

# Composition française

## Écrit

### Épreuve commune

« Dans le roman se réalise la reconnaissance de son propre langage dans un langage étranger, la reconnaissance, dans la vision du monde d'autrui, de sa propre vision. Dans le roman s'opère une traduction idéologique du langage d'autrui, le dépassement de son "étrangeté", qui n'est que fortuite, extérieure et apparente. » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1987, p. 182.)

Vous discuterez cette proposition, en vous appuyant plus particulièrement sur les œuvres au programme.

Le sujet proposé aux candidats pour la composition française de la session 2013 s'attachait à la question du langage romanesque. La citation comportait une apparente ambiguïté qui devait constituer le point de départ de la réflexion et permettre de mobiliser une solide culture littéraire et une vraie capacité de réflexion théorique, ainsi qu'une maîtrise intelligente des œuvres du programme. Car faut-il rappeler la nécessité de commencer par l'analyse des termes mêmes de l'énoncé de Bakhtine ? Trop de candidats s'engouffrent immédiatement dans le traitement de questions de cours, ou de sujets déjà explorés à l'occasion d'autres dissertations. Cette précipitation donne lieu à des pans entiers de devoir sinon hors sujet, du moins à côté du sujet précis. Pourquoi, en effet, lire dans cette citation une réflexion sur le langage et le lecteur, ou sur la lecture du roman ? Comme l'an dernier, beaucoup de copies aboutissent systématiquement à la fonction du lecteur et, bien trop souvent, cet aboutissement, régulièrement soutenu par une référence illustrative à H. R. Jauss, n'a pas su maintenir la rigueur conceptuelle qu'on est en droit d'attendre d'une composition de concours.

Les préparateurs auront ainsi avantage à resserrer l'approche théorique des genres et à insister sur l'histoire mondiale de la théorie littéraire. Il apparaît en effet que l'apport de Bakhtine à la théorie du roman était inconnu de la très grande majorité des candidats (c'est pourquoi ce rapport citera, assez longuement parfois, les écrits de Bakhtine). On regrette également la méconnaissance de la tradition hégélienne, qui nous semble pourtant fournir un point d'appui fondamental à toute la théorie du roman, et nourrir aujourd'hui encore les débats théoriques sur le genre.

Les défauts présents dans les dissertations incitent le jury à souligner que les deux années de préparation au concours doivent être l'occasion d'aborder puis d'approfondir les grandes questions de la théorie littéraire, les définitions fondamentales et les grands moments de son histoire. Il fallait ici pouvoir situer Bakhtine dans l'histoire de la théorie du roman, et bien peu de copies furent en mesure de le faire, outre celles qui ont pu imaginer que le sujet avait été extrait d'un livre de 1987. Sans ces cadres généraux solides, sans une certaine connaissance de l'histoire des théories littéraires, les candidats se trouvent démunis face à un sujet de littérature générale, qui doit les conduire à interroger en premier lieu l'ensemble précis des œuvres du programme. Il est donc préjudiciable à l'exercice que certains candidats citent ou évoquent de manière trop allusive des œuvres extérieures à ce programme, sans même s'appuyer au préalable sur un cadrage théorique permettant de démontrer une connaissance réelle du programme et une vraie capacité à le rattacher aux enjeux généraux de la question posée. L'analyse du sujet et de la question qu'il formule doit d'abord se faire en regard des œuvres au programme, même si cette approche n'est pas exclusive d'autres textes ; dans ce cadre, la connaissance de ces œuvres doit être aussi précise et documentée que possible, avant qu'un élargissement à d'autres références puisse prendre place. En somme : une bonne copie ne peut faire l'économie d'une considération précise des œuvres du programme, afin de faire apparaître les questions que ces œuvres permettent de poser dans le cadre d'une large culture littéraire dont le jury a su apprécier la pertinence.

#### I. ANALYSE DU SUJET

Cette citation est extraite de l'article « Du discours romanesque » (litt. « Du mot / discours [*slovo*] dans le roman »), rédigé dans les années 1934-1935 et publié tardivement dans le recueil *Esthétique et théorie du roman* (1975, trad. fr. 1978). Ce texte présente « de nombreuses analogies avec les thèmes et les positions défendues par Volochinov dans *Marxisme et philosophie du langage* », écrivent Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota, qui reconnaissent cependant qu'ils manquent d'éléments objectifs pour pouvoir se livrer à la même dénonciation qu'à propos d'autres ouvrages (voir *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz, 2011, p. 334). Le texte échappe donc à la controverse sur les emprunts de Bakhtine. (Les candidats, du reste, ne semblent pas capables de situer clairement Bakhtine dans le temps, *a fortiori* dans son environnement intellectuel.)

##### 1) Compréhension du sujet : le problème du possessif

« Dans le roman se réalise la reconnaissance de son propre langage dans un langage étranger [...] » : il se trouve que dans la langue française, un pronom personnel (inclus ici dans le déterminant possessif « son ») ne peut pas, ou ne peut que difficilement, avoir pour antécédent un groupe nominal apparu dans un groupe prépositionnel. Autrement dit, la reprise est ici linguistiquement vraisemblable si le « il » (ou le « lui ») impliqué par « son » a pour antécédent un « on » indéterminé, et tout à fait invraisemblable si l'on considère qu'il anaphorise « le roman ».

De façon plus générale, les candidats doivent être en mesure d'interroger les difficultés, voire les ambiguïtés, des énoncés sur lesquels ils sont appelés à dissenter : ces ambiguïtés deviennent le cas échéant des questions, qui forment la base de toute dissertation. En l'occurrence, l'apparente ambiguïté grammaticale devait susciter le sens critique, et logique, des candidats.

L'interprétation « son langage = le langage d'un "on" indéterminé » est, du reste, la solution adoptée par la très grande majorité des copies. L'erreur fréquente, cependant, a été de vouloir déterminer immédiatement la référence de ce « on », presque toujours remplacé par « le lecteur » – terme que Bakhtine n'utilise pas dans ce passage et notion qu'il ne théorise pas dans « Du discours romanesque ». (La question est en revanche abordée dans *Esthétique de la création verbale* [1979, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 336-337], à partir des notions de « second » et de « troisième dans le dialogue », ce dernier incarnant la « compréhension responsive absolument exacte » présupposée par l'auteur « soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné ».)

À l'évidence, une connaissance suffisante de Bakhtine aurait permis d'éviter, sur ce point, les plus gros problèmes.

## 2) Identification d'une problématique

On a donc affaire à un sujet qui porte sur la polyphonie romanesque, en ce qu'elle suppose une pluralité de voix, mais aussi de consciences et d'univers idéologiques. Il faut y voir, d'un point de vue historique, une tendance du roman moderne, où l'univers unifié du roman se désagrège volontiers au profit des mondes pluriels des personnages. Il ne s'agit plus de boucler ou d'achever une intrigue, ni de parvenir à une conclusion morale ou idéologique, mais de faire apparaître des tensions entre des points de vue, et notamment une tension du livre avec lui-même, sa manière de se constituer ou non en objet clos et monnayable sous une marque, une appellation ou un *imprimatur* déterminés. On attendait donc que soit discutée la polyphonie stylistique, entendue comme pluralité de styles et de tons. Les exemples possibles étaient multiples ; citons parmi d'autres :

— la polyphonie des typographies et des textes dans Rabelais et Sterne ; les divers statuts de l'énumération dans Rabelais ; les cascades de tirets dans Sterne ;

— les bricolages narratifs du *Quichotte*, les récits intercalés, les interpolations de vocables chez Sancho, son langage vulgaire. À ce titre, on pouvait songer à la mise en place essentielle de D.-H. Pageaux dans *Commencements du roman* (Honoré Champion, 1997, p. 133-134), envisageant la triple dimension, littéraire, morale, et religieuse de la téléologie de l'*œuvre* issue de la polyphonie cervantine.

Parmi les romans « prototypiques » quant à cette question, on pouvait également songer au *Tiers Livre* : une lecture respectueuse des nuances dont le texte est porteur, de sa progression, de sa structure et de ses signes doit cependant faire d'abord le pari de sa cohérence voulue – parier que nous n'avons pas affaire à une accumulation d'épisodes interchangeable (Jeanneret), à une simple répétition (Cave), mais à une narration au second degré dont l'événement est avant tout d'ordre intellectuel, discursif et réflexif, en ce qu'elle ouvre la fiction à l'importance réelle du livre dans le monde – pour considérer *in fine* le *Tiers Livre* comme une « épopée sémiologique et analytique, où les actions accomplies par les personnages sont la production, la reconnaissance et l'interprétation des signes. Elles n'en doivent pas moins être considérées comme des hauts faits » (Oumelbanine Zhiri, *L'Extase et ses paradoxes : Essai sur la structure narrative du Tiers Livre*, Honoré Champion, 1999, p. 51). Ces hauts faits ne sont pas l'occasion d'une chronique, encore moins d'une histoire, mais d'un *dialogue*, et si Lucien est la référence qui sert à condamner l'histoire autant que le désir d'histoire et le fantasme épique (la prétention ou l'empressement contemporains, le désir d'être dans l'histoire), il est aussi l'un des modèles (intertextuel, donc) du dialogue pratiqué dans le livre. Les « hauts faits de Pantagruel » l'Arde, sont en réalité surtout des « Hauts Dits », et bien souvent des Dits dont la discrétion ou la furtivité sont la marque d'une rareté, d'une distillation et d'une subtile profondeur dont le « Pantagruelion », cette technique « absolue », est finalement le nom. Une telle orientation répond parfaitement à la ligne dialogique du roman dégagée par Bakhtine, et désignée comme la « ligne stylistique la plus importante du roman européen » (p. 129).

## 3) Analyse et interprétation

Le sujet met en place un système de relations : entre « langage » et « vision du monde » (sous la forme du parallélisme syntaxique) ; quant à la relation entre la « reconnaissance » du langage-vision du monde d'autrui et la « traduction idéologique du langage d'autrui », elle est donnée sous la forme de la paraphrase, ou de la reformulation dans la deuxième phrase, du contenu sémantique de la première. (On rappellera que la sociologie du langage, en l'occurrence largement empruntée à Lev Jakubinskij, est centrale dans la théorie du roman de Bakhtine : comme Jakubinskij, Bakhtine affirme qu'il y a coexistence de plusieurs dialectes linguistiques [*hétéroglossie*] et de plusieurs discours sociaux [*hétérologie*] à l'intérieur d'une langue nationale. Ces derniers ne sont pas des dialectes au sens propres mais correspondent aux fonctions sociales [professionnelles, de classe, etc.]

— « Dans le roman... » (répété) :

Le roman, pour Bakhtine, est l'image de la société et l'image verbale de la structure verbale de la société, « le microcosme de l'hétérologie ». Le romancier joue un rôle crucial dans la démocratisation des relations linguistiques car il

offre une image de la lutte entre les positions idéologiques exprimées verbalement, une lutte qui se déroule à travers les différents genres de la parole orale ou écrite. Cette dimension polémique est sans cesse réaffirmée par Bakhtine (l'« interaction exacerbée et tendue avec la parole d'autrui », *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolicheff, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, p. 167 ; l'« interaction tendue, conflit entre sa parole à soi et celle de "l'autre" [...] », « Du discours romanesque », *op. cit.*, p. 172). Les copies qui ont interprété le « on » contenu dans « son propre langage » comme renvoyant au « lecteur » et découplé la « reconnaissance » de son objet, le « langage », pour déboucher sur une forme d'œcuménisme et d'irénisme généralisés, ces copies sont non seulement hors sujet mais à contresens du point de vue de Bakhtine.

Dans cette perspective, il fallait être en mesure de bien comprendre les inflexions du vocabulaire bakhtinien : les personnages de roman sont des *locuteurs* ; ce sont aussi des *individus sociaux*, historiquement concrets et définis ; donc leurs discours sont des *langages* (ou *discours sociaux*) et non des *idiolectes*. D'autres citations pourraient éclairer notre sujet :

« L'objet principal du genre romanesque qui le spécifie, qui crée son originalité stylistique, c'est *l'homme qui parle et sa parole* » (« Du discours romanesque », *op. cit.*, p. 152-153).

« Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un idéologue, et ses paroles sont toujours un *idéologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale » (p. 153).

« L'argument du roman doit agencer la révélation des langages sociaux et des idéologies, les montrer et les éprouver : épreuves des paroles, de la vision du monde, du fondement idéologique de l'action, démonstration des habitudes des mondes et micromondes sociaux, historiques et nationaux (romans descriptifs, géographiques, romans de mœurs), des mondes socio-idéologiques d'une époque (mémoires romanesques, variantes du roman historique) ou encore des âges et générations liés aux époques, aux mondes socio-idéologiques (romans d'apprentissage, de formation). En bref, l'argument du roman sert à la représentation des hommes qui parlent et de leurs univers idéologiques » (p. 181-182).

— *Sur la « reconnaissance » ou la saisie de l'altérité dans l'identité et réciproquement :*

Bakhtine a la conviction profonde que c'est par la reconnaissance et la compréhension de l'altérité que l'homme se constitue comme tel. Pour reconnaître autrui, il faut accueillir et entendre sa parole / son discours, qui contient aussi son horizon idéologique. D'où le rôle que joue le roman pour son lecteur : « Le roman est une expansion et un approfondissement de l'horizon linguistique, un affinement de notre perception des différenciations socio-linguistiques » (p. 182). Du côté de l'auteur : « Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (p. 88).

L'intérêt de Bakhtine va prioritairement à la position de l'auteur à l'égard de l'œuvre qu'il écrit. Les manifestations de l'hétéroglossie et de la polyphonie romanesques impliquent le mélange des registres lexicaux (qui indexent les conditions sociales des locuteurs) ; le discours rapporté (défini comme « discours dans le discours », mais en même temps « discours sur le discours ») ; le discours indirect libre, l'hybridation, l'ironie ; la stylisation (d'une narration personnelle orale ou écrite), la parodie ; les phénomènes d'intertextualité. Cette pensée signifie *ipso facto* une théorie, qui est aussi une hiérarchie, des genres. Le roman est opposé à la poésie, que Bakhtine considère comme le genre le moins dialogique de tous, ressortissant à un projet artistique fondamentalement monologique, qui renvoie au sujet poétique lui-même. La facture dialogique de certains poèmes de Lamartine, et plus encore leur reprise commentée, pouvaient ici donner matière à discussion. (On reviendra sur ce point lorsqu'on examinera des pistes possibles pour la troisième partie de la dissertation.) Le roman s'oppose également au théâtre, vu comme pure juxtaposition de discours (il faut souligner l'importance chez Bakhtine du rapport entre discours insérant de l'auteur et discours insérés). De ce point de vue, l'analyse de *Dom Juan* pouvait apporter des éléments de discussion.

— *Importance de la composition romanesque :*

La différence entre le langage du roman et le langage tout court est que celui-là est intentionnel et téléologique. La position de Bakhtine enveloppe également une théorie de l'évolution littéraire. Pour lui, comme pour les formalistes russes, la parodie est un moteur essentiel de l'évolution des formes et des genres littéraires. On pourrait évidemment contester à la fois cette hiérarchie des genres et cette théorie de l'évolution – et se placer dans un autre canon, qui privilégie les « romans humoristiques » : les Anglais Sterne, Fielding, Dickens, Thackeray, les Allemands Grimmelshausen, Tieck, Hippel, Jean-Paul, *etc.* ; ou encore être attentifs à la veine du roman idéaliste concurrençant le roman réaliste et parodique (Hugo, Fontane, Hardy à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou, avant le réalisme, du côté du romantisme allemand).

À partir de là, peuvent être envisagés deux types de réflexion. L'un, plus linguistique que littéraire, poserait la question de ce que la théorie du roman de Bakhtine apporte à la théorie du langage en général : en l'occurrence, elle nous conduit à reconnaître que notre langage est traversé constitutivement par le langage et les discours d'autrui. (La linguiste Jacqueline Authier-Revuz parle d'« hétérogénéité constitutive » et d'« hétérogénéité montrée ».) Le second, proprement littéraire (qui devait évidemment être privilégié dans le cadre de l'épreuve de composition française de la banque d'épreuves littéraires), a pour objet le travail de l'auteur, en tant qu'il est le traducteur-adaptateur des discours d'autrui, et cette intentionnalité et cette téléologie qui distinguent le langage du roman du langage en général.

## II. ÉLÉMENTS POUR UNE PREMIÈRE PARTIE

Pour la clarté du propos, on partira de la distinction nette (formulée par Jacqueline Authier-Revuz) entre hétéroglossies constitutives et montrées – étant entendu qu'un tel vocabulaire technique n'était nullement attendu sous la plume des candidats.

### 1) Hétéroglossie / hétérologie constitutives

L'hétéroglossie constitutive tient au fait que tout roman – excepté les cas-limites des romans dénués de tout passage de discours direct, ou au contraire entièrement dialogués – est composé de deux types de discours : le discours narratif et le discours direct des personnages, qui se détache dans ce contexte. En termes bakhtiniens, on parlerait de « discours de l'auteur » et de « discours du héros ». Il en va ainsi des discours rapportés directement dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma, ou du cas particulier du roman à la première personne (représenté dans le programme par *Le Paysan parvenu*), où la présence d'un narrateur limite en principe l'abondance et la différenciation des passages de discours directs.

Sur le traitement de l'épineux problème du narrateur, on renverra ici aux analyses de Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires* (1957, trad. Pierre Cadiot, Seuil, 1986) : dans le roman à la troisième personne, l'utilisation des discours directs (Hamburger dit « des dialogues ») n'est soumise à aucune restriction. Le dialogue ne suscite pas de la part du lecteur de questions concernant la plausibilité de sa remémoration, à l'opposé du roman à la première personne, qui possède un narrateur, avec des capacités de remémoration limitées (même si dans les faits, ce type de romans tend à s'arroger les privilèges du roman à la troisième personne, au détriment de la vraisemblance). Les analyses de K. Hamburger s'inscrivent dans la continuité de réflexions anciennes sur la poétique du roman à la première personne ; sur ce point, les candidats pourront lire avec profit l'ouvrage de Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, coll. « U », 2009.

On ajoutera que l'hétéroglossie signifie également une hétérologie : ces langages sont des langages sociaux (Bakhtine parle, par exemple, du langage « de l'avocat, du médecin, du commerçant, de l'homme politique »). Au sein du programme de cette année, on pouvait s'attacher au métadiscours de Jacob sur son parler paysan, à son discours sur son ascension sociale – à distinguer du « discours » de Marivaux – au croisement entre le discours du *je* narrateur et celui du *je* personnage agissant, caractéristique du roman à la première personne et où le lecteur est convié à rechercher la vérité. Le discours politique de Fama donnait également prise à l'analyse (déploration de l'abâtardissement du monde d'après les Indépendances, nostalgie et idéalisation d'une société malinké traditionnelle hiérarchisée entre nobles, gens de caste et esclaves, nostalgie de la colonisation française, qui garantissait le commerce, effondré depuis les Indépendances... – à distinguer bien sûr du « discours » de Kourouma). Le personnage de Fama illustre on ne peut plus clairement cette co-implication du discours et de l'idéologie alors qu'à l'inverse, il est difficile d'identifier, le cas échéant, les positions politiques de Kourouma – faute de *discours* justement : si la composition (ou, pour citer à nouveau Bakhtine, la « diversité littérairement organisée »), qui tient en l'occurrence à la transformation convergente des langages de Salimata, des paysans, des griots à l'ère des Indépendances, relève à l'évidence d'une fin qu'on peut dire politique, c'est pourtant en faisant l'économie du discours politique explicite. On renverra sur ce point à l'article « La chair des mots africains : esthétique et politique dans *Les Soleils des Indépendances* » (*Textuel*, n° 70, 2013, p. 49 sq.), dans lequel Romuald Fonkoua développe la notion de « roman démocratique », fondé sur un principe d'égalité et un principe de multiplicité.

De façon générale, les candidats manifestent une maîtrise par trop incertaine des principales catégories narratologiques : le jury a notamment déploré les confusions, fréquentes, entre narrateurs « homodiégétique », « hétérodiégétique » et « intradiégétique » (s'agissant de la terminologie proposée par Gérard Genette), mais aussi entre *auteur* et *narrateur*. Bakhtine ne conceptualise pas le discours du roman sous la forme de boîtes gigognes : boîte 1 : « le discours des personnages entre eux » ; boîte 2 : « le discours du narrateur au narrataire » ; boîte 3 : « le discours (ou pseudo-discours) de l'auteur implicite au lecteur implicite », l'auteur réel étant confondu avec l'homme ou l'auteur biographique, et laissé à l'extérieur des boîtes. Pour Bakhtine, le point de référence essentiel de la théorie du roman est le processus de composition, associé à l'auteur, non dans son acception biographique, mais poétique. En cela, sa théorie est une théorie *poétique* de la narration romanesque, et non une narratologie. Le seul point commun avec la narratologie est que Bakhtine considère l'auteur comme un locuteur (comme la narratologie le fait pour le narrateur). La conception bakhtinienne du narrateur ne se confond pas avec la conception narratologique (telle qu'elle est exposée par Genette et ses continuateurs, français ou anglo-saxons). La conception bakhtinienne du narrateur est globalement la même que celle des formalistes russes : le narrateur est un locuteur distinctement non-auctorial *créé* dans le texte, explicitement (comme un personnage de l'histoire racontée dans le roman à la première personne) ou par l'utilisation d'un discours stylisé (c'est le narrateur qui peut être un personnage de l'histoire racontée, mais généralement ne l'est pas – ainsi dans « Le Manteau » de Gogol, par exemple). Dans « Le mot chez Dostoïevski », Bakhtine parle du caractère de « procédé », ou du caractère « purement conventionnel », de certains de ces narrateurs. Le narrateur est une création de l'auteur, qui répond à un but bien précis : « Par-delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur et qui, de surcroît, se réfère au narrateur lui-même » (« Du discours romanesque », *op. cit.*, p. 135). Mais Bakhtine n'associe pas les faits de composition, ni l'ironie, ni la parodie, ni l'usage du discours indirect libre, à l'avènement d'un narrateur distinct de l'auteur. Le narrateur est ici un procédé parmi d'autres permettant d'introduire et d'organiser l'hétéroglossie dans le roman : le récit d'un narrateur est analogue à la stylisation, dans la mesure où il tient lieu de discours d'autrui dans la composition de l'œuvre, ou d'alternative au discours de l'auteur dans la composition de l'œuvre.

## 2) Hétéroglossie / hétérologie montrées

On prendra ici le parti de s'attarder, un peu longuement, sur le roman de Kourouma, dans la mesure où les copies, dans leur grande majorité, en ont fait un usage remarquablement abondant en même temps que souvent contestable.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, donc, le narrateur emprunte certains traits au conteur oral, ou « griot », s'adressant à un auditeur immédiatement présent dans la situation d'énonciation (c'est évidemment une fiction) ; il n'est pas un personnage de la fiction, mais la stylisation de son langage le constitue comme un quasi-personnage, de même que la teneur idéologique de son discours en fait un membre de l'ethnie et un représentant de la culture malinké, décrites dans le roman. C'est cependant l'auteur qui écrit le roman, tout simplement parce que ce narrateur ne peut être rendu fictionnellement responsable des passages de récit de pensées (qui utilisent des verbes de processus intérieurs), de monologue intérieur, de style indirect libre, par exemple (et même de la citation des longs passages de discours direct attribués aux personnages). On peut opposer cette stylisation de la narration à un autre procédé, également utilisé par Kourouma (mais plus fréquent dans les romans africains postcoloniaux antérieurs) : l'insertion de récits racontés par un conteur oral.

Dans cette optique, s'imposait une discussion de la « malinkisation » du français dans l'écriture de Kourouma – du reste présente dans un grand nombre de copies. Si le jury s'est bien sûr réjoui de cette attention portée à la langue du roman – indispensable eu égard au sujet proposé – il a cependant regretté l'imprécision qui a souvent entaché (donc entravé) ces tentatives d'analyse. D'une manière générale, le texte des œuvres au programme n'est pas toujours suffisamment connu – c'est-à-dire, pour certains passages du moins, *appris par cœur*. Ces passages sont, en particulier, les lieux les plus saillants de l'œuvre, éprouvés comme tels dès la première lecture – dont l'effet doit, à cet égard, être prolongé, et continuer à servir de guide, et de signal, dans la compréhension de l'œuvre. À l'inverse, il va de soi que la récitation écrite de fragments appris par cœur ne saurait se substituer à une réflexion personnelle sur les œuvres ; en particulier, le moins que l'on puisse dire est que les longues citations de poèmes de Lamartine trouvées dans certaines copies ne s'imposaient pas, s'agissant d'un tel sujet.

Plus précisément, on pouvait attendre que la question de la « contamination » de la narration par le discours direct des personnages sollicitât l'attention des candidats. De ce point de vue, il est utile de distinguer la stratégie de Kourouma des pratiques antérieures de marquage identitaire de la langue : on rencontre sous sa plume peu de xénismes (mots malinké) à proprement parler, auxquels sont préférés les constructions syntaxiques et les expressions idiomatiques malinké, traduites littéralement ou au contraire adaptées, détournées, réécrites (elles sont systématiquement recensées et expliquées par Jean Derive dans « Le jeu du dedans et du dehors : les ruses de la posture malinké dans *Les Soleils des Indépendances* », *Textuel*, n° 70, 2013, p. 67-69). Certaines expressions idiomatiques tendent d'ailleurs vers le proverbe, ce qui connote, dans l'optique malinké, un parler cultivé. Il fallait donc relativiser l'emploi du terme d'*oralité* : il s'agit bien entendu d'une oralité écrite, d'un *artefact* (comme dans Céline, dont les *Entretiens avec le professeur Y* opposent la « déformation » et l'« artifice » à la « sténographie »), qui ne relève pas nécessairement d'un oral *populaire*, mais aussi de formes d'oralité fortement ritualisées, et cette oralité complexe se trouve elle-même contredite par des traits explicites de langue écrite, ainsi des longs passages de style indirect libre (du reste souvent confondu dans les copies avec le discours direct libre, de nombreux candidats ignorant manifestement tout des formes du discours rapporté).

Les passages de pastiche ou de parodie pouvaient également être discutés : les effets de collage ne manquent pas dans *Les Soleils des Indépendances* (on peut songer au chant de noces, donné comme tel en italiques, mais aussi à des collages davantage amalgamés à l'univers diégétique, comme le récit des aventures de chasse censées être arrivées à Balla, calqué sur le modèle des *donsomaana*, ou le récit de fondation de *Togobala*, évoqué par Fama pendant une nuit d'insomnie).

C'est dire, en somme, que les difficultés rencontrées par certaines copies ne tenaient pas tant aux termes du sujet qu'à leur maîtrise insuffisante des œuvres du programme, dont la relative méconnaissance ne permettait pas de construire une interprétation satisfaisante de la citation de Bakhtine : les candidats se trouvaient alors dans une impasse, dans la mesure où les phénomènes d'écriture qui correspondaient aux questions posées par le sujet n'étaient même pas repérés.

## III. ÉLÉMENTS POUR UNE DEUXIÈME PARTIE

La citation de Bakhtine pouvait être discutée de bien des façons. Par exemple, en partant du fait qu'un des traits significatifs du roman de Marivaux tient à l'agencement d'une figure ironique exprimée dès le titre – une ironie qui n'est généralement pas perçue par les candidats comme la clef du discours romanesque et plus exactement de l'action romanesque : ce à quoi *parvient* non le « paysan », mais le « roman » du paysan.

Mais d'autres points d'appui étaient possibles pour faire évoluer la réflexion conduite par la dissertation ; en voici (en une liste bien entendu non limitative) quelques-uns.

On notera, d'abord, que l'hétéroglossie-hétérologie peut parfaitement être constitutive sans être montrée. C'est le cas, par exemple, d'un certain nombre de romans, d'ailleurs souvent cités par les candidats, dont le projet n'est pas celui de la monstration des langages sociaux (*La Princesse de Clèves*, *À rebours*...). Mais si le *corpus* choisi par les candidats allait dans ce sens, encore fallait-il prendre conscience de la manière dont ces œuvres s'opposaient à la position de Bakhtine.

En lien avec cette idée, on peut contester l'idée que le cycle de Rabelais (ou, selon la version de Julia Kristeva, *Jehan de Saintré*) constituerait le premier « roman » – ce qui rejette l'œuvre de Chrétien de Troyes, et d'autres romans médiévaux, dans une sorte de préhistoire encore très proche du genre épique. Mais pour aller efficacement dans ce sens, il aurait fallu reconnaître avec précision le parti-pris bakhtinien de considérer l'hétéroglossie-hétérologie montrée comme le seul critère déterminant du genre romanesque.

Un auteur peut également utiliser l'hétéroglossie-hétérologie constitutive du roman dans un but monologique : c'est le cas des romans dits « à thèse ». Dans *Production de l'intérêt romanesque* (La Haye, Mouton, 1973), Charles Grivel formule, du reste, l'hypothèse que le genre romanesque tout entier correspondrait à une pratique de classe, et constituerait par conséquent un instrument de domination bourgeoise. Pour lui, tous les romans sont, en ce sens, « à thèse » ; tous, « du point de vue de la pratique idéologique », sont « équivalents ou identiques ». Bakhtine lui-même envisage le cas où « le plurilinguisme reste à l'extérieur du roman » : « l'auteur se présente avec un seul langage, totalement fixé (sans distanciation, ni réfraction, ni réserves » (« Du discours romanesque », p. 152). C'est aussi le sens qu'il donne à l'opposition, en elle-même convenue, des poétiques respectives de Tolstoï et de Dostoïevski : Tolstoï, dont le monde est « un monologue monolithique ; où la parole du héros est incluse dans la solide monture des paroles d'auteur prononcées par lui », est l'exemple d'un auteur de récit-monologue, réduisant chaque composante de l'œuvre à son point de vue idéologique, par opposition au dialogisme de Dostoïevski (voir *La Poétique de Dostoïevski*).

Il est possible de remettre plus profondément en cause la pertinence de la sociologie du langage de Bakhtine appliquée à la langue du roman, en ce qu'elle conçoit le langage comme un moyen de communication. Ces théories *poétiques* de la narration (par opposition aux théories « communicationnelles », notamment représentées, en France, par la narratologie de Genette) ont été linguistiquement fondées, en particulier, par les travaux d'Ann Banfield (voir *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* [1982], trad. Cyril Veken, Seuil, 1995) : il ne s'agissait certes pas pour les candidats de s'engager sur ce terrain, mais de faire appel à des romans susceptibles de s'inscrire dans un tel paradigme. On pouvait ici penser à l'œuvre, romanesque et critique, de Maurice Blanchot, totalement absente des copies. En ce sens, si certaines phrases de roman sont bien des « phrases sans parole », elles ne sauraient engager de « reconnaissance de son propre langage dans le langage d'autrui » : elles imposent un langage autre, une potentialité ouverte par la langue qui ne passe pas, pour autant, par la dyade communicationnelle *je-tu*.

Écrire, dans ce cas, est à la fois l'expérience radicale et l'interrogation – diversement éclairée par Kafka, Hölderlin, Mallarmé ou Blanchot – d'une vie inouïe faite dans la dissemblance même de l'histoire, engageant à cette histoire un rapport plus abstrait, déroutant et questionnant le quotidien, de façon le cas échéant mystique mais aussi profondément critique et dénudée dans la mesure où elle s'interroge sur la possibilité de narrer ce qui n'a pas lieu. Nous entendons par là que la concurrence entre poésie et roman se fait également dans la critique de la vraisemblance romanesque par tous les moyens de l'invention littéraire.

Apparaissait alors un autre canon, tout à fait différent de celui de Bakhtine : les récits à point(s) de vue, unique (*Portrait de l'artiste en jeune homme, Ce que savait Maisie*) ou multiples (*Mrs. Dalloway*) ; les romans d'exploration de l'intériorité, d'une conscience individuelle qui n'est pas prise dans le dialogue social (même si le social peut investir la conscience individuelle), romans des consciences solitaires et séparées, monadiques.

C'est dire, en tout cas, que l'alternative n'est pas d'opposer une théorie centrée sur un sujet unique à une théorie polyphonique, mais plutôt de mettre en rapport une théorie dans laquelle plusieurs points de vue isolés (et qui ne sont pas des points de vue de locuteurs) sont simultanément représentés dans un style narratif excluant la première personne, et une théorie dans laquelle la polyphonie consiste en une hiérarchie de voix, toutes conçues sur le même modèle, mais dont l'une fournit pourtant un point de référence à toutes les autres.

On ajoutera, enfin, que la discussion pouvait très bien être centrée sur le roman de Kourouma, dont l'analyse approfondie était susceptible de fournir une riche matière à la réflexion.

Chez Bakhtine, on l'a rappelé, « langage étranger » signifie « langage d'autrui », mais cet autre est conçu comme appartenant *a priori* à la même aire linguistique et culturelle que celui dont il est l'autre. La situation est beaucoup plus problématique dans la littérature africaine de langue française. Les auteurs ont conscience d'inscrire leur fiction dans un univers qu'ils savent être radicalement différent de celui du lectorat qu'ils supposent du fait de la langue qu'ils emploient et de l'instance éditoriale qui les publie. L'« étrangeté », ou l'« altérité », n'a alors rien d'extérieur ni de fortuit. Il ne s'agit pas, non plus, d'un « dépassement » de ces altérités. Les choses sont beaucoup plus complexes.

On suivra, à nouveau, l'article (déjà cité) de Jean Derive, qui montre à la fois ce que *Les Soleils des Indépendances* hérite de la situation antérieure (marquée par le primat d'une stratégie identitaire dans les romans postcoloniaux), et la façon dont le roman de Kourouma rompt avec elle, par l'affichage, non d'une identité « nègre », mais d'une identité ethnique spécifique, celle de la société malinké, autant que par les modalités de cet affichage identitaire, qui supposent une ambiguïté fondamentale de la posture malinké, constamment travaillée par une série de ruses, tenant notamment aux discordances qui distinguent les discours du narrateur de ceux des personnages. Faisant ainsi la part belle à l'indirection, et plus précisément à l'ironie, le roman échappe aux pièges du didactisme bien-pensant.

#### IV. ÉLÉMENTS POUR UNE TROISIÈME PARTIE

##### *Les présupposés de la théorie de Bakhtine*

Pour dire la fiction à partir du style indirect libre polyphonique, il fallait que Bakhtine mette à distance la culture classique, et évite de situer l'origine du roman du côté du mythe, des fables, des grands récits ou des romans canoniques. C'est un acte politique. On plongeait alors dans l'hétéroglossie pour aller jusqu'aux formations linguistiques qui prétendent accéder au rang de langage parce qu'elles n'y ont pas encore accès. La dynamique bakhtinienne impliquait donc une conception dialectique du processus d'apparition d'une ligne stylistique fortement marquée par le style indirect libre – qui est la marque « dialectique » par excellence à l'intérieur de la langue – articulant le micro-procès linguistique

au macro-processus social et historique. Dans un dialogue étroit avec V. Chklovski et son idée de « défamiliarisation », la pensée de Bakhtine associe le fonctionnement de la fable à une fonction générale de changement, toute forme esthétique se reconnaissant aux déformations et aux altérations dont elle est capable, qui constituent autant de preuves de son mouvement.

La constante recontextualisation du genre romanesque et son adaptation aux différentes époques historiques, dans lesquelles il déploie l'horizon générique de la « parodie générale en style indirect libre » depuis sa nature de « poème épique comique en prose » (selon la définition de Fielding), l'alternance qui le caractérise depuis Cervantès (par exemple entre le génie et la folie), la récapitulation-répudiation, l'imitation-désillusion (le « desengaño » cervantin), les effets de continuité et de rupture, dégagent un champ critique et un paradoxe dans la définition du roman.

S'il est une zone de perception dialogique du monde, une zone interférentielle des textes, il existe également un aspect fondamental qu'il ne faut pas oublier : afin de penser l'origine du style indirect libre, Bakhtine a eu recours à un fait stylistique caractéristique de la fable poétique chez La Fontaine, même si ce recours à la fable poétique semble mineur, et n'ouvre pas à une analyse des liaisons et du prolongement de la poésie dans le roman.

Dans *Esthétique et théorie du roman*, on lit ainsi : « Ici se prépare ce scepticisme radical de l'appréciation du discours direct, et de tout sérieux direct, côtoyant la négation de toute possibilité de discours direct non mensonger, négation qui trouvera son expression la plus profonde chez Villon, Rabelais, Sorel, Scarron et d'autres » (p. 214). C'est l'apparition de la ligne anti-pathétique, de la joyeuse supercherie, donc des figures du sot et du fripon, du roman comique dont « l'épopée comique en prose » se réclamera en termes explicites. Bakhtine précise plus loin le sens de la période « néo-classique », qui codifie l'usage du discours indirect libre « comme procédé stylistique libre et conscient » : « le discours indirect libre ne pouvait apparaître qu'après la création, grâce à la concordance des temps, d'un contexte grammatical dans lequel il pouvait se détacher clairement. Il apparaît d'abord chez La Fontaine et conserve chez lui l'équilibre, caractéristique du néo-classicisme, entre le subjectif et l'objectif. L'omission du verbe introductif indique l'identification du narrateur au héros ; quant à l'utilisation de l'imparfait (contrastant avec le présent du discours direct) et au choix du pronom (correspondant au discours indirect), ils indiquent que le narrateur conserve sa position autonome, qu'il ne se fonde pas sans laisser de traces dans l'activité mentale de son héros. Ce procédé convient particulièrement au fabuliste [...]. La Bruyère en tire de percutants effets satiriques [...] » (p. 208-209).

Le poète La Fontaine est utile à Bakhtine pour dissoudre la monologie poétique dans la fable, dans un effet de fable général, et donc pour utiliser la poésie – puisque c'est du roman dominant qu'il sera question – dans la ligne stylistique moderne « la plus importante » dont Bakhtine s'occupe : c'est le narrateur, non le « narrateur-poète », qui l'intéresse dans la figure de La Fontaine. La poésie est admise ici comme un outil ou une annexe stratégique du discours indirect libre. Il y a une forme d'opposition à la *poésie* chez Bakhtine. Un caractère négatif définitif dans cette stratégie. La poésie a permis de codifier le style indirect libre, et pourtant elle est comprise comme une *absence de dialogue* : « dans la plupart des genres poétiques [...] la dialogisation intérieure, comme nous l'avons dit, n'est pas utilisée de façon littéraire, elle n'entre pas dans "l'objet esthétique" de l'œuvre, elle s'amortit conventionnellement dans le discours poétique. En revanche, dans le roman, elle devient l'un des aspects capitaux du style prosaïque, se prête ici à une élaboration littéraire particulière. [...] aussi bien est étranger au style poétique quelque regard que ce soit sur les langues étrangères, sur les possibilités d'un autre vocabulaire, d'une autre sémantique, d'autres formes syntaxiques, d'autres points de vue linguistiques » (p. 107). Dans la poésie, « le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au-delà de ses limites, les énoncés d'autrui. Le style poétique est conventionnellement coupé de toute action réciproque avec le discours d'autrui, tout regard vers le discours d'un autre » (p. 157). Bakhtine écrivait aussi : « Par conséquent, le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre, il ignore donc toute relation critique, restrictive à son langage propre comme à l'un des langages du plurilinguisme, et en liaison avec cette relation, il ne se livre pas totalement, il ne livre pas tout son sens au langage donné » (p. 107).

On dira tout aussi bien que le problème caractéristique du roman, c'est précisément qu'il essaie de savoir de quelle manière il pourrait échapper à sa dimension de parodie, en créant une forme valide de rapport au monde, une méthode du contre-fantasma monologique (pour trouver une démonstration du fonctionnement dialogique de la poésie, on lira, de Giorgio Passerone, *Dante, Cartographie de la vie*, Kimé, 2001), mais aussi et en même temps un mode de rapport à la vie qui ne serait pas « à côté » du monde, mais « à ses côtés », participant à la vie dans une manière de découper ou recouper le roman, dans la tentative critique de le suspendre, mais cette fois-ci à l'intensification de l'expérience poétique, musicale et rythmique de l'écriture : en une suspension qui tient à la possibilité d'une poésie de la vie et du temps, de ce temps comme un « plus que jamais », comme un « autre que jamais », d'un « mieux vaut tard que jamais » – mais aussi de l'hier comme un demain matin. À partir de là, de cette formule qui désigne une forme d'espoir en ce que fait la littérature, on pourra indiquer deux développements et deux points de vue critiques sur le discours de Bakhtine.

1) Afin de déployer la souplesse du roman, Bakhtine a eu besoin d'un cadre fort, et il a eu tendance à considérer les éléments dont la parodie s'empare comme des éléments fixés en eux-mêmes, rigides, scellés, directs. C'est dire que, pour penser la plasticité (l'ouverture, la flexibilité, l'indétermination) du roman, il a constamment besoin de repoussoirs, de trouver des antithèses à cette plasticité : le *romance* toujours identique à lui-même, comme si les vieux genres avaient été univoques, ou monistes, comme si le processus de la « romanisation » et la modernité romanesque, le *roman* à partir de Fielding, relevaient d'une rupture avec ce qui avait existé auparavant. Nous savons que cela ne se passe pas ainsi, et qu'on ne peut opposer un dialogisme du *roman* à un monologisme du *romance*, et que le nouveau vient bien souvent se placer à

l'intérieur même de l'ancien, et qu'au couple cervantin imitation/ désillusion se substitue le couple désillusion / production ou désillusion / action (c'est vrai chez Rabelais, c'est vrai chez Cervantès, c'est encore vrai dans la lignée picaresque, dans le *Bildungsroman*, c'est peut-être faux chez Flaubert, mais c'est vrai chez Stendhal, chez Hugo, chez Balzac).

C'est pourquoi la position de Bakhtine concerne peu le roman de Marivaux. Si « le roman doit être le reflet intégral et multiforme de son époque [...] le roman doit être le microcosme du plurilinguisme » : on a basculé dans une visée qui appartient surtout aux siècles où le langage circule entre les classes opposées et hétérogènes, à la Renaissance, au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles, à l'époque de la constitution d'une langue nationale littéraire où le vernaculaire est encore bigarré, puis (et pour des raisons différentes) à l'époque du réalisme constitué où les conflits de classe sont clairement nommés. Parce qu'il est un roman de la bourgeoisie montante et d'une paysannerie qui « parvient » à parler dans la bourgeoisie, et qui y parvient depuis le bas picaresque et sexuel du corps jusqu'au haut politique de la bouche, *Le Paysan parvenu* n'est pas du tout un roman du plurilinguisme, au même titre que *Les Soleils*. Il est au contraire le roman de la conquête du langage et des corps comme preuve de l'établissement et de l'état bourgeois.

2) Avec le roman, on a plongé dans une histoire où la révolution des formes produit leur survie dans ou par leur étrangeté (ou altération) même. On peut appeler cela la translativité du roman. Ainsi, la question fondatrice du « style indirect libre » – premier mot de la culture littéraire chez Bakhtine – pourrait laisser place à l'idée d'une translativité générale et générique du texte romanesque, qui permettrait de voir d'une manière un peu différente la polyphonie bakhtinienne comme l'héritage de la poésie :

— la séparation de la voix de l'auteur et de celles des personnages, la discrimination dialectique du roman, sa « vision », se fait à partir des jeux stylistiques les plus divers, parce que la « fonction poétique » joue à plein ;

— la représentation de la stratification linguistique de la société décrite en mettant en relief les registres, les connotations et les allusions déjà établies par l'usage collectif, professionnel, les idiolectes, sociolectes *etc.*, n'est possible que si la langue qui sépare l'auteur des personnages trouve d'une manière ou d'une autre son écho dans la langue qui représente la parole courante. Autrement dit, le texte doit mettre en scène un conflit linguistique entre les personnages et un conflit linguistique avec le milieu social au nom d'une maîtrise du conflit par l'auteur. Certes, on ne trouvera pas chez Bakhtine, dont le rapport au marxisme fut complexe, de dictature du prolétariat à proprement parler, mais bien une dictature de l'auteur.

Or un grand nombre de textes refuse d'assumer cette maîtrise au nom d'une autre pratique des signes qui ne modifie pas la règle. Un exemple éclairera ce point : le combat violent entre les chevaliers de roman du Moyen Âge ne conteste en rien la validité juridique et théologique du duel chevaleresque. Un conflit peut tout simplement intégrer la stabilité du système (c'est même très exactement à cet effet que le roman du Moyen Âge invente et formule une pensée du Droit). Ce conflit est alors un rituel. Il existe des fictions qui ne sont ni polémiques ni parodiques. On pourra se demander, aussi, au nom de quelles valeurs cette neutralité, ou cet effet de passivité, peut exister.

Il y a des rituels chez Kourouma. Infirment-ils ou confirment-ils l'état des choses ? Font-ils voir ou aveuglent-ils ? Sont-ils des manifestations d'indépendance ou de dépendance ? Et s'il y a dépendance, de qui ou de quoi, et par rapport à qui et à quoi ? On pourrait fructueusement étudier ces points.

— On peut reprendre ici la notion de « roman-reflet ». Bakhtine oppose le courant dialogique-polyphonique (Rabelais, Cervantès, Sterne), devenant le « reflet intégral et multiforme de son époque », à un courant globalement monologique, « abstrait / idéalisateur », qui court depuis le roman grec, dit des « sophistes », le roman médiéval, le roman pastoral, le roman galant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le roman baroque, voire le roman des Lumières avec Voltaire, accompagnés des théories sur le genre et les impératifs du roman comme celle de P.-D. Huet. En réalité, les derniers critères de cette opposition entre les deux lignes ne sont pas toujours nettement tranchés. Les romans « monologiques » de la première ligne<sup>1</sup> sont eux-mêmes (par exemple le roman d'Apulée) adossés à un plurilinguisme qui les rend audibles comme romans et, dans ce cas, la « stylisation implique aussi un coup d'œil sur les langages des autres, sur des points de

---

<sup>1</sup> Le roman de chevalerie classique appartient à la ligne dialogique, de même les premiers romans en prose replacés dans la perspective de la traduction européenne. En revanche, les *Amadis* appartiennent à la ligne monologique qui refuse la parole vulgaire. C'est contre cette opposition que Cervantès, dans une visée polémique, introduira un personnage de basse extraction comme Sancho, contribuant, dit-il, à sauver son maître de son fantasme poétique d'ennoblissement.



vue et des perspectives sémantiques et objectales des autres », qui fait, dit Bakhtine, « la différence entre la stylisation du roman et celle de la poésie » qui, on l'aura compris, demeure strictement monologique dans l'esprit de l'*Esthétique et théorie du roman*. Autrement dit, la *mauvaise monologie*, le « non roman », c'est la poésie. Pensée certes efficace et productrice d'autonomie, mais fondamentalement binaire, et déjà problématique puisqu'il y a eu des romans en partie monologiques (donc poétiques). C'est l'antithèse simple « poésie vs roman » qui meut la théorie chez Bakhtine. Il explique que les romans de la ligne monologique, ou monolingue, « vont vers le plurilinguisme de haut en bas : ils "condescendent", si l'on peut dire... Au contraire, les romans de la ligne plurilingue vont de bas en haut : des profondeurs du plurilinguisme, ils montent vers les plus hautes sphères du langage littéraire, et les envahissent. » Nous lisons ici la condamnation radicale et définitive du monologisme poétique : « Pour le discours poétique au sens étroit, pareille relation au plurilinguisme est absolument exclue. Le discours poétique, en tant que tel, est impensable et impossible dans les situations ordinaires et les genres familiers ; il ne peut même pas s'opposer directement au plurilinguisme, car ils n'ont aucun terrain commun » (*Esthétique et théorie du roman*, p. 199). Bakhtine pousse la logique de l'opposition entre les deux lignes du roman en se servant de la poésie comme d'un repoussoir, pour faire entendre ce qu'est le genre monologique. Il fait de la poésie un monologue et de la prose la matière du dialogue, mais il écrit pourtant : « il est fort ardu de parler, surtout au début d'une évolution, de la nette différence originelle des deux lignes » (p. 213), et choisit malgré tout de faire une différence *massive* entre le monolingue de la poésie et le plurilinguisme du roman. La thèse opposée serait que c'est, au contraire, une *poésie nouvelle* issue de l'utilisation du français par Kourouma (par exemple) qui devient le garant du théâtre et le relief de la diégèse dialogique du roman.

### *La poésie dans le roman*

Ce qu'on a appelé *roman* passe de l'octosyllabe à la prose entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles, dans un mouvement complexe de dé-rimage, ou de translation des modes (des modes versifiés au mode prosaïque). Il ne faut donc pas se hâter d'identifier le dé-rimage, la disparition de la versification, à une modification d'ordre *générique*. La translation affecte d'abord un *mode* d'écriture, une *lexis*. Parler de modifications génériques est ici, peut-être, un anachronisme théorique.

Bakhtine définit la représentation poétique comme ce qui « se joue entre le mot et l'objet », où le mot « ne présuppose rien au-delà des limites de son contexte sinon, s'entend, les trésors du langage lui-même » (p. 101). Sans le dire, il désigne la poésie symboliste et le futurisme comme deux traditions auxquelles il s'oppose, ce qui lui permet en retour de fonder ce qu'il y a de commun, *essentiellement*, au roman et à la prose : « Pour l'artiste prosateur, au contraire, l'objet révèle avant tout la multiformité sociale plurilingue de ses noms, définitions et appréciations. Au lieu de la plénitude inépuisable de l'objet lui-même, le prosateur découvre une multitude de chemins, routes, sentiers, tracés en lui par sa conscience sociale. En même temps que les contradictions internes dans l'objet même, le prosateur découvre en lui des langages sociaux divers, cette confusion de Babel qui se manifeste autour de chaque objet ; la dialectique de l'objet s'entrelace au discours social autour de lui. Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont saisissables ni résonnantes les nuances de sa prose littéraire » (p. 101-102).

La prose est donc, en général, la *socialité*. Bakhtine insiste sur la conscience sociale et les contradictions dont l'absence lui semble inévitable dans la poésie. Cette volonté de socialiser la prose seule, et d'introduire un certain marxisme dans la philosophie du langage en 1930, situe sa notion de « dialogisation intérieure du discours (tant dans la réplique que dans l'énoncé monologique) qui pénètre dans toute sa structure » (p. 102). Or, cette structure de socialité peut aussi être rattachée dans l'histoire du roman (Rabelais, Cervantès, Scarron, Sterne) à l'espace de la trouvaille, de la pointe, du trait d'esprit, du *Wit* anglais traduisant le *Witz* de l'allemand auxquels Tieck et Jean Paul donneront également ses lettres de noblesse. L'histoire de cette socialité est largement celle du roman humoristique, qui n'est pas simplement ironique ni purement parodique car l'humour, « élégance du désespoir » ou pratique toujours recalculée de l'espoir caractéristique de l'entreprise littéraire, est une forme d'assentiment et de réconciliation. Et de ce point de vue, l'humour est la poésie dont le roman est encore capable. L'humour est à la fois un phénomène dialogique et un phénomène de culture populaire et, en même temps, il importe dans le dialogue la surprise déroutante qu'on n'y attendait pas. Les gens y pensent sans avoir le temps de se le dire. Il impose le monologue fulgurant de sa surprise. Remarquons simplement que la tradition dialogique distinguée par Bakhtine dessine aussi une tradition d'humoristes : Rabelais, Cervantès, Molière, Sterne, Gogol. L'humour pousse à aller au-delà des contradictions sociales, individuelles, charnelles et spirituelles sans les nier, sans irénisme. Il échappe aux contradictions parce qu'il déroute, il inscrit un incalculable. Il confirme la contradiction entre l'individu et le monde qu'un Hegel pouvait poser à la base de sa philosophie du roman, et en même temps il s'en dégage. L'humour propose une autre ligne d'action.

## **V. PISTES POUR UNE CONCLUSION**

À la ligne théorique qui considère le roman comme une polyphonie, on opposera l'hypothèse de la ligne ou de la tradition qui comprend le roman en fonction de l'action qu'il énonce (de l'action comme un problème de poétique ou de

présentation romanesques), parce que nous pouvons partir de l'idée que le discours est une modalité de l'action humaine, même quand il en permet les pauses.

Et si cette action est romanesque, ce n'est pas tant par le sens d'un but préalable à atteindre mais par le fait du sens qui s'atteint dans le trajet même qui s'effectue à mesure. Le roman comme *mythos* ou *fabula* est une représentation téléologique de l'agir qui s'intéresse à l'analyse des modes et des résultats de cette action et a, par conséquent, besoin de parcourir *poétiquement* son processus. Cet agir englobe aussi bien les actions que les discours (qui sont d'ailleurs également des actions). Le discours indirect libre est chez Bakhtine une mise en scène de la parole dialogique, c'est-à-dire aussi une *mimesis* d'action.

Plus exactement : le roman d'action et de discours-action est pris dans l'illusion téléologique qu'il doit entretenir et critiquer à la fois, qu'il entretient puisqu'il présuppose l'existence d'une histoire (réelle ou possible ou plausible ou fabuleuse) pour la raconter, mais qu'il récuse dans son ironie, puisque c'est à la fin une Vanité allégorique qu'on découvre : le « parvenu » reste un « paysan » ; le « fameux » guerrier « Fama » rejoint son destin, mais il le fait dans une ambulance. La fin est succès ou échec, ou un mixte ambivalent des deux, ou alors un dépassement dialectique des notions de succès et d'échec, au nom d'un scepticisme, d'une relativité, d'une morale ou plus encore d'une sagesse qui restent implicites.

C'est pourquoi ces romans invitent à entendre à la fois le discours et l'échec de l'action. Ils comportent l'idée d'une interprétation de l'action qui tienne compte de ses revers ou de sa réversibilité, de ce qui se pense toujours dans les formes en référence à la tragédie, peut-être. La tragédie n'est pas si morte que cela dans le roman. Une pensée, dans le roman, s'élève contre la téléologie que suppose le roman. Une pensée des formes résiste à ce que tisse la téléologie du roman ; il y a des formes qui, essentiellement, ne *dialoguent* pas, qui ne répondent pas si l'on s'adresse à elles, qui ne relèvent pas d'une téléologie mais de la fabrication poétique des voix et des actions qui resteront sans réponse ni objet, qui échappent à l'expérience faisable, fabriquée ou fictive. L'apprentissage de cette réversibilité est peut-être la leçon profonde de ce qu'on a appelé le *Bildungsroman*. Cette interprétation nous renvoie une fois de plus à la théorie hégélienne et incite à cesser de se raconter des histoires pour mieux comprendre l'objet profond de la littérature.

Lorsque le roman découvre et thématise sa naïveté téléologique, à chaque fois que se fait sentir la menace de la réversibilité, quelque chose de contradictoire a lieu : quelque chose de la tragédie que les hommes ne contrôlent pas, de l'événement, de la poésie qu'ils n'ont pas choisie mais qui s'impose. Le genre téléologique qu'est le roman découvre son obstacle dans l'absurdité qu'il voudrait dépasser, et cette violente découverte est au cœur du rire et de la nouveauté qui emporte l'expérience. À la conception de la fable ou du roman en régime téléologique, on peut alors opposer le « redevenir fable du monde vrai », et le rire au cœur profond de la fable humaine, de *l'homme qui rit*, en comprenant ce retour comme *l'intense liberté* de la littérature, sa puissance radicale de redéfinition, surhumaine ou plutôt plus qu'humaine, ou capable d'une survie post-humaine grâce aux formes : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature », phrase qui fait entendre désormais différemment, de manière inouïe peut-être, l'expérience de cet « on » anonyme, indéterminé et à peine vivant à qui s'adressait le roman selon Bakhtine. Perdu entre Mer et Ciel, le petit Marcel de *La Recherche du temps perdu* aura trouvé les formes d'une vie possible et agissante : « dans le roman se réalise la reconnaissance de son propre langage dans un langage étranger, la reconnaissance, dans la vision du monde d'autrui, de sa propre vision. »

## Explication d'un texte littéraire

### Oral

**L'épreuve** dure trente minutes ; vingt minutes sont dévolues à **l'explication d'un texte** d'environ vingt-cinq lignes — variables selon les types d'œuvre, les longs poèmes de Lamartine ont souvent conduit le jury à proposer des extraits de trente vers, telle scène de Molière a pu être donnée en totalité —, suivies de dix minutes d'**entretien** au cours duquel les examinateurs invitent le candidat à revenir sur certaines de leurs analyses, à approfondir une piste seulement ébauchée ou à corriger une erreur. La **maîtrise du temps** constitue un premier impératif : le candidat doit inscrire son discours dans le format de l'épreuve. L'entretien a quelquefois paru dérouter, dans un contexte émotif, il est vrai ; rappelons qu'il s'agit d'un dialogue concernant le texte, destiné à valoriser ou améliorer le commentaire.

**L'introduction** doit en quelques mots poser le cadre (période concernée, situation de l'œuvre dans son paysage littéraire et dans le parcours de l'auteur, grands mouvements ou questions esthétiques, etc.) ; elle caractérise le passage (genre, structure, dominantes thématiques, discursives et stylistiques) ; elle en arrive à proposer une problématique qui orientera l'explication. Certaines introductions situent trop longuement le texte (racontant l'intrigue pour le roman, synthétisant parfois un cours général sur l'auteur ou sur l'œuvre), tandis que d'autres répètent la même idée ou semblent, dès le début, vouloir tout dire. Ni allusive ni exhaustive, l'introduction ouvre l'espace interprétatif au sein duquel

l'exploration du texte, ensuite, prend sens. Les meilleures s'interrogent sur la spécificité du passage, sans vouloir y lire tous les points abordés dans les enseignements, ou faire d'emblée des comparaisons. C'est plutôt **la conclusion** qui répondra à la question posée en introduction, rassemblant les articulations et points forts du texte, et qui pourra éventuellement ouvrir à d'autres passages, d'autres poèmes, d'autres scènes, d'autres œuvres de la même période ; l'introduction, elle, amorce les grandes lignes de l'explication à travers un questionnement le plus personnel possible : le jury n'attend en aucun cas la reprise d'une explication faite en cours ou d'une explication « modèle », il juge une attention vivante à l'extrait d'une œuvre censée bien connue des candidats. À ce propos, il n'est pas demandé à l'oral de faire intervenir des critiques, de multiplier les références, si intéressantes soient-elles ; tout est une question de mesure, les renvois critiques sont bienvenus s'ils apportent réellement un argument décisifs ; il ne s'agit pas de montrer le plus de savoir possible en un temps retreint, ni de se soumettre à une hypothétique « doxa », mais de réagir à un texte littéraire, tout en prouvant la maîtrise de l'exercice qui a été acquise, et de faire entendre, autant que ce peut dans le cadre contraignant d'un concours, sa compréhension de l'œuvre avec ses propres formulations. Dans les meilleurs des cas, le jury a été sensible au sentiment d'une implication véritable de tel ou tel candidat, que les dix minutes d'entretien contribuaient à prolonger. Il va sans dire que l'expression orale est un point majeur ; on bannira les familiarités comme les approximations, le ton ironique comme la désinvolture.

À la suite de l'introduction, **la lecture** constitue une étape essentielle de l'épreuve. Le jury attend qu'elle souligne une intelligence du texte. Les poèmes de Lamartine ont donné lieu à des lectures erratiques ou artificielles, voire emphatiques : arrêt systématique à la césure, quelle que soit la syntaxe, liaisons non faites, oubli de syllabes amputant l'alexandrin, lecture continue en dépit d'un rejet, absence de pause d'un vers à l'autre, d'une strophe à l'autre, tout indiquait que les candidats méconnaissaient les règles élémentaires de la diction du vers. La lecture du texte de théâtre a été meilleure, sans doute grâce à davantage de pratique, prouvant que l'entraînement de la lecture à haute voix devrait être amélioré ; les candidats pourraient fournir cet effort au moins par eux-mêmes — les heures de cours comptées en classes préparatoires ne permettant sans doute pas un entraînement collectif — ; ils seraient moins anxieux lors de cette étape, qui aiderait à poser et la voix, la respiration et la réflexion qui suit.

C'est la lecture, plutôt que l'introduction qui devrait aboutir à **souligner la progression du texte** et suggérer l'orientation de l'explication à partir d'une composition qui fait sans (le jury ayant réfléchi aux limites du passage proposé...). En ce qui concerne cette caractérisation, les examinateurs ont encore été surpris, cette année, d'entendre que *tous* les extraits, ou presque, comportaient « trois parties », lieu commun scolaire dont il conviendrait de se défaire : un extrait de Marivaux ou de Kourouma, par exemple, peut être conçu comme présentant deux (ou quatre) « parties », auxquelles on pourrait préférer le terme de « mouvements », afin de clarifier ce que cela présuppose. Cette analyse du texte doit conduire à la **problématique**, et non la suivre : certains candidats semblent annoncer un véritable « plan » d'étude, comme s'ils allaient présenter un commentaire composé, même s'ils procèdent ensuite de façon linéaire, comme attendu dans les vingt minutes de l'explication proprement dite ; d'autres relèvent comme au hasard deux ou trois thèmes sans examen d'ensemble (on rappellera que le début et la fin de l'extrait constitue une indication simple pour réfléchir à la particularité du texte).

Faut-il redire que chaque passage doit être étudié pour lui-même ? Trop souvent, le candidat voit une « mise en abyme » de l'ensemble, un passage « essentiel » ou « emblématique ». Chacun conviendra que tout extrait ne contient pas le sens total de l'œuvre et que certains moments apparemment moins intenses, tel « temps mort » dans le roman, telle scène transitoire, tel fragment de poésie moins lyrique que d'autres, ne sont pas pour autant dépourvus d'intérêt et qu'une analyse sans *a priori* révèle souvent, en mode mineur, des aspects moins frappants, mais tout aussi subtils. Certains candidats ont su ainsi déceler une originalité ou une nuance qui ne correspondait pas à l'image attendue : tout passage de Marivaux n'était pas théâtral, tout vers de Lamartine, mélancolique.

**L'explication** doit reposer sur une compréhension juste du sens global du texte et de sa *littéralité*. Avant de chercher à produire des explications de détail, si pertinentes soient-elles, les candidats doivent s'appliquer à rendre compte de ce que dit concrètement le texte. *Le Paysan parvenu* a souvent été l'objet d'explications absconses, parlant de vocabulaire « précieux » et de « discussions » entre les personnages, quand il s'agissait de scènes ouvertement érotiques. On y voyait partout de la dramaturgie, fût-ce dans des extraits exclusivement narratifs, et de l'ironie même en des moments de réflexion morale ou des scènes sensibles, omettant en revanche le comique évident de certaines pages. On soulignera un principe méthodologique élémentaire, qui consiste à chercher à comprendre le sens d'un texte et ses articulations logiques sans vouloir plaquer des connaissances préconçues, avant de passer à son explication plus fine. Seule une telle démarche, attentive à lire avant tout ce que *dit* le texte, permet de s'engager sur la voie d'une étude pertinente qui prendra ensuite en compte tant ses enjeux que ses procédés d'écriture. Pas de *littéarité* sans *littéralité*.

L'analyse de détail des textes, en particulier les remarques d'ordre stylistique, ne doit jamais être conduite *in abstracto* sans être reliée aux valeurs d'ensemble qui guident le texte. L'explication ne saurait être la juxtaposition de la mise au jour de procédés d'écriture. À l'inverse, on rappellera qu'il est impensable de procéder au commentaire d'un texte sans indiquer la moindre analyse formelle, ce qui fut le cas d'explications entendues sur Lamartine, conduites telles des explications de récits en prose. Les rares remarques proposées par les candidats et les réponses aux questions posées par le jury lors de l'entretien ont fait apparaître les lacunes en matière de prosodie et de métrique, réduites à une superficielle

harmonie imitative (incapacité de reconnaître le mètre d'un vers – la ponctuation ne détermine en aucun cas celui-ci –, la disposition des rimes, ou encore les effets de concordance ou de discordance entre la syntaxe et la métrique, confusions terminologiques, entre « huitain » et « octosyllabe » par exemple). Il en est de même lorsque les candidats se risquent à des analyses grammaticales et syntaxiques : pronoms, déterminants voire adjectifs sont allègrement confondus (« ma », dans « ma peine », est *toujours* analysé comme un « pronom » possessif), les groupes nominaux deviennent autant de « propositions » dont la juxtaposition « produit un rythme haché », les formes verbales composées (passé antérieur, plus-que-parfait du subjonctif à valeur d'irréel du passé) ne sont pas correctement identifiées... Les notions simples comme celle d'apposition paraissent inconnues de certains candidats, qui se montrent en outre incapables de distinguer discours direct, discours indirect, et discours indirect libre (sans même évoquer l'existence du discours narrativisé). Il est regrettable que l'entretien conduise parfois le jury à poser des questions du niveau du collège pour constater que les candidats n'en maîtrisent plus aucun des savoirs fondamentaux. De manière générale, la ponctuation fait l'objet d'une surinterprétation, au détriment d'une analyse précise des formes lexicales, syntaxiques et énonciatives ainsi qu'un repérage des figures les plus saillantes.

On rappellera que l'étude d'un texte dramaturgique requiert *nécessairement* que soit prise en compte la dimension proprement théâtrale d'une œuvre qui n'est pas seulement constituée d'un texte. La lecture d'un extrait de *Dom Juan*, sans que soient énoncées les didascalies relatives aux gestes de la statue du Commandeur ou les appartés de Dom Juan entre Charlotte et Mathurine, est ainsi incompréhensible, et conduit de façon prévisible à une catastrophe interprétative lors de l'explication de détail. La lecture doit être, par ses intonations, une première interprétation. Les candidats se doivent par conséquent de « jouer le jeu » et de proposer une lecture expressive (sans qu'il leur soit demandé de « surjouer » le texte...). Quant à la dimension comique de l'œuvre, elle ne saurait être considérée comme un aspect simpliste auquel n'accorder que quelques remarques rapides avant de se lancer dans de savantes explications qui confinent souvent au contre-sens. Parent pauvre de l'étude du texte, le comique constituait pourtant une porte d'entrée féconde, tant dans l'explication de détail que pour l'appréhension des enjeux généraux de la pièce de Molière. À cet égard, les rapports des personnages entre eux ont paru mal connus, la dimension sociale et historique du langage fort imprécise, dans la scène avec M. Dimanche ou celle avec le pauvre, et plus généralement, le rôle de Sganarelle a été mal apprécié, en une lecture exagérément contemporaine qui en faisait l'égal de Dom Juan. Le « libertinage » du personnage principal a été une autre source d'embarras. Malgré la difficulté posée par Molière, et par une œuvre très connue, c'est cette partie du programme qui a permis à d'excellents candidats de proposer les explications à la fois les plus complexes et les plus claires.

Les bonnes explications entendues résultent donc d'une compréhension générale satisfaisante qui réfléchit autant à la spécificité du passage proposé qu'à son inscription dans l'œuvre entière, dans un genre, dans une époque. Ainsi, la question du nom, essentielle, dans *Le Paysan parvenu*, la hiérarchie sociale, les règles de la bonne conduite, tous ces aspects du cadre historique de l'œuvre ne pouvaient être négligés. Dans le même ordre d'idées, la lecture politique du roman de Kourouma a été trop souvent laissée de côté par les candidats, qui ont fréquemment été interloqués par les pistes que le jury suggérait lors de l'entretien, et se sont réfugiés dans une interprétation méta-poétique du texte dont ils ne pouvaient se détacher. Étaient délaissés les rapports entre écriture et oralité, le statut et la fonction du narrateur, l'articulation entre discours rapportés et polyphonie, au profit d'une « poésie » du texte omniprésente, la « focalisation » restant une analyse récurrente mais qui ne reposait sur aucune précision. De même, beaucoup de candidats ont été embarrassés pour définir le lyrisme de Lamartine, les termes « ode » ou « élégie », pourtant constamment employés, restaient vagues, ou bien ils ne savaient dire en quoi le poème dénotait un évident romantisme, mouvement dont la représentation a paru confuse ou : à cet égard, l'utilisation abusive de l'introduction critique de référence a conduit à des absurdités, certains candidats défendant une « poésie de l'indicible », de « l'empêchement », de la « difficulté de parole », lorsqu'ils avaient à expliquer un extrait d'un poème long de près de trois cents vers ; Lamartine devenait absurdement un poète « moderne », le contemporain de Baudelaire, du « Cygne » et de son spleen. Pourquoi, de surcroît, citer les noms de Roucher ou de Valéry lorsqu'on ne les a pas lus ? Il n'est pas exigé un savoir universel ; que puisse s'ajouter à la maîtrise des œuvres des références, voire des goûts personnels, est valorisé, si cela sonne comme de vraies lectures. Pareillement, les examinateurs apprécieront la pertinence de tel terme technique, à condition que la figure de style ou de rhétorique soit comprise – mieux vaut la description exacte d'un oxymore ou d'un chiasme que l'accumulation de termes mal dominés sonnait alors comme un jargon vide (que d'antanaclases, cette année !).

Fort heureusement, le jury a entendu de lumineuses explications, brillant par leur subtilité, ayant su respecter les consignes de l'exercice, révélant une attention quasi intime parfois à l'extrait proposé. Il faut saluer la grande qualité d'un certain nombre de prestations cette année : leurs auteurs ont su, par leur culture jamais pesante et leur sensibilité en éveil, interpréter avec justesse un texte, sans le dénaturer, en restant attentifs à son écriture ainsi qu'à ses enjeux littéraires, historiques, éthiques, oubliant les discours convenus, ne cherchant pas à répéter leurs cours, mais tirant le meilleur profit du travail approfondi mené durant l'année, pour offrir, dans les limites de l'exercice, une réflexion où perçait une voix singulière.