

# Composition française

## Écrit

### Épreuve commune

« De tous les arts, pourrait-on proposer, le roman est celui où s'exprime au plus haut point la conscience de ce qui n'est plus. [...] Si le roman semble avoir les yeux tournés vers l'avenir, si ses héros peuvent s'élancer librement vers une existence qui leur est encore inconnue [...], c'est parce qu'il les a d'abord tournés vers le passé et que ce regard lui permet de prendre la mesure de ce qui a disparu. Le roman garde la mémoire de ce qui a cessé d'agir et de faire loi, de ce qui a cessé d'être vrai ou juste et dont la disparition ou, si l'on préfère, la perte, est ce avec quoi il nous faut vivre désormais, ce qui constitue la donnée même de notre existence. » (Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p. 12).

Vous discuterez cette analyse en vous référant en particulier aux œuvres au programme.

### I. Remarques générales sur le sujet

Dans *Les Grandes Disparitions* (2008), Isabelle Daunais poursuit une réflexion qui trouve son point de départ, quinze ans plus tôt, dans une lecture de l'œuvre de Flaubert (*Flaubert et la scénographie romanesque*, 1993). À partir de *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions* (2002), elle cherche à élaborer une ontologie du personnage romanesque, ou, pour le dire autrement, à établir ce qui, par essence, le distingue du personnage dramatique ou épique, ambition qui implique de décrire la relation affective singulière que nous nouons avec lui, sa qualité de présence dans nos mémoires, ou encore, à un autre niveau d'analyse, le rôle qu'il a pu jouer dans l'avènement de l'individu moderne. Dans *Les Grandes Disparitions*, Daunais questionne, plus spécifiquement, la validité de la définition proposée par Balzac, qui fait du roman, en l'occurrence du roman réaliste, une histoire du « présent qui marche » (préface d'*Une Fille d'Ève*). La longueur du roman et sa plasticité le rendraient particulièrement apte à représenter cet englobant mobile, en apparence insaisissable, que la discipline historique est réputée impuissante, au temps de Balzac du moins, à constituer en objet. En faisant du romancier l'historien du présent, Balzac érige le roman, jusqu'alors relégué dans la périphérie du système des genres, à la hauteur d'une grande forme : il n'a plus pour visée de divertir mais de démêler l'écheveau des circonstances ; son public d'élection n'est plus un public féminin ou juvénile mais tout un chacun ; il est désormais susceptible de faire office de classique, de donner lieu à un enseignement, autrement dit de jouer un rôle central dans l'entretien de la culture et la perpétuelle relance de la littérature. En revendiquant pour le roman la dignité cognitive de l'histoire et de la philosophie, Balzac lui assigne un objet de prédilection, définissant ainsi le propre d'un genre qui, mieux que tout autre, donnerait à éprouver le passage du temps. Les générations successives qui se sont mises à l'école du roman, des années 1830 jusqu'à nos jours, ou, à tout le moins, jusqu'à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, ont toutes reconduit, d'une façon ou d'une autre, cette conception balzacienne qui tend à en faire l'art du présent, ou, pour mieux dire sans doute, qui invite à reconnaître en lui la forme élective de la modernité. Cette idée informe la plupart des scénarios historiques élaborés par les grands théoriciens du genre depuis Georg Lukács (*La Théorie du roman*, 1920) ou Ossip Mandelstam (*La Fin du roman*, 1922) jusqu'à Erich Auerbach (*Mimésis*, 1946) en passant par Albert Thibaudet (*Réflexions sur le roman*, 1938) ; ou, dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, de Michel Raimond (*La Crise du roman*, 1966) à Thomas Pavel (*La Pensée du roman*, 2003), en passant par Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, 1975), Milan Kundera (*L'Art du roman*, 1986) ou Franco Moretti (*Atlas du roman européen*, 1997).

Sans remettre en question cette idée selon laquelle le roman aurait pour vocation de rendre intelligible le présent, Isabelle Daunais soutient qu'il n'en est pas moins vrai que le roman est d'abord un art de la mémoire. C'est dans l'exacte mesure, remarque-t-elle, où il conserve le souvenir des mondes disparus que le roman est apte à décrire le surgissement du nouveau, processus de reconnaissance qui suppose d'être capable de mettre en perspective ce qui advient en l'inscrivant dans un espace de comparaisons. Pour Daunais, de fait, « le roman est fondamentalement l'espace de la comparaison » (p. 17) et ce depuis l'avènement, avec Cervantès, du roman moderne. Le scénario historique qu'elle élabore fait de don Quichotte non seulement un point de départ mais un principe dynamique. « Depuis que don Quichotte s'est élancé sur les routes de Castille », écrit-elle, le roman n'a cessé de se poser la question suivante : « [...] que se passe-t-il lorsque le monde dont on est issu et que l'on reconnaît seul pour sien est un monde disparu » (p. 9) ? Dès lors que l'on accepte ce scénario historiographique, il convient de voir dans le roman une réflexion, incessamment relancée, sur « la perte de mondes dont on a conservé la mémoire mais que l'on a cessé d'habiter » (*ibid.*). Cervantès invente le roman moderne en créant un personnage dont le drame est de voir son destin se dérober devant lui : comment vivre en chevalier dans un monde où les valeurs de l'héroïsme n'ont plus cours, comment habiter un monde où non seulement la chevalerie n'a plus sa place mais où rien n'est susceptible de

déterminer la forme d'une vie sinon ce que l'on en fait soi-même. Le premier chapitre des *Grandes Disparitions* retrace l'émergence historique de la conscience d'être sans destin, depuis la réaction de déni de don Quichotte jusqu'à l'avènement des héros « invisibles » de Dostoïevski (p. 31), en passant par les derniers flamboiements de l'héroïsme dans *La Comédie humaine* (la technique du retour des personnages est interprétée par Daunais comme une « riposte » à « la pression montante du nombre » et à l'effacement des singularités [p. 30]). Les deux suivants, « La résistance » et « La traversée », exposent, après la disparition du destin et de l'héroïsme, celle du temps ordonné puis de la mémoire elle-même. Si, de don Quichotte à Balzac, « le héros peut compter sur la mémoire de sa communauté pour le soutenir dans son rêve d'une *vie destinée* » (p. 35), les personnages de Flaubert ou de Dostoïevski ont perdu ce soutien mais ils ont conservé en eux la faculté de se reconnaître comme des héros. Il n'en est plus de même pour un personnage comme Anna Karénine, qui n'est déjà plus tout à fait capable d'ordonner sa vie autour de conquêtes. Le mouvement de dessaisissement ne s'arrête pas là : « Qu'arrive-t-il, lorsque le héros ne peut plus compter sur aucune mémoire autre que la sienne, non seulement pour agir dans le monde, mais pour ordonner et baliser le temps au sein duquel il peut entreprendre quêtes et conquêtes ? Et quelle est l'aventure du personnage lorsque ses *propres souvenirs* se mettent à vaciller, deviennent eux-mêmes une source d'étrangeté ? » (*ibid.*). Pour Daunais, il s'agit là de la grande découverte de Proust et de Kafka, « celle d'un monde où la mémoire et donc le temps, dans tout ce qu'ils conservaient jusqu'ici de l'identité des êtres et donc de leur "vérité" [...] sont à leur tour menacés de disparition » (p. 36). Ces deux exemples lui permettent de décrire les « grandes "voies" d'exploration », « position » ou « étape dans le temps de la disparition », que le roman oppose au vertige de l'universelle indistinction. La « résistance » est la réponse proustienne, une lutte patiente contre l'effacement des signes et l'effritement de la mémoire partagée ; la « traversée » la réponse kafkaïenne qui fait de la disparition non pas « ce qui nous attend » mais un milieu, « cela même au cœur de quoi nous vivons » (*ibid.*). Il ne faudrait pas déduire de ce dispositif que l'œuvre de Kafka est plus « moderne » que celle de Proust, plus radicale ou plus avancée dans l'exploration du temps des « grandes disparitions » ; la « résistance » et la « traversée » sont deux « positions » instables, que les deux romanciers sont susceptibles d'échanger ou d'entremêler.

La citation retenue cette année pour la composition française s'ouvre donc, comme il apparaît à la lumière de ce résumé, sur une affirmation qui a valeur de paradoxe, en ce qu'elle bat en brèche l'idée largement reçue qui fait du roman l'art du présent. La formule liminaire – le roman est l'art « où s'exprime au plus haut point la conscience de ce qui n'est plus » – semble inviter à substituer la mémoire à la nouveauté, le passé au présent. Il convient de noter que le mot « présent » n'apparaît nulle part dans l'énoncé. La polarité qui dramatise le propos, qui fait basculer entre idée commune et paradoxe, oppose explicitement passé et avenir : « Si le roman semble avoir les yeux tournés vers l'avenir [...] c'est parce qu'il les a d'abord tournés vers le passé. » La dramaturgie du grand roman réaliste, celle du roman de la vocation, auquel Daunais fait ici allusion, dont les héros – Rastignac, Lucien de Rubempré, Julien Sorel, Frédéric Moreau – sont de jeunes ambitieux « s'élan[çan]t librement vers une existence qui leur est encore inconnue », apparaît comme un trompe-l'œil qui en masquerait une autre, plus englobante, celle-là même qu'Isabelle Daunais désigne par le mot de *disparition*. Alors que critiques et théoriciens ont eu tendance à envisager le présent romanesque comme tendu vers l'avenir (c'est ainsi, par exemple, que Gracq définit le roman, dans *En lisant en écrivant*, comme une « élation vers l'éventuel »), Daunais invite à considérer ce présent dont fait l'expérience le lecteur de romans depuis le passé, ou, plus précisément, depuis la conscience d'une « disparition » ou d'une « perte ». Si le mot « présent » n'est pas employé, il est sous-entendu toutefois dans le pronom personnel « nous », qui apparaît aux dernières lignes de la citation, un « nous » qui ne peut désigner autre chose que la communauté des contemporains : « ce avec quoi il nous faut vivre désormais, ce qui constitue la donnée même de notre existence ». Il résulte de ces dernières lignes que Daunais ne remet pas en question la définition balzacienne du roman comme histoire du présent : le roman a pour vocation de rendre lisible le présent, de « nous » aider à déterminer quelle est « notre » donnée, autrement dit à « nous » reconnaître dans le jeu de forces au milieu duquel il nous revient de tracer notre chemin. C'est tout l'enjeu politique d'un art qui *distingue* l'individu, au sens où il dispute celui-ci à l'indistinction de la foule, où il cherche à le soustraire à l'aliénation des masses, à ce *grand désert d'hommes* dont parlent tour à tour Chateaubriand (*René*) et Baudelaire (*Le Peintre de la vie moderne*), et que représentent aussi bien Balzac que Flaubert, les Goncourt que Zola, ce qui suppose de questionner le pouvoir d'exemplarité du personnage et sa capacité à faire communauté, à constituer autour de lui une mémoire partagée. Les modalités de la disparition énumérées par l'essayiste invitent à une réflexion sur la contemporanéité ; ce qui a disparu, c'est ce qui fait structure de monde, tout « ce qui constitue la donnée même de notre existence » : ce sont des principes, des lois (« ce qui a cessé d'agir et de faire loi »), des valeurs (« ce qui a cessé d'être vrai ou juste »). Le caractère vague et englobant des tournures qui qualifient la perte – « ce qui n'est plus », « ce qui a disparu » – impose une lecture maximaliste : ce qui est en jeu, ce n'est rien moins que le sentiment d'avoir changé de monde. Le roman rend lisible le présent dans l'exacte mesure où il rétablit du relief là où les contemporains ne voient qu'indistinction, perte des valeurs, arasement ou effacement des différences. C'est en « prenant la mesure de ce qui a disparu » que le romancier crée une sorte d'effet stéréoscopique. Cohabitent, de fait, dans le « roman sérieux moderne » (Auerbach), les jeunes ambitieux et les survivants, ceux qui se projettent vers l'avenir et ceux qui se sentent anachroniques, les Rastignac et les vestiges du « Cabinet des Antiques », et c'est leur confrontation, la relation de comparaison qui s'instaure des uns aux autres, qui constitue le présent en une scène participable.

## II. Remarques sur les copies

### 1. Méthodologie de l'introduction

Le sujet demandait du candidat, et c'était la principale difficulté de l'énoncé, qu'il ne se laisse pas enfermer dans l'opposition binaire, structurant explicitement le propos, entre passé et avenir, mais qu'il mette au jour la présence sous-jacente de la conception du roman comme représentation du « présent qui marche » ou, du moins, qu'il réintroduise dans son analyse, de quelque manière, la dimension du présent. Il ressort de la lecture des copies que les enjeux du sujet ont été, dans l'ensemble, assez mal compris. Seule une partie des tout meilleurs candidats a réussi à voir dans le présent, entendu comme englobant existentiel et comme communauté des contemporains, le cœur de la réflexion d'Isabelle Daunais. Nombreux sont ceux qui, à l'inverse, ont prêté à la théoricienne une conception extrêmement réductrice du roman, tout entière tournée vers le passé, en comprenant la citation comme une manière de déni de la plasticité du genre romanesque, qui ne trouverait à s'accomplir que dans le roman de la mémoire ou dans le roman historique. Il était dès lors commode d'opposer à la théoricienne que le roman se donnait aussi pour une représentation du présent et même parfois de l'avenir, sous l'espèce du roman d'anticipation par exemple... Une simple analyse syntaxique rigoureuse de l'énoncé aurait dû prévenir ces facilités argumentatives ou ces contresens.

De manière générale, il apparaît depuis plusieurs années que l'introduction est la partie la moins maîtrisée dans la grande majorité des copies. Non que les étapes canoniques en soient méconnues. Bien au contraire, celles-ci sont presque toujours scrupuleusement respectées mais comme un rituel, sans véritable compréhension de leurs fonctions respectives. L'importance décisive accordée à l'introduction dans toutes les recommandations dont les candidats ont pu avoir connaissance – conseils de leurs enseignants, manuels, rapports du jury – semble avoir pour vertu négative de pousser à un surinvestissement. C'est presque toujours la partie la plus travaillée mais aussi, assez paradoxalement, la moins bien écrite de la copie, celle où l'on cède le plus volontiers au jargon, où la syntaxe se fait le plus sinueuse, le plus embarrassée. Il est vrai que c'est aussi celle qu'il est le plus difficile d'anticiper lors de la préparation, celle où la part d'improvisation est la plus grande, puisqu'il est malaisé d'y mobiliser ces développements préconstruits dont l'apport se révèle décisif dans la plupart des copies. La formulation de la problématique et l'annonce du plan donnent trop souvent lieu à une succession maladroite de questions inutilement contournées dont il est très difficile de déduire la démarche qui présidera au développement. Celui-ci témoigne bien souvent, et c'est heureux, d'une expression plus nette et d'une pensée plus ferme, imposant de réviser les jugements initiaux que l'on avait pu se faire sur la copie. Disons-le ici sans détour, si le constat peut permettre une certaine « détente » et d'envisager plus sereinement l'exercice : tout n'est pas joué, loin de là, dès l'introduction. Par ailleurs, second constat, en forme de conseil, il n'est nul besoin, pour satisfaire aux exigences de celle-ci, de forcer son style et de céder à la tentation de sur-écrire. La « composition française », comme son nom l'indique, est un exercice qui valorise les qualités d'unité et de clarté que la tradition classique associe à l'idée de « composition ». Une introduction efficace manifesterait ces qualités, en deux temps. Tout d'abord, en élaborant un argumentaire rendant compte, avec le moins de résidu possible, des différents aspects de l'énoncé du sujet, ce qui implique souvent de se poser des questions simples : quelles sont les « grandes disparitions » dont parle Isabelle Daunais ? qu'entend-elle par « disparition » ou « perte » ? qui sont ces « héros » qui « s'élancent librement », « les yeux tournés vers l'avenir » ? à quel type de roman fait-elle ici allusion ? et enfin, plus généralement, par quels *moyens* le roman peut-il « garder la mémoire de ce qui a cessé d'agir et de faire loi » ? C'est en se posant ce type de questions, parmi d'autres possibles, en soulignant, le plus honnêtement possible, les difficultés, les points d'incertitude, que l'on arrivera à construire *l'unité* du sujet. Ces questions imposent d'incarner la réflexion en mobilisant d'emblée des exemples, qui n'ont pas à être exposés dans l'introduction, bien entendu, mais sur lesquels il convient de faire fond, en amont de la rédaction, pour *comprendre* ce qui est en jeu dans l'énoncé. Il n'est guère de meilleure façon d'élaborer une problématique que de confronter le sujet au *corpus* des textes au programme, pour la simple raison que l'un a été choisi en fonction de l'autre. Il est hors de doute que le candidat qui se sera demandé, un peu précisément, ce qui disparaît dans *La Princesse de Clèves*, dans *Quatrevingt-Treize*, dans *Le Roman inachevé* et dans *Les Onze*, se sera saisi d'un solide fil directeur. On pouvait également, tout simplement, passer en revue les formules, les pages, les scènes qui, dans les œuvres au programme, avaient partie liée avec la question du temps : « Et le temps ensemble a figé les deux aiguilles de midi » (« Parenthèse 56 ») ; les cloches, « qui avaient été descendues mais pas encore conduites à la fonderie », qui ont cessé de sonner le passage des heures, de « l'église ci-devant Saint-Nicolas-des-Champs », qui abrite désormais la section des Gravilliers (*Les Onze*) ; l'apparition de la guillotine, au moment où le soleil se lève, aux dernières pages de *Quatrevingt-Treize* ; le prestige rétrospectif dont bénéficient, dans *La Princesse de Clèves*, « les dernières années du règne de Henri second ».

De bien trop nombreuses copies, faute d'examiner la pertinence de l'énoncé à l'aune des œuvres au programme, usent du sujet comme d'un prétexte. Loin d'essayer d'en unifier les différents aspects, les candidats se saisissent d'une ou deux expressions, voire de deux ou trois mots saillants, afin de rejoindre au plus vite des questions abordées en cours, ce qui revient, somme toute, à refuser l'obstacle et à se réfugier dans des généralités où l'on aura tout loisir d'oublier les problèmes spécifiques auxquels la citation invitait à se confronter. Très rares, par exemple, sont les copies qui ont essayé de tirer parti de la représentation proposée par Daunais des personnages de roman comme des « héros [...] s'élan[çant] librement vers une existence qui

leur est encore inconnue ». Il suffisait pourtant d'articuler cette réflexion à la question de la représentation du temps pour qu'une problématique solide se mette en place. De manière générale, un nombre vraiment trop important de copies procèdent à de pseudo-problématisations par réduction : « Mais cette définition du roman n'est-elle pas trop restrictive ? » Cette formulation, qui revient, sous des formes diverses, dans des centaines de copies, a le grand avantage, il est vrai, de permettre au candidat de choisir son propre terrain. Il nous est arrivé de lire des copies, rares fort heureusement, revendiquant, non sans un certain panache d'ailleurs, une sorte de droit au hors-sujet, en affirmant d'emblée que la question du temps n'est somme toute que bien accessoire, en dépit des affirmations d'Isabelle Daunais, et que l'on traiterait donc, sujets bien plus intéressants, du rapport des romanciers à l'espace ou à la politique... Le nombre particulièrement élevé de copies ayant évité le sujet, de façon plus ou moins fruste ou subtile, abrupte ou argumentée, oblige à réaffirmer la règle du jeu : on ne saurait en aucune façon sortir profitablement du champ délimité par le sujet. Si celui-ci laisse manifestement de côté certains aspects de l'art du roman, il s'agit d'accepter cette contrainte et de l'exploiter au mieux. Nous mettrons également en garde, sans y insister davantage, contre les problématiques qui se contentent de jouer sur les mots, en introduisant des nuances que le candidat peinera à illustrer par la suite : « le roman est la mémoire ; il ne garde pas la mémoire ». Une fois que l'on aura délimité le sujet, ce qui revient donc, insistons-y, à mettre au jour l'unité de l'énoncé, il convient, dans un deuxième moment, de nommer les grandes étapes du parcours auquel le lecteur est invité. Ces étapes et leur articulation doivent être exposées avec clarté. Il n'est pas rare que le lecteur soit obligé d'attendre d'avoir lu l'ensemble de la copie pour comprendre enfin ce que l'introduction promettait de façon si tortueuse que deux ou trois lectures de l'annonce du plan n'avaient pas suffi à l'éclairer. C'est un symptôme fâcheux et une faiblesse d'autant plus regrettable que dans le contexte plus « détendu » du développement, le candidat a parfois trouvé les mots justes pour qualifier sa démarche, des formules qui auraient avantageusement remplacé celles, plus opaques, qui figuraient dans l'introduction.

## 2. Méthodologie du développement

Le sujet retenu croisait les trois axes du programme. S'il porte avant tout, et très explicitement, sur le roman, et plus particulièrement sur le roman réaliste, il pose la question de la capacité de celui-ci à se donner pour une *représentation* du présent, et rejoint à travers l'affirmation du « nous » de la communauté des contemporains, les questions abordées dans le troisième axe, « littérature et politique ».

Une confrontation rigoureuse de la citation aux œuvres du *corpus* permettait, entre autres mises en perspective envisageables, d'identifier l'idée de révolution comme un foyer possible de la réflexion : trouvent en effet à s'y conjoindre la majeure partie des principaux aspects du sujet, dans la mesure où la révolution peut être comprise comme une mise en forme exemplaire du sentiment qui caractériserait, selon Isabelle Daunais, le personnage de roman, personnage qui se découvre embarqué, pris dans la mécanique d'un changement à vue, confronté au soupçon ou à l'évidence qu'un nouveau monde a remplacé l'ordre ancien des choses. Le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle se propose de démêler la confusion des temps, ce présent où se mêlent ou se superposent, comme des strates géologiques, des vestiges de tous les régimes qui se sont succédé depuis 1789. C'est dans un contexte postrévolutionnaire, celui d'une société restaurée, que Balzac assigne au roman la fonction d'écrire le grand récit national. Nous avons vu que c'est le roman réaliste balzacien et post-balzacien, et ses héritiers modernistes, que Daunais questionne dans *Les Grandes Disparitions*. Or, il ne figure aucun roman réaliste parmi les œuvres au programme, ce qui pouvait constituer une difficulté pour l'illustration et demandait, pour une parfaite efficacité de l'argumentation, de convoquer, ce que trop peu de copies ont su faire, des exemples empruntés à Balzac, Stendhal, Flaubert ou Zola, ou, si l'on voulait considérer d'autres traditions nationales, à George Eliot, Hardy, Dostoïevski ou Tolstoï... On peut s'étonner d'ailleurs de l'absence quasi-totale d'exemples balzaciens, que le sujet appelait pourtant de façon insistante. On y verra un signe parmi d'autres que le XIX<sup>e</sup> siècle s'éloigne et que le roman réaliste, désormais moins familier, moins proche de nous, est en train de devenir une forme historique, qui ne communique plus de plain-pied avec notre présent. Il n'en demeure pas moins que l'on aurait attendu de la part d'étudiants, invités à réfléchir, l'espace d'une année académique, à l'histoire et à la vocation du roman, à ce qu'ils prennent appui sur Balzac pour démêler les enjeux de la réflexion. Si le programme ne comportait pas de romans réalistes, en revanche trois des quatre livres du *corpus* avaient partie liée avec l'idée de révolution. *Quatrevingt-Treize* et *Les Onze* se donnent l'un et l'autre, chacun selon ses modalités propres, pour une représentation de la Terreur, envisagée depuis le temps présent, en considérant donc moins l'événement en lui-même que son ombre portée. *Le Roman inachevé* ne cesse lui aussi de revenir sur l'espoir révolutionnaire, la révolution d'octobre relayant et déplaçant 1789 et 1793, en l'inscrivant dans la caisse de résonance élégiaque d'une méditation sur le temps qui passe, sur la permanence et la métamorphose, à la façon dont pouvait le faire Baudelaire dans « Le Cygne » : « Ah dans ses propres pas que marcher est étrange / Comme tout a changé et comme rien ne change / Cette ville n'est plus la même après vingt ans / Et c'est toujours la même et c'est la même neige » (« La nuit de Moscou »). Si *Le Roman inachevé*, par la façon dont il ne cesse de faire retour sur le sentiment de la perte, sur la surprise de se découvrir étranger au temps présent, exilé dans un monde qui a changé sans que l'on s'en aperçoive, offrait un riche répertoire d'illustrations possibles, il aurait été utile de rappeler, même rapidement, la nature hybride d'une œuvre versifiée qui mobilise le souvenir des romans en vers médiévaux et la catégorie dérivée du

romanesque. Il est quelque peu maladroit, en effet, de ne tenir aucun compte de l'inscription générique des différents textes au programme et de considérer chacun d'eux, tout uniment, comme des romans. La brièveté d'un récit comme *Les Onze*, sa forme ramassée, à l'opposé de l'ampleur épique de *Quatrevingt-Treize*, pouvait être utilement questionnée pour discuter l'appartenance du livre de Michon au genre romanesque, alors même que l'écrivain a souvent exprimé une forme de nostalgie à l'égard d'une forme qu'il se dit volontiers impuissant à investir ou à relancer, comme s'il lui revenait, par position historique, d'écrire de l'autre côté d'une faille, depuis une époque qui se serait ouverte après la fin du roman. Très peu de candidats ont songé, par ailleurs, de façon assez étonnante, à convoquer la catégorie de roman historique ; il aurait été intéressant pourtant d'en faire l'essai, de déterminer jusqu'à quel point elle était susceptible de s'appliquer à l'une ou l'autre des œuvres au programme qui toutes ont quelque titre à faire valoir pour être considérées comme telles. Si *Le Roman inachevé* peut être lu comme un roman, c'est aussi un recueil de poèmes et, pour une grande part, de poèmes élégiaques. Cette dernière catégorie est intéressante à plus d'un titre en ce qu'elle permet de mettre au jour un paradoxe : en invitant à considérer à quel point le roman a partie liée avec la perte, Isabelle Daunais semble suggérer un lien avec le registre élégiaque, autrement dit avec le lyrisme. Examiner ce paradoxe aurait pu conduire à se demander si le sentiment des mondes disparus, tel qu'il trouve à s'exprimer dans le roman, s'accompagne nécessairement de nostalgie, ou suscite la plainte, et si tel est le cas, dans quelle mesure celle-ci peut être assimilée à une élégie.

L'analyse d'un sujet, dès lors qu'il a pour cadre une épreuve sur programme, impose de considérer les œuvres du *corpus* selon un point de vue spécifique. Selon le couloir perspectif que l'on aura adopté, les œuvres se combinent différemment, s'opposant et s'appariant, entrant en résonance ou se repoussant. On trouvera profit à décrire ce processus d'ajustement, qui donne le plus souvent matière à d'intéressantes remarques, susceptibles de nourrir l'argumentation. Ainsi, par exemple, si on continue à supposer que l'on aura fait le choix d'ordonner le *corpus* autour de l'idée de révolution, il apparaît immédiatement que *La Princesse de Clèves* est des quatre œuvres au programme celle qui s'intègre le moins facilement au dispositif que l'on aura construit. Le roman de Mme de Lafayette ne s'inscrit pas de plain-pied, de toute évidence, dans ce réseau de relations. Il est toutefois possible de le considérer dans un tel cadre, mais à un autre niveau d'analyse, du moment que l'on établit que l'intrigue amoureuse invite à une réflexion sur la reconfiguration du système des valeurs, comme en porte témoignage la réception du roman (les *Lettres à Madame la Marquise*\*\*\* sur le sujet de *La Princesse de Clèves* de Valincour). Il est, à ce titre, tout à fait possible de comparer *La Princesse de Clèves* au *Roman inachevé*, dans la mesure où le livre d'Aragon mobilise les notions de crise ou d'égarement, où il donne à éprouver une forme de tension entre ma vie et moi, entre unité et dispersion, enjeux qu'il est loisible de rapprocher de la question, chez Mme de Lafayette, de la fidélité à soi, aux valeurs qui vous constituent ou semblent vous constituer.

Pour résumer cet ensemble de remarques et leur donner la forme synthétique d'un conseil méthodologique, la réflexion se trouve notablement enrichie dès lors que l'on s'efforce de déterminer dans quelle mesure il est légitime de convoquer les œuvres du *corpus*. Il est non seulement maladroit mais contre-productif d'aser les différences, que celles-ci soient d'ordre poétique (inscription générique) ou historique (situation respective des œuvres au regard du modèle décrit par Isabelle Daunais, autrement dit le roman réaliste ou, pour parler comme Auerbach, le « roman sérieux moderne »). De manière plus générale, beaucoup de difficultés sont levées du moment que l'on fait la démarche de nourrir la réflexion par un travail de comparaisons. Comparer *Quatrevingt-Treize* aux *Onze*, ou *La Princesse de Clèves* au *Roman inachevé* permettait d'engager, tout en dégagant la singularité de chacune de ces œuvres, une réflexion théorique sur le propre du roman au regard de la poésie ou des formes brèves. Plusieurs copies ont ainsi proposé d'excellentes études comparées de l'expérience poétique et de l'expérience romanesque, du rapport au temps et à la mémoire que chacune d'entre elles implique, trouvant ainsi à exploiter de façon convaincante des formules issues de lectures personnelles ou de notes de cours. Ainsi, par exemple, de cette phrase de Barthes, empruntée au *Degré zéro de l'écriture* – « Le roman est une mort, il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. » –, phrase rencontrée dans de nombreuses copies, mais que seules les meilleures ont su mettre en situation, prenant appui sur elle pour opposer la nécessité où est le roman de finir au pouvoir qui serait celui de la poésie de se soustraire au temps, grâce à la fulgurance des images, à l'éternel retour sur lui-même du vers, à sa capacité, bien supérieure à celle de la prose, de rester en mémoire. Des réflexions de Ricoeur (*Temps et récit*) ou de Roubaud (*Poésie, etcetera : ménage*) ont pu être mobilisées dans le même sens. C'est l'occasion de réaffirmer que ce qui sépare les copies médiocres ou simplement moyennes des bonnes et très bonnes copies, c'est précisément cette capacité à *mobiliser ses connaissances*, formule si souvent employée qu'il est probable qu'on ne la comprend plus guère et qu'il peut être utile de la gloser. La plupart des candidats disposaient manifestement des connaissances théoriques et historiques qui leur auraient permis de discuter de façon pertinente et nuancée le propos d'Isabelle Daunais. La polyphonie, par exemple, fait partie du répertoire notionnel le plus largement partagé. Il en est souvent question au détour des copies mais très peu nombreuses sont celles qui en font un noyau de la réflexion en la reliant explicitement au sujet, en décrivant la polyphonie d'une œuvre romanesque en l'envisageant, comme le sujet le demande, depuis la question du temps. De la même façon, les catégories narratologiques décrivant la conduite du récit, pourtant bien connues des étudiants, n'ont que très occasionnellement été convoquées en ce sens. Plus significativement encore, plusieurs copies n'ont évoqué

que très tardivement, parfois aussi tardivement que dans la conclusion, et bien souvent tout à fait incidemment, la conception balzacienne du romancier comme historien du présent, témoignant ainsi de leur difficulté à reconnaître un écho de celle-ci dans les propos d'Isabelle Daunais.

\* \*  
\*

Nous avons voulu, cette année, mettre l'accent sur des problèmes méthodologiques dont très peu de copies sont exemptes et donner quelques conseils susceptibles d'aider à surmonter des difficultés qui sont, pour une partie d'entre elles, inhérentes à la composition sur programme. Le manque d'efficacité des introductions n'est en rien un phénomène récent mais les enjeux du sujet ayant été globalement mal cernés, notablement moins bien en tout cas que les trois années précédentes, les maladroites de formulation n'en ont été que plus manifestes. Si très peu de candidats ont su fonder leur réflexion, décevant ainsi quelque peu les attentes du jury, sur une connaissance authentique du roman réaliste, les développements proposés, quoique souvent biaisés, ont témoigné, dans l'ensemble, d'une bonne connaissance des textes au programme et d'une maîtrise solide des notions que le sujet impliquait de mettre en œuvre. Rappelons pour finir que les meilleures copies sont celles qui, faisant ainsi la preuve de la maturité intellectuelle du candidat ou de la candidate, savent, tout en prenant appui sur elles, s'émanciper des notes de cours pour asseoir leur réflexion sur une connaissance intime des œuvres au programme et, plus largement, des différentes références qui auront été convoquées tout au long des étapes de l'argumentation. C'est l'évidence d'un rapport personnel à Hugo, à Faulkner ou à Michon, qui s'impose au lecteur dans les pages les plus impressionnantes des copies les plus abouties, celles qui procurent au correcteur un véritable plaisir de lecture. Proust parle, dans la préface de *La Bible d'Amiens*, de ce qu'il appelle la « mémoire improvisée », désignant ainsi ces connaissances fragiles, mal enracinées, résultant d'une espèce de forçage de la durée, que procure la seconde main. L'expression ne doit pas être prise en mauvaise part : il n'est pas de culture sans « mémoire improvisée ». Il n'en demeure pas moins qu'elle ne saurait être considérée que comme un ersatz, du moment qu'on en vient à la comparer à la « mémoire qui s'est faite elle-même », qui a « la résistante douceur de cette atmosphère interposée qui a l'étendue même de notre vie et qui est toute la poésie de la mémoire ». Certains candidats ont suffisamment de maturité et de confiance dans la littérature pour envelopper leur lecteur, fût-ce l'espace de quelques lignes, par la grâce d'une formule amie de la mémoire, dans la « résistante douceur » d'une « mémoire qui s'est faite elle-même ». Si la fonction d'un rapport est, avant toute chose, de souligner les manques et les faiblesses, dans l'espoir que l'on y remédie, il convient également de souligner que certaines copies témoignent d'une inventivité et d'une rigueur de pensée impressionnantes, qui éclairent d'un jour plutôt réconfortant l'état actuel du souci littéraire.

## Explication d'un texte littéraire

### Oral

Le jury se félicite du bon déroulement des épreuves d'explication de texte lors de la session 2019. Les trois commissions ont entendu beaucoup de prestations satisfaisantes et généralement apprécié les relations avec les candidats et le public qui a assisté aux épreuves. La plupart des candidats s'étaient bien préparés, avaient manifestement bénéficié d'excellents conseils de la part de leurs préparateurs et ont abordé l'épreuve avec un outillage adapté. Le travail des candidats et de leurs préparateurs, dont le jury salue la qualité, a permis à l'épreuve d'atteindre un excellent niveau.

Une très large gamme de notes a été utilisée, de 03/20 (note attribuée une fois) à 19/20 (trois fois). Un quart des candidats a obtenu une note supérieure ou égale à 14/20. La moyenne de l'épreuve est de 10,47/20 et les moyennes respectives des trois commissions présentent moins d'un demi-point d'écart.

On observe cependant un petit écart entre les résultats moyens des candidats en fonction des auteurs sur lesquels ils ont été interrogés. Comme lors de la session 2018, le texte le plus ancien (*La Princesse de Clèves*) et le texte poétique (*Le Roman inachevé*) ont donné lieu aux prestations les plus faibles, tandis que le texte contemporain (*Les Onze*) a suscité le plus d'excellentes explications. Comme les années précédentes où un roman de Victor Hugo était au programme, *Quatrevingt-treize* a bénéficié aux candidats, prouvant, s'il en était besoin, que l'écriture hugolienne se prête très bien à l'explication de texte.

### Points de méthode

La méthode de l'explication de texte nous a paru généralement bien maîtrisée. Comme toujours, quelques candidats qui n'ont peut-être pas eu l'occasion d'assez s'entraîner aux exercices oraux pendant l'année ont proposé des explications nettement trop courtes ou, au contraire, ont dû être prévenus qu'ils allaient être interrompus. Quelques-uns aussi ont eu du mal à gérer leur temps de préparation et ont à l'évidence improvisé la fin de leur explication. Mais nous avons remarqué que pour la plupart des candidats, le calibrage de l'épreuve était devenu un automatisme, qui leur permettait de se concentrer sur le texte et non plus sur les contraintes de l'épreuve.

Nous tenons aussi à saluer la qualité croissante des introductions que nous avons entendues. Nous renvoyons les candidats des sessions futures à nos rapports de 2016 et 2018, qui détaillent nos attentes pour cette partie de l'épreuve. Pour éviter que certains candidats répondent aux questions du jury par monosyllabes, comme cela a malheureusement été parfois le cas, nous signalons que des conseils pour aborder l'entretien avec le jury ont été détaillés dans le rapport de la session 2018.

Le seul problème de méthode qui nous ait frappés, mais qui ne concernait heureusement qu'un petit nombre de candidats, a été le choix de mener l'explication selon un principe semi-linéaire, similaire à celui d'une lecture méthodique (ou ce que nous avons identifié comme tel, car aucun candidat n'a explicitement dit avoir choisi cette méthode). D'après ce que nous avons observé, ces candidats ont sélectionné, pour chaque partie du texte, les traits les plus saillants, les ont annoncés au début de chaque moment de l'explication, commentés et analysés, puis récapitulés avant la conclusion.

Bien que nous n'ayons pas d'opposition de principe à ce que les candidats choisissent une autre façon de procéder que la méthode linéaire, il nous semble cependant ne pas pouvoir conseiller la méthode semi-linéaire aux futurs candidats, pour des raisons essentiellement pratiques. La lecture méthodique ou semi-linéaire a le défaut de sacrifier de nombreux détails du texte, sur lesquels le jury doit ensuite interroger le candidat. De plus, les textes sur lesquels nous interrogeons étant plutôt brefs (20 à 30 lignes), un procédé qui distingue, pour chaque piste d'analyse et chaque moment du texte l'annonce, l'analyse et le bilan, introduit des lourdeurs et des répétitions qui amputent notablement le temps de parole strictement compté dont dispose le candidat. Enfin, la pratique idéale de la lecture méthodique suppose l'élaboration d'une démonstration intellectuellement très construite, ce qui serait faisable dans une épreuve écrite de plusieurs heures, mais paraît difficilement accessible dans le cadre d'une épreuve orale préparée en une heure seulement. Tous les enseignants qui préparent des cours le savent, préparer une lecture méthodique exige de mener préalablement une explication linéaire, puis de choisir des axes d'analyse et de recomposer la démonstration, ce qui prend beaucoup plus de temps que de suivre l'ordre du texte, en se contentant de garder pour la fin de la préparation la rédaction de l'introduction.

La récurrence des observations que nous formulons, rapport après rapport, sur les auteurs d'Ancien Régime et les textes versifiés devrait, à notre avis, inciter les préparateurs à insister tout particulièrement sur certains aspects du travail de leurs élèves, que nous avons déjà abordés lors de la réunion de novembre avec les préparateurs et que nous détaillons ci-dessous.

## **La culture générale classique et religieuse**

Nous conseillons vivement aux candidats peu familiers avec la littérature d'Ancien Régime de compenser l'éloignement linguistique, social et culturel des œuvres classiques par un travail spécifique sur la langue et le contexte.

Comment réussir à commenter un passage d'une œuvre classique, par exemple *La Princesse de Clèves*, lorsqu'on ne comprend pas les mots du texte, parce que leur sens a évolué, qu'on ne connaît pas la situation socio-historique des personnages du roman et qu'on juge le projet littéraire de l'auteur en ayant comme seuls points de référence des jalons culturels de seconde main, sans aucune expérience personnelle des œuvres qui constituent la culture partagée de l'auteur et de ses lecteurs ? Certains candidats montrent si peu de connaissance de l'écriture classique qu'ils ne parviennent pas à identifier le sujet des phrases, jugent le style de Mme de Lafayette alambiqué ou la manière de parler des personnages invraisemblable.

Le jury comprend que certains candidats ont été peu exposés à la culture classique alors qu'ils ont un solide bagage de culture moderne et contemporaine, et que le hasard du tirage les met particulièrement en difficulté. Mais la culture classique reste une base indispensable pour apprécier le travail des artistes modernes, qui prennent souvent position par rapport à elle, qu'ils l'utilisent comme référence ou comme contre-modèle. Il ne nous semble pas excessif de demander aux candidats de lire attentivement les quatre pages de glossaire de l'édition au programme pour être capables d'identifier le sens de la cinquantaine de termes qu'il contient lorsqu'ils les rencontrent dans *La Princesse de Clèves*. De même, la préface de notre édition dessinait un programme de travail à ceux pour qui l'arrière-plan intellectuel et esthétique de l'auteur n'était pas familier. Préciosité, société de cour, critique stoïcienne ou janséniste des passions, sont quelques-uns des éléments de ce contexte dont il fallait apprendre à reconnaître l'influence dans le roman de Mme de Lafayette.

Nous formulons un conseil similaire à propos de la culture chrétienne. Contrairement aux programmes des années antérieures où certaines œuvres (*Les Tragiques* d'A. d'Aubigné ; les *Méditations poétiques* de Lamartine) mobilisaient explicitement d'abondantes références à la Bible, à l'histoire sainte ou aux dogmes religieux, le programme de cette année s'y rapportait de façon latérale. Trois au moins des œuvres au programme supposaient de reconnaître des références religieuses, d'avoir quelques repères d'histoire du christianisme ou d'identifier des pratiques de dévotion : *La Princesse de Clèves* (influence du jansénisme ; rôle du directeur de conscience ; examen de conscience ; « belle mort » du chrétien), *Quatrevingt-treize* (situation des prêtres pendant la Révolution française ; rôle du catholicisme dans la Vendée) et *Le Roman inachevé* (imagerie sacrificielle du poète souffrant). Le jury ne s'intéresse aucunement aux croyances individuelles des candidats, mais il conseille à ceux d'entre eux qui en ont besoin de compléter leur culture religieuse, comme ils le feraient pour d'autres aspects de leur culture générale.

## Les outils d'analyse de la poésie

Par rapport aux années où la poésie figure parmi les questions des épreuves écrites, par exemple en 2017, on a observé que les candidats ont eu beaucoup plus de difficultés non seulement à mobiliser les outils d'analyse — évidemment moins sollicités en cours —, mais aussi tout simplement à prendre en compte la nature poétique des textes versifiés, en l'occurrence ceux du recueil d'Aragon. Nous avons entendu de nombreuses explications qui ne faisaient aucune mention de la forme versifiée des textes, ne cherchaient pas à identifier le mètre, le système strophique ou les rimes. Encore plus fréquemment, les candidats se contentaient de décrire la forme versifiée en une phrase dans l'introduction, puis lisaient le texte comme s'il était en prose et ne proposaient aucune analyse poétique jusqu'à la conclusion.

Par contraste, les candidats qui ont réfléchi aux choix formels d'Aragon et à l'articulation du vers aux termes métalittéraires qu'il emploie abondamment (« Prose du bonheur et d'Elsa » ; « Strophes pour se souvenir »), ont été valorisés. Généralement, ce sont eux qui ont le mieux réussi à dépasser l'identification — indispensable mais non suffisante — des événements biographiques (la guerre ; l'engagement communiste ; la rencontre d'Elsa) pour élaborer une interprétation du projet littéraire d'Aragon. Prendre en compte la forme poétique les mettait souvent sur la voie d'une dimension centrale du livre, sur laquelle nous reviendrons plus loin : sa dimension d'autobiographie poétique, c'est-à-dire le récit de la formation d'un poète et de sa quête d'une inspiration, d'un style, d'une forme. Au contraire, les candidats qui ne commentaient pas la forme versifiée tendaient à minorer la dimension réflexive de l'œuvre au profit d'une lecture à clef exclusivement biographique.

Le conseil que nous donnons aux candidats peu familiers avec le vers est, bien évidemment, de réviser dans un manuel des études littéraires les principes de base de la versification (décompte des syllabes ; prononciation ou élision du « e » ; identification du mètre ; identification du système des rimes et des strophes ; analyse des groupes accentuels ; concordance du mètre et de la syntaxe, etc.). S'ils pensent spontanément à mobiliser ces outils, cela leur évitera de perdre du temps, lors de l'entretien, à compter des syllabes ou à définir la diérèse et leur permettra de dialoguer avec le jury sur des questions d'interprétation plus valorisantes pour eux.

## L'attention à la langue

La plupart des candidats semblent ne pas avoir conscience que l'intitulé de l'épreuve, « Explication d'un texte *littéraire* » dessine non seulement un programme général de travail (commenter un texte), mais indique aussi que la nature *littéraire* du texte implique de mobiliser des outils spécifiques, parmi lesquels l'analyse de la langue. Contrairement aux textes historiques, philosophiques ou journalistiques que les candidats peuvent être amenés à commenter dans d'autres épreuves du concours, les extraits qui leur sont proposés dans cette épreuve ont en commun leur ambition littéraire, qui engage un certain usage du langage, matériau unique de l'écrivain dans l'exercice de son art. On ne peut donc pas se contenter de commenter les thèmes ou les idées du texte, et d'y ajouter, comme par surcroît, des remarques formelles (style ; structure ; disposition) et linguistiques (lexique ; syntaxe). Dans un texte littéraire, la langue constitue le matériau d'un texte volontairement mis en forme pour mettre en valeur les thèmes ou les idées. Tous ces éléments, qui manifestent ensemble le savoir-faire de l'auteur, doivent être étroitement articulés dans l'analyse et une égale attention doit leur être accordée.

Au-delà du sacro-saint – et toujours pertinent – interdit de dissocier fond et forme, le jury souhaite insister auprès des candidats sur la nécessité de se préparer en amont à commenter la langue des textes. Maîtriser soi-même le français ne suffit pas tout à fait pour commenter l'usage littéraire de la langue, spécifique à chaque auteur. Il faut aussi être capable de mobiliser rapidement quelques outils d'analyse de la langue, en particulier la syntaxe, le lexique, l'histoire de la langue et les niveaux de langue. Dans tous ces domaines, nous exigeons des connaissances assez élémentaires, qui nécessitent essentiellement chez les candidats de réactiver un savoir acquis à l'école primaire, mais malheureusement oublié, ou de compléter leur formation en consultant le glossaire d'une édition, un dictionnaire, un précis de grammaire scolaire ou un manuel de français du secondaire.

Quelques exemples de question de grammaire que nous avons posées pendant l'entretien, pour corriger des erreurs ou ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation : identification des temps et des aspects verbaux ; distinction entre pronom sujet et pronom objet ; délimitation des propositions syntaxiques et identification des éléments de base de la phrase (sujet ; verbe ; complément) dans des vers non ponctués du *Roman inachevé* ; délimitation des propositions subordonnées complétives et identification de leur verbe recteur dans *La Princesse de Clèves*, etc.

Concernant le lexique, nous avons demandé aux candidats d'expliquer le sens de certains mots (« les marmites » en contexte de guerre chez Aragon) ou expressions (« féerie machinée » dans *Les Onze*) et de justifier leur usage (pourquoi « ci-devant Épiphanie » dans un extrait des *Onze* ; signification en contexte du mot « possession » dans une strophe d'Aragon sur l'éveil des sens), de commenter des effets de polysémie (« diaphragme » et « arrachement » dans la description de la Tourgue), de faire des remarques sur l'évolution des termes (le mot « galanterie » dans plusieurs extraits de *La Princesse de Clèves*), de commenter la morphologie (le prêtre Cimourdain dans *Quatrevingt-treize*, décrit comme « un *impeccable* qui se croit *infaillible* ») et d'expliquer quelques étymologies courantes (« utopie », « cène » ; « texte »). Sauf dans les cas où nous vérifions un aspect ponctuel de ce que le candidat a dit pendant l'explication du texte, ces questions sont destinées à ouvrir de nouvelles pistes de commentaire. Lorsque le candidat ne connaît pas la réponse, par exemple à une question d'étymologie, il arrive souvent que nous lui proposons un autre moyen d'explorer ces pistes. Mais il est bien entendu plus valorisant d'être capable de pouvoir suivre toutes les étapes du raisonnement, de l'analyse linguistique jusqu'à l'interprétation.

Pour les niveaux de langue, nous avons interrogé les candidats qui ne les commentaient pas spontanément sur les décrochages de registres dans *Les Onze* (Fragonard, Greuze et Corentin, peintres « *hasbeens* » par opposition aux « jeunots », p. 87) et demandé systématiquement des analyses énonciatives des italiques. Chez Aragon, les tournures familières (« Le monde qu'on se fait de tout », p. 95) ont donné lieu à des questions, au même titre que les emprunts aux langues spécialisées (« macchabée » et « carabins », *ibid.*). Chez Hugo, des questions de registre ont porté sur les paroles des personnages populaires (Radoub : « Démantelage hideux. », p. 407) et leur rôle dans la dimension épique du roman.

## L'analyse des images

Il nous a semblé que, par rapport aux sessions antérieures du concours, les candidats ont été moins nombreux cette année à proposer de convaincantes analyses des images, dans toutes les œuvres au programme. Cela nous a particulièrement frappés chez les candidats, heureusement peu nombreux, qui négligeaient l'analyse d'une métaphore filée centrale dans un texte, mais nommaient par ailleurs avec délectation des figures de style rares, d'un intérêt très mineur pour caractériser le style du passage. Nous nous permettons donc de formuler quelques conseils à destination des candidats des sessions à venir, en nous appuyant sur des observations faites cette année au sujet de l'analyse des images.

L'analyse des images, qu'elles soient isolées ou mises en réseaux, commence par l'étude de leur fonctionnement, à l'aide de questions simples : quels sont les éléments rapprochés ? le cas échéant, quel est le mot outil qui opère le rapprochement ? sur quelles caractéristiques communes est fondé le rapprochement ? Cette analyse permet de nommer le procédé (métaphore ; comparaison ; métonymie ; personnification ; allégorie, etc.) et de le délimiter (image isolée ou en réseau, reprise à l'identique ou avec des variations).

On peut ensuite aller plus loin et proposer une interprétation et, idéalement, la contextualiser. Par exemple, dans *Quatrevingt-treize*, Hugo utilise souvent des images naturelles (le vent ; la forêt ; l'eau ; l'océan) pour évoquer les forces socio-politiques à l'œuvre dans l'Histoire. Il peut être intéressant de noter que cet usage ne lui est pas exclusif, mais que, contrairement à la plupart de ses contemporains, il fait un usage généralement mélioratif des images naturelles appliquées aux forces révolutionnaires. Au lieu de comparer le peuple à une marée humaine pour stigmatiser sa violence sauvage, comme le fait par exemple Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* (1869), il suggère que les révolutions, comme les phénomènes naturels, sont les expressions providentielles d'une force immanente. Ainsi, p. 236-237 : « Être un membre de la Convention, c'était être une vague de l'Océan. [...] La force d'impulsion venait d'en haut. [...] Cette volonté était une idée, idée indomptable et démesurée qui soufflait dans l'ombre du haut du ciel. [...] Imputer la révolution aux hommes, c'est imputer la révolution aux flots. » On comprend mieux alors la raison de ce recours insistant aux images naturelles ou élémentaires : elles contribuent à la dimension épique du roman hugolien, elles participent à grandir les personnages et les collectivités, à leur conférer le statut d'outils de la Providence. Rien d'étonnant donc à ce que les images viennent manifester dans l'univers du récit la nécessité historique : elles donnent une forme immanente, concrète ou naturelle, à la philosophie hugolienne de l'Histoire.

Répondre à ces questions sur la nature (quoi ?), le fonctionnement (comment ?) et la fonction (pourquoi ?) des images permet de fonder un jugement sur leur originalité, leur utilité dans l'œuvre et, finalement, leur effet sur le lecteur. Les candidats, interrogés par le jury, ont souvent du mal à comprendre qu'une image n'a pas besoin d'être nouvelle pour être puissante et que le fait de reprendre une image ancienne ne la transforme pas en inutile décoration. Ainsi les sirènes dans le texte des *Onze*, image récurrente

de la séduction des « histoires » (p. 30) par opposition à la prétendue « existence indubitable » (p. 29) des traces historiques, proviennent évidemment d'un très ancien fonds culturel, remontant au moins à l'*Odyssée* d'Homère. Elles s'inscrivent dans un réseau qui les rattache au paysage mental des personnages du récit, nourris de culture antique, de Shakespeare et de Mozart : les *calibans* limousins, les esprits de l'air des tableaux de Tiepolo, la Reine de la Nuit, etc. C'est la lignée culturelle de la féerie et du mythe qui, de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle, représente dans les arts la puissance, la force, la magie des « grands premiers rôles », demi-dieux et héros, que les membres du Comité de salut public aspirent à devenir et que le tableau de François-Elie Corentin fixe sur la toile. Ainsi réactivée, l'image des sirènes dépasse le cliché culturel pour prendre place dans le dispositif formidablement machiné d'un roman *de et sur* la puissance des représentations artistiques. Que cette image ne soit pas originale n'enlève à l'évidence rien à son utilité dans le projet de Michon ni à son efficacité sur le lecteur.

Outre ces remarques générales, dont nous espérons que les candidats des sessions à venir sauront tirer profit, nous souhaitons revenir sur quelques aspects des prestations entendues sur chacune des quatre œuvres au programme.

## Lafayette

*La Princesse de Clèves* était déjà au concours en 2010 et il s'agit d'un des textes fondamentaux des études littéraires. Nous avons donc été un peu surpris – et très déçus – qu'il donne lieu au plus grand nombre d'explications très faibles.

Outre les difficultés à comprendre la langue classique abordées ci-dessus, nous avons observé que de nombreux candidats n'avaient pas lu le livre assez attentivement pour distinguer clairement les personnages et comprendre les intrigues secondaires de ce roman pourtant bref. Certains personnages sont certes désignés par des périphrases (« le feu roi » François I<sup>er</sup>, p. 64), mais les notes apportaient toutes les informations indispensables à la compréhension de l'intrigue... à condition de les lire, ce qui n'a pas toujours été le cas.

Le même manque d'attention dans la lecture a parfois occulté les enjeux propres aux conversations et récits enchâssés. Observer les délégations de parole (qui parle à qui) et leurs effets à l'échelle du roman était indispensable pour expliquer des passages qui, parfois, n'avaient aucun rapport explicite avec l'héroïne dont le roman porte le nom. Par exemple, les enjeux du récit de la vie d'Anne de Boulen (p. 64) ne pouvaient être précisément dégagés sans prendre en compte la situation d'énonciation du récit, mis dans la bouche de sa fille et interprété par elle-même comme présageant de son propre destin malheureux. Ce n'est que de façon secondaire que ce récit se rattache à l'héroïne éponyme, en lui donnant l'occasion de répondre à la reine Dauphine et par la « coloration funeste » du récit soulignée par la note de bas de page.

De nombreux candidats ont eu du mal à dépasser le niveau de la paraphrase psychologisante, faute d'une culture générale qui leur permette d'identifier les modèles et les codes culturels qui servent d'étalon pour mesurer l'exemplarité des protagonistes. Ainsi, le comportement des personnages, par exemple celui de M. de Nemours, a très souvent été jugé de façon inappropriée, faute de connaître les modèles romanesques à partir desquels Mme de Lafayette suscite l'attente de son lecteur : roman courtois, roman de chevalier, roman héroïque, roman pastoral, etc. De même, on identifiait difficilement les passages fortement inspirés de la préciosité si l'on n'avait jamais vu la carte du Tendre et si l'on ignorait le contexte dans lequel elle s'inscrit.

Plus généralement, certains candidats ont eu beaucoup de mal à distinguer ce qui relevait de l'analyse des passions et/ou de la morale et ce qui ressortissait aux codes sociaux du comportement. Ainsi, l'aveu final de Mme de Clèves à M. de Nemours (« cet aveu n'aura pas de suite », p. 226) était difficile à comprendre si l'on ne prenait pas en compte la situation sociale de la jeune veuve. L'analyse de leur débat (« Vous n'y songez pas, madame » / « Mon devoir [...] me défend de penser jamais à personne ») nécessitait de réfléchir à la question du devoir moral et social de la veuve dans la société aristocratique du XVII<sup>e</sup> siècle. Le devoir d'une noble veuve est-il d'être éternellement fidèle à son mari mort ou de se remarier ? De même, la certitude affirmée par Mme de Clèves que l'amour ne peut survivre au mariage s'explique difficilement si l'on projette sur le roman la conception du mariage qui domine aujourd'hui en France (on se marie par amour ; on se démarie quand on ne s'aime plus), au détriment du mariage comme alliance obéissant à de puissantes lois sociales. Le jugement de la narratrice, qui estime que la douleur de l'héroïne au moment de la mort de son mari « passait les bornes de la raison » (p. 217) ne se comprend que dans le contexte du mariage conçu comme une institution sociale fondée sur la raison et non sur la passion. L'écart avec la vision d'aujourd'hui est encore plus grand, évidemment, pour les alliances royales évoquées dans le roman, qui ne relèvent nullement, comme l'ont affirmé certains candidats, du domaine privé ou sentimental.

Les éléments d'arrière-plan socio-culturel qui ont manqué le plus souvent concernaient l'éducation des filles de qualité, les devoirs des époux, les rôles dans la famille (époux ; mère), le statut des veuves, la galanterie et l'adultère, la répartition genrée des comportements, le fonctionnement d'une cour princière, la place de la religion dans la société, etc. Une connaissance encore plus fine de l'historicité des mœurs permettait de mesurer la façon dont Mme de Lafayette joue, dès la première phrase du roman, avec la distance temporelle qui sépare la cour d'Henri II et celle de Louis XIV.

Ces éléments d'appréciation étaient indispensables si l'on voulait, comme l'ont souvent tenté les candidats, poser la question de la vraisemblance du récit. Ils étaient utiles aussi pour dégager les enjeux de l'éventuelle distance de la romancière à son héroïne, que beaucoup de candidats ont eu du mal à saisir : juge-t-elle Mme de Clèves, par l'intermédiaire de la voix narrative ? nous incite-t-elle à le faire ? la jugeons-nous de la même façon que la jugent les autres personnages ? Toutes ces questions débouchaient sur celles de l'identification aux personnages, de leur exemplarité et des affects engagés par les registres romanesques (le pathétique, le sublime, le tragique, etc.). Il n'est probablement jamais inutile de se demander si nous compatissons avec un personnage, pourquoi nous admirons un héros ou ce qui fait qu'une histoire nous touche, mais dans le cas de *La Princesse de Clèves*, ces questions sont au cœur même du projet romanesque de Mme de Lafayette.

## Hugo

*Quatrevingt-treize* était déjà au programme de la session 2016 et un autre roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* l'était en 2018. Les candidats ont manifestement tiré profit des bons conseils donnés par des préparateurs pour qui le romanesque hugolien n'a plus de secret. Nous avons donc entendu beaucoup de bonnes explications et nos remarques seront rapides.

L'une des difficultés qu'ont rencontrées le plus souvent les candidats a été de mobiliser les outils les plus pertinents en fonction des types et registres spécifiques de l'extrait sur lequel ils étaient interrogés. Ainsi, il ne suffisait pas de remarquer de façon vague le recours à « la rhétorique » ou au « style oratoire », ce qui signalait souvent simplement que les candidats avaient noté un registre de langue soutenu. Il fallait adapter les outils d'analyse à un type de texte ou à une situation d'énonciation précis (dialogue ; tirade ; récit ; digression didactique ; discours historique ; analyse politique ; interprétation philosophique de l'Histoire, etc.) et caractériser précisément ses registres (épique ; lyrique ; tragique ; pathétique ; ironique ; satirique ; burlesque ; sublime, etc.)

La place, parfois envahissante, du discours du narrateur expliquant ou glosant son récit a conduit certains candidats à survaloriser les « idées » de Victor Hugo au détriment du romanesque, pourtant très présent dans les scènes d'action, par exemple la prise de la Tourgue. Nous avons souvent déploré l'absence de réflexion sur l'intrigue et sa progression et nous avons souvent dû poser à ce sujet des questions élémentaires : pourquoi Victor Hugo raconte-t-il cela ? à ce moment précis ? de cette façon ? Ainsi pour expliquer le passage où Lantenac, caché, voit le tocsin qui sonne pour le traquer, il ne suffisait pas de mettre en avant le thème, parfaitement explicite, de la vue et de l'ouïe, mais il fallait observer que le bouleversement sensoriel sert à introduire de l'obscurité et du mystère dans le récit de la chasse à l'homme. La périphrase « le vieillard », qui masque l'identité du personnage focal, les questions au discours indirect libre (« Qu'est-ce que cela voulait dire ? » ; « Contre qui ce tocsin ? », p. 128) enclenchent la participation herméneutique et émotionnelle du lecteur et orchestrent la tension dramatique avant le coup de théâtre du chapitre suivant, où Lantenac lit son nom sur son propre avis de recherche avant d'être reconnu et nommé par Tellmarch. Pour analyser ce passage, mais d'autres aussi, on pouvait tirer beaucoup d'une classique analyse du récit (restriction de champ ; désignation du personnage par périphrase ; discours indirect libre, etc.).

Au-delà de cette analyse narratologique, il était souvent utile d'interroger la fonction du passage dans l'économie d'un roman plein de vides, troué par des moments de stase dévolus à la réflexion, à l'enseignement, mais aussi la rêverie poétique. Ce roman « pensif », pour utiliser un terme hugolien, combine deux fonctionnements qu'il était utile de repérer : la ligne tendue des événements racontés par le narrateur et les moments de suspension où le discours l'emporte et où se fait entendre la voix de Victor Hugo qui invite son lecteur à la réflexion, à la rêverie ou à l'admiration. Les effets lyriques de la prose hugolienne (« Et le massacre se termina par un évanouissement dans l'azur », p. 356), le travail de la prosodie et du rythme (les phrases brèves, voire nominales, qui décrivent Cimourdain, p. 171 : « Vertu inaccessible et glaciale »), tout ce qui relève d'un travail littéraire du style et non d'une simple volonté de convaincre a trop rarement été commenté.

## Aragon

Le défaut principal des explications sur *Le Roman inachevé*, qui consistait à lire et analyser les poèmes versifiés comme de la prose, a déjà été souligné ci-dessus. Mais les explications qui ont obtenu les notes les plus faibles cumulaient malheureusement les défauts. On peinait parfois à comprendre de quoi parlaient les poèmes, la lettre du texte étant occultée par des lectures toutes faites. Ainsi d'un extrait de « La beauté du diable », p. 19, qui dépeint les changements de la puberté et la découverte de l'amour physique par les jeunes gens avant d'être, comme le proposait le candidat, un poème philosophique sur le doute. Les candidats peinaient parfois à montrer la logique d'enchaînement des images, par exemple p. 45 (« Grande chasse du ciel »), dans un poème où Aragon recrée les visions de son imagination enfantine d'avant la guerre, en montrant les formes des nuages qui se « métamorphosent » au gré du vent et les formes féeriques créées par la brume. Dire de quoi parle le texte est évidemment l'un des premiers objectifs de l'explication et la forme

poétique, si elle introduit de la distance avec la représentation, ne doit pas faire totalement écran entre le lecteur et le sens premier du texte.

Par ailleurs, la place de l'extrait dans le projet d'autobiographie poétique d'Aragon était trop rarement prise en compte dans les prestations que nous avons entendues. La dimension méta-poétique, présente dans de nombreux poèmes, est souvent passée inaperçue, comme si la quête poétique de l'écrivain était occultée par les événements sentimentaux (la rencontre d'Elsa) ou politiques (la déception du communisme) de la vie de Louis Aragon, alors même que tout le projet du livre est de *tresser* ces différents fils qui composent la ligne d'une vie. La *terza rima*, schéma strophique emprunté à Dante, le poète du trajet de vie par excellence (*La Vita nuova* ; le voyage initiatique de *La divine Comédie*), reflète dans de nombreux poèmes cette quête à la fois biographique, narrative et poétique d'une forme qui dise la complexité de l'expérience vécue dans le temps. Aragon expose ce projet d'autobiographie poétique et son inspiration dans « Le Téméraire » : « Je tresserai l'enfer avec les vers du Dante/ Je tresserai la soie ancienne des tercets/ Et reprenant son pas et la marche ascendante [...] Je tresserai le ciel avec le vers français » (p. 29).

Au-delà de l'héritage dantesque, de nombreux poèmes thématissent explicitement la quête d'une muse (« Prose du bonheur et d'Elsa »), d'un motif poétique (le joueur malheureux parmi la foule, à l'instar de Baudelaire, dans « Paris vingt ans après », p. 159 : « Mon poème a choisi ce joueur malheureux »), la recherche d'un style (« les vers maladroits que j'écrivais d'une nouvelle manière », p. 183), la quête d'une forme poétique (« chaque mot de mon chant », « verset », « rime », p. 238-239). Le récit initiatique de cette quête poétique remobilise des modèles anciens, en particulier chrétiens, tels que le poète martyr (« Mes rêves éveillés semblent des Saint Denis/ Qui la tête à la main marchent contre la norme », p. 177), le baptême, la mort et la renaissance (« Le vieil homme », p. 169-170, à partir de « Revenir »), etc. Nous renvoyons à ce que nous avons dit plus haut sur l'intérêt d'une analyse serrée des images, qui permettait de dépasser les préjugés sur le poète surréaliste en quête d'images inouïes et l'écrivain communiste soumettant son écriture à son engagement politique, pour situer *Le Roman inachevé* à sa juste place à la croisée de très anciennes et très riches traditions culturelles.

## Michon

Le roman de Michon a donné lieu à beaucoup de bonnes explications, mais il s'est aussi révélé très discriminant, avec des explications très décevantes. Les prestations les moins réussies ont souvent manifesté un manque de familiarité avec le livre dans son ensemble. Au contraire, les meilleures explications sont parvenues à relier le contenu précis de l'extrait au projet romanesque de l'auteur et aux problématiques générales du cours (la représentation dans les arts ; histoire et fiction ; la création, etc.). Par exemple, les pages 98 à 101 sur le plumet du costume à *la nation*, dont plusieurs extraits ont été proposés aux candidats, permettaient d'articuler un commentaire historique sur la violence révolutionnaire et une réflexion artistique sur le pouvoir magique que ce costume confère à ceux qui le portent et qui, par métonymie, sont eux-mêmes désignés par le mot « plumet ». Ce costume, qui modifie le rapport au réel, est présenté par le narrateur comme le premier chef-d'œuvre de F.-E. Coirentin et présent dans le tableau des *Onze*. Il met donc en rapport les différents niveaux du récit : *ekphrasis* du tableau, résurrection des acteurs de la Révolution, biographie du peintre Coirentin et réflexion sur la magie créatrice de l'art, que le roman met en œuvre en même temps qu'il en parle. On pouvait, en suivant de près les méandres d'une narration feuilletée, construire tout un trajet de l'objet matériel qu'est le plumet, avec son statut apparent de détail historique, jusqu'au projet romanesque de celui qui tient la plume, qui ne cesse de s'exposer en se réalisant.

Les lectures myopes, faute de maîtrise de l'ensemble du livre, de sa structure et de ses enjeux, ont généralement négligé l'observation de la phrase de Michon. Il est pourtant sensible à la lecture que cette phrase labyrinthique (si longue que le jury a parfois eu du mal à en respecter les limites en préparant les extraits), qui procède par élan, reprise et expansion, constitue la matière du piège que Michon tend à son lecteur. Faire naître toute une époque à partir de traces qui n'existent pas, dérouler l'histoire d'une famille entièrement fictive, machiner le raisonnement historique pour créer de toutes pièces un prétendu chef-d'œuvre national, nécessite de mobiliser tous les artifices d'une langue envoûtante, dans laquelle le lecteur perd ses repères.

Les références musicales (en particulier *La Flûte enchantée* de Mozart, opéra sur la magie) suggèrent l'importance de la mélodie créée par les sonorités, du rythme et des leitmotive dans le style de l'auteur. Le retour de thèmes ou de motifs, au sens musical de ces termes, associés à certains personnages (le grand-père et le canal ; Colot et le théâtre, etc.) ou changeant de sens à chaque fois qu'ils font retour dans le discours (« Dieu est un chien »), pouvait être analysé très utilement.

En particulier, la récurrence des images, dont les reprises avec variations relancent le mouvement du récit et le structurent à la fois, pouvait nourrir l'analyse. Faute d'une lecture assez attentive de l'ensemble du livre, beaucoup de candidats semblaient découvrir des images aussi importantes dans le roman que le tissu (le fil, la maille, l'étoffe, images traditionnelles du fil de la vie et du texte comme tissu), les sirènes (la séduction de l'imagination), le torrent (le style de Tiepolo, la Loire, le torrent républicain, tout ce qui entraîne et emporte) ou les chevaux (absents/présents dans le tableau, images de l'imagination que l'on « enfourche », p. 124).

Contrairement à Victor Hugo, qui explicite toujours le sens allégorique de ses images, Michon les utilise comme des figures qui s'imposent par leur puissance visuelle tout en restant un peu énigmatiques. Leur sens évolue, s'enrichit et se précise dans leurs reprises multiples tout au long du récit. La cohérence de ces réseaux d'images pouvait difficilement apparaître à l'échelle d'un extrait mais, si l'on avait préparé l'épreuve en lisant attentivement tout le roman, on devait être capable de mobiliser cette cohérence d'ensemble pour éclairer l'extrait. Dans l'écriture de Michon comme chez d'autres écrivains du flux (Proust, par exemple), les motifs locaux observables à l'échelle de la phrase ou du paragraphe s'enrichissent de leur mise en rapport avec l'ensemble. De plus, le va-et-vient entre les détails du texte et la structure d'ensemble dans laquelle ils prennent place permettait aux candidats qui maîtrisaient assez l'ensemble du livre pour avoir une vision un peu surplombante d'échapper au piège de l'écriture prétendument historique et d'observer de l'extérieur comment se crée l'illusion, procédé et thème du livre de Michon.

Prendre en compte la magie de cette langue manipulatrice, parfois poétique bien plus que descriptive ou historiquement factuelle, permettait de dépasser le paradoxe, qui a souvent troublé les candidats, d'un roman qui porte sur un tableau mais qui le décrit en réalité peu. Les informations factuelles sur le tableau (ses dimensions ; sa situation sur le plan du Louvre) sont évidemment des leurres, car Michon ne cherche pas à faire voir distinctement l'objet fictionnel, comme le ferait une *ekphrasis* canonique, inspirée de la description du bouclier d'Achille dans *Illiade*, une transposition d'art (*Emaux et Camées* de Théophile Gautier) ou une description réaliste à la Balzac ou à la Zola. Beaucoup de candidats se sont contentés de plaquer l'idée préconçue d'un roman-*ekphrasis* sur l'extrait qu'ils avaient à analyser, qui souvent mettait en pratique des techniques inverses de celles que l'on attendrait. Ainsi, le début de la section III du roman, p. 43, s'ouvre bien sur une invitation à contempler les personnages représentés dans le tableau (« Vous les voyez, Monsieur ? »), mais les phrases suivantes viennent décevoir notre attente d'une description qui chercherait à peindre, remplacée par une énumération de noms propres (« Billaud, Carnot, Prieur, Couthon... ») qui joue sur la fonction poétique du langage, au sens de Jakobson, plus que sur sa capacité à représenter, ou par l'utilisation de majuscules qui substituent à la grandeur du sujet peint sur le tableau la grandeur attribuée typographiquement aux mots du texte (« Les Commissaires. Le Grand Comité de la Grande Terreur. ») Les candidats ont souvent été aveuglés par des interprétations préconçues qui oblitéraient la réalité du travail littéraire par lequel Michon crée l'illusion, et le jury a été obligé, lors de l'entretien, de les faire revenir sur ces décalages entre l'idée générale d'un roman-*ekphrasis* et les procédés littéraires mobilisés dans l'extrait.

Plus généralement, les candidats ont souvent eu du mal à analyser le discours, certes toujours détourné et imagé, sur la puissance de l'art, là où l'on attend d'un roman de la Terreur qu'il souligne la violence de la politique. Les développements sur la carrière poétique du père, François Corentin, sur l'ambition littéraire des Onze et, plus généralement, sur les lettres qui sont « le métier d'homme » (p. 46) n'ont guère inspiré les candidats, qui n'ont pas vu comment ils entraient en réseau avec d'autres éléments sur la puissance créatrice de l'homme (la création du canal ; la modélisation des comportements politiques par le théâtre de Shakespeare ; l'influence de l'art sur les visions de Michelet, etc.), dans un roman qui réalise ce qu'il dit et exalte les « puissances de la langue » (dernière phrase du roman). Il y a pourtant dans le texte de nombreux indices du fait que l'univers décrit dans le roman est un *artefact*, si fortement modelé par d'autres œuvres que l'on en vient à douter de la référentialité d'un roman qui se prétend pourtant historique. Ainsi, comme l'a bien vu une candidate, le récit de l'enfance de François-Elie Corentin dans les jupes des femmes exhibe des références au style de Prévost (« comme on lit dans *Manon Lescaut* », p. 45) ou à la peinture rococo (« qu'on voit dans Watteau », *ibid.*). Le narrateur prétend se distinguer des « bons faiseurs de romans », les institue en contre-modèles, dénonce le caractère factice, voire mensonger de leurs récits, pour imposer l'illusion que le récit que nous lisons est véridique (« en vérité »). Il a ainsi, dans un mouvement éminemment paradoxal qu'il ne cesse de reconduire tout au long du roman, avoué le caractère factice de son œuvre pour en augmenter la puissance d'illusion.

Pour clore ces remarques, le jury souhaite encourager les candidats de la session 2020 à consacrer un peu de temps à préparer les œuvres au programme dans la perspective de l'oral. Le volume raisonnable du programme de la session 2020 est favorable à une lecture approfondie des œuvres par tous les candidats, et c'est dans cet état d'esprit que le jury abordera les prochaines épreuves d'admission.