elle, comme nous y invitent des analystes qui partent de la même sociologie mais qui, eux, aiment cette peinture – une dénonciation de cet ordre bourgeois ? Pas davantage. Et d'abord, est-ce la structure bourgeoise de la société qui se trouve en cause, ou son statut de classe dirigeante, quelle qu'elle soit ? L'art idéalisateur, l'art euphorique est l'art officiel de toute classe aspirant à conserver son pouvoir : la Russie de Staline, la Chine de Mao en apportent la même preuve que la France de Napoléon III. Sans doute l'art académique répond à un complexe particulier qui est en effet celui d'une bourgeoisie inquiète de sa légitimité ; mais c'est la maladie de ladite bourgeoisie qu'il exprime, non sa santé. Car s'il y a un mensonge bourgeois, il y a une vérité bourgeoise, il y a un génie bourgeois – et il se peut que la nouvelle peinture ait quelque rapport avec lui.

Car ce génie, justement, rompt avec l'idéalisation, l'héroïque, le passé, l'imaginaire : c'est le génie d'une énergie lucide engagée dans la conquête et l'exploitation raisonnable de la terre,

[3] 2 décembre 1851.

[4] Représentants de la peinture académique du Second Empire.

[5] Peintres d'histoire, dont Napoléon III appréciait les œuvres.

et qui a conscience d'être une rupture de l'histoire, l'amorce d'un décisif progrès. Le Second Empire s'engage dans des opérations militaires dont le succès est inégal, et que l'art officiel célèbre également : mais ce n'est pas la gloire que la société bourgeoise recherche, ce n'est pas le héros qu'elle honore, c'est la rentabilité, c'est une maîtrise anonyme. *1814*, le *Napoléon à la bataille de Solférino*[6] sont aussi étrangers au génie bourgeois (sinon au mensonge bourgeois !) que *L'Exécution de Maximilien*[7], qui démystifie l'histoire héroïque, la légende du Prince. Et de *Monsieur Bertin* aux portraits que Manet laissera de Rochefort ou de Clémenceau, ces images sans complaisance, sans attributs symboliques ou mythologiques, représentent, comme les portraits hollandais du XVIIe siècle, un refus de l'emphase, qui est un refus bourgeois. Entre l'art nouveau et la société, il y a cette différence essentielle que l'art refuse l'héritage de sa mauvaise foi : mais c'est de *cette* société qu'il est le génie. Avec elle, il partage cette relation aux choses qui, excluant le sublime, le passé, l'imaginaire, affermit sans cesse la prise sur le monde. Et sans doute l'histoire de l'art, à dater de l'installation du pouvoir bourgeois, est souvent celle d'une solitude méconnue, décriée. Mais c'est avec le public, avec la masse dont voici la première intrusion, que le conflit existe, plutôt qu'avec les valeurs de la société nouvelle. Baudelaire, Flaubert et tant d'autres ont bien raison de voir dans le bourgeois leur ennemi. Mais il est pour eux l'éternel philistin dont tout les sépare, et non point le représentant d'une classe à laquelle ils appartiennent, d'un pouvoir dont – plus ou moins – ils bénéficient. Le salon de la princesse Mathilde[8] exclut le philistin, mais ne compte que des bourgeois.

Des coïncidences de date inspirent la tentation de placer sous le même signe tout ce qui, au même moment, est *mouvement*. Car 1863 est aussi l'année des élections générales qui assurent, à Paris, dans la Seine et dans toutes les grandes villes, le succès de l'opposition enfin rassemblée. Et 1863 est encore l'année où se forme, en France, un parti ouvrier, bien qu'il n'y ait, aux élections, aucune candidature ouvrière. En 1862, une délégation est envoyée à l'Exposition Universelle de Londres. En 1864, est publié à Paris le *Manifeste des 60*[9] et, à Londres, c'est la fondation de l'*Association internationale des travailleurs*, dont Karl Marx rédige le manifeste. Mais il faut dire que l'opposition est à peine moins bourgeoise que le gouvernement : contre le régime, elle réclame son bien, le bien bourgeois : la liberté. Cherchera-t-on, au-delà de l'opposition bourgeoise, une dénonciation plus radicale à laquelle une certaine peinture s'articulerait ? Mais il n'est pas plus facile de la découvrir dans l'ordre la politique que dans l'ordre plastique. D'une part, l'opposition ouvrière, en France, ne se conçoit pas en dehors du monde bourgeois. C'est à l'union des classes sociales contre la dictature impériale qu'invite le *Manifeste des 60* : « La signification politique des candidatures ouvrières serait : fortifier en la complétant l'action de l'opposition libérale. Elle a demandé le nécessaire des libertés, les ouvriers demanderaient le nécessaire des réformes économiques. » Certes, celui qui rédige le manifeste de fondation de l'*Internationale* ne semble pas l'entendre ainsi : « L'émancipation économique des travailleurs est le grand but auquel tout mouvement politique doit être subordonné *comme un moyen*. » Mais ces trois mots décisifs ont disparu de la traduction française, les républicains y voyant une manœuvre pour détourner les ouvriers de la lutte politique contre l'Empire. La peinture « sociale » ira-t-elle plus loin que le mouvement ouvrier lui-même ? Elle dénonce avec Daumier les actes d'une police, d'un régime – ou une misère peut-être irrémédiable, vécue dans une douleur ou dans une colère sans projet. Et Millet, qui montre le paysan ancestral, non la victime d'une condition précise, le fait plutôt avec sérénité. (D'ailleurs, ce n'est presque jamais l'ouvrier – la victime de la concentration capitaliste – qui est représenté, c'est le paysan, l'artisan, l'employé.) Courbet, le seul à être socialement révolutionnaire – et qui paiera sa participation à la Commune d'une mort d'exilé – sourit du commentaire donné par son ami Proudhon de ses *Casseurs de pierres* : il a peint ce qu'il a vu, dit-il, tout simplement. (De même Géricault raillait ceux qui voyaient dans *Le Radeau de la Méduse* un « pinceau patriotique » ou « subversif »...) Et même si nous donnons à cette peinture un sens

[6] Œuvres de Meissonier.
[7] Tableau de Manet qui représente l'exécution de l'Empereur du Mexique par des soldats républicains.
[8] Mathilde Bonaparte, cousine de Napoléon III, qui tenait à Paris un important salon littéraire.
[9] Manifeste de soixante ouvriers qui revendiquent notamment le droit à la représentation syndicale.

Tournez la page S.V.P.

politiquement révolutionnaire qu'elle n'a pas, ce n'est pas elle, pour autant que ce sens la définirait, qui pourrait représenter une révolution picturale qui, se fermant sur son langage propre, et l'approfondissant, n'est pas loin d'annuler la portée des sujets choisis.

Le *rien que le vrai*, la réduction à un monde sur lequel le travail a prise, entre la bourgeoisie, le prolétariat et la peinture, c'est un lien essentiel d'esprit – de civilisation. Par rapport aux odalisques d'Ingres, les élégantes de Manet, les femmes du peuple de Daumier, les paysans de Millet et de Courbet sont du même côté – et la classe ouvrière n'a pas d'autre désir que de bénéficier des biens et des dieux de ses maîtres. Mais s'il existe au départ entre « le bourgeois conquérant » et le peintre novateur une même vision du monde, la distinction des domaines et des moyens de l'expression implique et suscite une opposition vite irréductible.

Cette vision du monde n'est au fond qu'un cadre vide ; elle est laissée en blanc. La peinture nouvelle tient à la société bourgeoise par une tolérance qui n'engage à rien : cette société est celle du laisser-faire et du laisser-voir, elle ne soumet l'acte ou la perception à aucune valeur transcendante, à aucune valeur extérieure à la réalité ; la seule loi, c'est que chacun doit travailler sur quelque chose que le travail puisse façonner ; l'homme est fait pour transformer une ressource naturelle en un produit du travail. Mais il va de soi que le travail de la peinture, relatif, lui aussi, à *ce qui est là*, aboutit à un produit manufacturé si différent qu'il devient inassimilable, et finalement ennemi : au rentable, à l'utile, au quantitatif du travail social, s'opposent l'inutile, le qualitatif du travail artistique. Même quand la réalité de Manet, de Monet, de Renoir est celle du bonheur bourgeois, elle dégage ce que la vie frôle sans s'y arrêter, elle fait de la récréation du dimanche la loi de la semaine, elle inverse le commandement de Dieu : les jeux de la lumière sur les eaux de la Grenouillère, l'irisation des fumées de la gare Saint-Lazare, l'éclat d'un peu de vin rouge au fond d'un verre contiennent tout le sens de la vie et dénoncent l'autre sens comme non-sens. La société qui a laissé l'artiste regarder où bon lui semble, faute de pouvoir lui proposer mieux, attend tout au plus de ce regard l'ornement frivole de sa vie sérieuse. Et elle acceptera même que l'art se définisse comme inutile : la thèse de Ruskin est une concession à la vision bourgeoise. La revendication de l'inutile est, pour l'artiste, une défaite. Mais tout change quand l'art prétend à l'exclusivité de l'utile véritable et à la souveraineté. Libérale, la société ne peut se défendre en bâillonnant l'artiste, mais elle refusera de l'entendre, ou plutôt elle se révélera sourde, naturellement. En ce sens, l'énergie de la peinture travaille ce monde du travail comme une accusation infiniment plus profonde que toute révolte politique. Après s'être contentée de plaider en faveur du droit à l'existence de l'inutile, la peinture s'affirme comme travail autonome, se pose en valeur absolue. Et elle ira plus loin encore : car fonder sa dignité sur l'autonomie d'une technique, c'est concéder encore à l'ordre bourgeois de la division du travail – et un travail ne peut pas être valeur absolue. Alors, elle tentera d'appeler par sa présence pure ce qui manque à la civilisation du travail, et même à la peinture du regard : la plénitude de l'être. « Ecoute, entre nous soit dit : s'il n'y a pas un Dieu, il existe quand même, ici ou ailleurs, quelque chose qui lui ressemble, dont on sent la présence en de tel moments. » Ce que Van Gogh (qui adresse ces lignes à Théo) – ou Gauguin – voient dans l'instant, l'objet ou le rêve, le seul geste du peintre, bientôt, aura l'illusion de le susciter.

A l'intérieur d'un même moment et d'un même état de l'esprit, il est inévitable que bien des liens unissent les diverses activités humaines, mais ces relations, quand elles sont saisissables, apparaissent souvent comme de complémentarité, ou d'opposition. Ce que nous avons dit des rapports de la peinture et de la société bourgeoise peut servir de clef pour d'autres comparaisons. Le moment où surgit la nouvelle peinture est celui où l'esprit de la science commence à l'emporter sur l'esprit de la religion ou de la philosophie.

On a rapproché la disparition de la perspective en peinture d'un nouvel esprit scientifique pour lequel les modèles géométriques (renaissants) cessent de valoir. La nouvelle peinture, a-t-on assuré, est semblable à la science, pour être, comme le disait Zola, « analytique », pour constituer « une critique de la perception ». On a vu dans l'étude et l'esquisse l'équivalent des observations scientifiques à partir desquelles l'impressionnisme a cru dégager les lois de la

perception colorée. Mais les lois de la perception impressionniste (les lois de Seurat, de Cézanne, du cubisme) sont les normes d'une écriture historique, d'un style qui peut devenir, en effet, un style commun, mais qui n'est nullement universalisable dans l'espace et le temps comme les lois de la science. D'autre part, la critique scientifique de la perception aboutit à une formulation qui exclut tout appel au perçu ; elle conteste le perçu, elle veut se passer de lui, alors que, contre la perception traditionnelle, c'est à une perception autre que la peinture fait appel – à une perception plus sensible. Et si l'on dit de la nouvelle peinture qu'elle va de la perception à la sensation, ce n'est vrai qu'à la condition de bien se garder de définir la sensation en termes scientifiques. Il ne s'agit pas pour le peintre de découvrir l'*en deçà* génétique du perçu, mais de créer le symbole d'une sensation originelle et fictive du monde, le mythe d'un sensible pur impliqué dans chaque prétexte à sentir.

Entre la peinture et les autres arts, il est intéressant aussi de noter les rapports, oppositions ou décalages. On peut se demander notamment pourquoi l'esprit de novation a choisi la peinture pour se manifester, abandonnant la sculpture et l'architecture à la routine, à la banalité, à l'éclectisme. On peut se demander pourquoi c'est à Paris, à Paris seulement, que souffle l'esprit...

Au Salon de 1863, Courbet expose une sculpture : *Petit pêcheur en Franche-Comté*, ce qui inspire à Cham[10] une caricature où l'on voit, dans la salle, un couple de bons bourgeois s'écriant : « On n'est plus en sécurité même aux sculptures ! Monsieur Courbet s'est introduit par là ! » Mais il s'agit d'un changement de sujet, de l'exemple d'une sculpture répondant au programme du réalisme – non point d'un changement de style. Ce changement de style, on en trouvera l'amorce chez Carpeaux qui expose, au même salon, *Ugolin et ses enfants* (ainsi que le buste de la princesse Mathilde). La nouveauté d'une œuvre comme l'*Ugolin* se mesure à la résistance rencontrée : l'exécution en marbre sera refusée par l'Etat, il faudra attendre 1867, et une commande privée. Et Rodin, dont Carpeaux corrige les premiers modelages, commence en 1868 la série des portraits d'hommes, qui précède celle des bustes féminins : *L'Homme au nez cassé* est proposé en 1864 au Salon, qui le refuse. Une commune nervosité, chez l'un au service de la grâce, chez l'autre au service de la force, cette houle, ce hérissement dont ils animent les surfaces, une accentuation, une ponctuation des détails, la mobilité, le déliement des formes : assurément, il y a dans tout cela une analogie avec les recherches de la sculpture. Cependant, les sujets de Carpeaux restent académiques – et les modèles de Rodin sont l'antique et Michel-Ange ; il est infiniment plus proche de Delacroix que de Manet.

Ce que la sculpture connaîtra de plus moderne, c'est à des peintres – comme Daumier, et surtout à Degas – qu'elle le devra. En tout cas, l'apport stylistique de Carpeaux et de Rodin ne sera guère entendu : dans son ensemble, la sculpture est, contre le parti du mouvement, celui de l'ordre.

Cette « déroute » - comme dit un chroniqueur du temps – n'est pas passée inaperçue. Zola, dans un article paru en 1868, explique le retard de la sculpture par des raisons historiques : elle a été si étroitement liée au nu qu'il est bien malaisé de l'en dégager, de la « réconcilier avec les temps modernes », de la faire « fille de notre civilisation ». Sculpter l'homme contemporain avec son habit noir, ses gants de chevreau et ses bottes vernies est plus difficile que le peindre – et c'est, semble-t-il, sans trop y croire que Zola promet que « les sculpteurs naturalistes seront les maîtres de demain. » Quelques années auparavant, Baudelaire avait donné une tout autre raison de l'infériorité de la sculpture : « Brutale et positive comme la nature, écrivait-il, [la sculpture] est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique ; le spectateur qui tourne autour de la sculpture peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon [...]. Un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue, elle est exclusive et

[10] Pseudonyme d'Amédée de Noé, caricaturiste français du XIXe siècle.

Tournez la page S.V.P.

despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte. » (*Salon de 1846*, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse. ») – Jugements hasardeux, sans doute ! Il n'en reste pas moins que la peinture, *cosa mentale*[11], est particulièrement docile aux projets de l'esprit. Un tableau n'est pas seulement ce qu'il veut. Mais la peinture est plus facilement ce qu'elle veut être que la sculpture.

Gaëtan Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988, pages 58 à 83.

[11] Chose mentale.

IMPRIMERIE NATIONALE – 16 1149 – D'après documents fournis