

Composition française

Écrit

Épreuve commune

« Si le récit bref se caractérise par un univers diégétique stable, borné par une forme complexe de subjectivité, il inclut aussi l'expression d'une absence qui grève son apparente complétude et qui se traduit fréquemment par une impression de frustration chez le lecteur. Chaque auteur crée en effet une tension entre, d'une part, une écriture 'pleine', approfondissant le champ défini initialement et, d'autre part, un vide qui s'ouvre dans les attitudes des personnages, dans la parole narrante et dans l'écriture, nourrie de suspensions. »
(Catherine Grall, *Le Sens de la brièveté*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 243.)

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

I. Remarques générales sur le sujet

Le jury – faut-il le rappeler ? – n'attend jamais des candidats qu'ils connaissent le livre ou l'article dont la citation est issue. Naturellement, un candidat qui a lu le livre ou l'article en question peut mobiliser – à bon escient, cela va sans dire – les connaissances qui sont les siennes mais, au fond, tout se passe comme si le sujet de la dissertation n'était énoncé par personne. Ce qu'on fait figurer ci-dessous, et qui restitue, en quelques lignes, la démarche de Catherine Grall dans *Le Sens de la brièveté. À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges* (Paris, Honoré Champion, 2003), n'était donc pas requis des candidats : on souhaite simplement éclairer les enjeux de la citation en la situant dans le contexte plus large d'une réflexion fortement structurée sur le récit de fiction bref, réflexion qui met l'accent, en effet, sur une « tension » inhérente à ce type de texte. Dans le même ordre d'idée, le jury a supprimé, dans la désignation de l'ouvrage de Catherine Grall, le sous-titre *À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges* afin de conserver à la citation une portée théorique maximale.

Catherine Grall part d'un corpus, réduit mais très varié, de nouvelles contemporaines, et d'une « définition minimale de la nouvelle, qui la pose comme un récit de fiction bref, pour isoler cette qualité de 'brièveté' [...] : que signifie la brièveté dans la fiction ? » (p. 10). Elle indique, dès l'introduction, qu'on ne saurait analyser cette « qualité » à partir de facteurs extérieurs (la « taille réduite » (p. 11)), et qu'il convient plutôt d'y voir un type de « fonctionnement narratif, énonciatif et sémantique » spécifique, susceptible de caractériser graduellement les textes : les nouvelles sont en fait *plus ou moins* brèves et peuvent comporter des éléments tendant, inversement, au développement (p. 10). Si le corpus principal, comme l'indique le sous-titre, est fourni par des nouvelles de trois auteurs étrangers du XX^e siècle, l'étude sollicite également d'autres époques et d'autres types de récits brefs. La perspective n'est pas, ou pas exclusivement, « générique », mais bien plutôt textuelle, ou transversale, invitant à une exploration poétique et stylistique fine des « implications du bref dans le récit » (p. 12) : plus que le « genre » de la nouvelle, c'est une « forme de contrainte textuelle » (p. 11) qui est analysée.

Dans la première partie de son ouvrage, Catherine Grall approfondit l'hypothèse, apparemment paradoxale, de Jean Bessière (« Djuna Barnes nouvelliste et romancière – du lieu commun à l'imprévisible sens : de *Spillway* à *Nightwood* », *Revue de littérature comparée*, 1976, n° 4, « Problématiques de la nouvelle », p. 455-476), selon qui la nouvelle, loin de mettre en valeur un processus de transformation de l'univers diégétique, et donc de valoriser un certain art de la chute, « se caractérise par son invariance sémantique » (p. 20). Ce qui distingue, en conséquence, la nouvelle du roman, c'est qu'elle n'établit pas de véritable évolution, ou, plus exactement, que l'évolution, si celle-ci a lieu, reste superficielle, dans la mesure où elle ne fait qu'avérer et accomplir les éléments déjà posés en amont dans l'univers diégétique. La dimension « programmatique » l'emporte donc sur la dimension « transformationnelle » – mais il s'agit davantage, étant donné le caractère scalaire de la notion de *brièveté*, d'une mise en tension que d'une opposition tranchée. Cet aspect programmatique explique certaines particularités : importance de l'incipit, thématique limitée, qui, le cas échéant, « ni[e] l'idée de transformation » (p. 57) – l'univers diégétique tend à résorber la transformation ou tout ce qui pourrait ressembler à un événement –, étroite contextualisation spatio-temporelle des actions, dimension (stéréo)typique des personnages, ou bien encore « jeux d'échos » (p. 28) entre le début et la fin... Les récits de fiction brefs, « quelle que soit leur appellation », se caractérisent par une « tendance générale à favoriser l'exposition de ce qui est contre la présentation de ce qui devient » (p. 56), ce qui explique, aussi, que certaines esthétiques modernes en particulier, dirigées « contre le registre de l'action » (p. 53), aient pu se déployer en adoptant – et en réinventant – la poétique du récit bref.

Cette « stabilité sémantique » du récit bref « qui souffre l'approfondissement mais pas le dépassement » (p. 137) pose le problème de son achèvement, de sa clôture. Catherine Grall explore, dans la deuxième partie de son ouvrage, l'idée selon laquelle « la qualité bornée des récits brefs met en lumière une autorité comprise comme une instance productrice, comme une instance qui assume l'énonciation et, enfin,

comme une instance garante des limites du sens qu'elle produit » (p. 137). Cette propriété se vérifie particulièrement lorsque la narration, autodiégétique, est produite par un personnage fictif, puisque le récit trouve alors son unité dans le fait qu'il soit « délimité par l'instance du narrateur » (p. 138). Cependant, le statut de cette « subjectivité énonciatrice » (p. 153) ainsi mise en relief peut être plus incertain, et inviter, par exemple, à un rapprochement entre auteur et narrateur, puisque s'opère dans certaines esthétiques la « pénétration de la fiction par la réalité personnelle » (p. 143). C'est donc une subjectivité complexe (auctoriale, narratrice, focalisatrice...) qui ordonne et limite et, ce faisant, fait aboutir le récit : celui-ci tend à privilégier, contre l'invention et le développement, la sensibilisation de l'énonciation et ce qu'on pourrait appeler la stylisation d'un discours « au contenu limité » (p. 145). La narration, par conséquent, se présente, au sens fort : elle constitue, associée à la minoration de l'histoire, l'événement même sur quoi repose la poétique du texte (p. 178-179). Cette « présentification » implique un rapport sensible avec le lecteur, où s'amointrissent – selon des modalités évidemment propres à chaque récit – les différences entre temps de l'histoire, temps de la narration et temps de la lecture : la brièveté littéraire « sollicit[e] vivement le présent du lecteur » (p. 182). Dans ce cadre, Catherine Grall réévalue les modèles de la remémoration et du rêve pour la caractérisation des nouvelles de son corpus, modèles qui peuvent expliquer « la part de vide et d'illusion » sur laquelle elles sont bâties (p. 231). Ainsi, les personnages sont souvent « des instances auxquelles échappe et manque quelque chose » (p. 232), de sorte que les textes sont souvent teintés de mélancolie et de nostalgie.

La citation donnée au concours constitue les premières lignes de l'introduction à la troisième, et dernière, partie de l'ouvrage, intitulée « La nouvelle : un récit critique ». La « tension » décelée par Catherine Grall entre deux forces contraires – qui prend évidemment différentes formes chez les auteurs (ellipses et interruptions du *continuum* narratif, incomplétude des discours des personnages, etc.) – serait significative d'une « crise de la représentation » (p. 243). Les décalages qu'elle induirait entre ce qui est dit et ce qu'on peut comprendre expliqueraient, dans cette perspective, les affinités que le récit bref entretient avec le fantastique (p. 270 et s.). Naturellement, cette thèse d'un récit bref marqué à ce point par la *négativité* ou le « conflit » entre « expansion » et « restriction » doit, selon Catherine Grall elle-même, être nuancée et historicisée : si, par exemple, « beaucoup de récits brefs du XIX^e siècle (contes ou nouvelles) » peuvent être justiciables d'une telle approche, d'autres textes plus anciens possèdent peut-être « la force d'une affirmation et d'une complétude sans faille » (p. 269-270). Elle ajoute : « l'étude de textes précis reste à faire dans cette perspective » (p. 270). La crise de la *mimésis* qui caractériserait le récit bref moderne est aussi analysée à l'aide des théories de Riffaterre qui mettent l'accent sur l'existence de rapports internes qui amoindrissent la « référenciation externe » (p. 308). Au fond, ce que montre Catherine Grall, c'est que le processus de résolution du récit bref porte moins sur la diégèse – le contenu du récit, l'histoire d'un personnage... – que sur la configuration même du texte, sa forme globale, qui apparaît à la fin dans sa complétude. Ces jeux de structuration interne, ajoute Catherine Grall, ne sont pas sans lien avec la vocation *exemplaire* du récit bref, que celui-ci illustre l'énoncé matrice ou que des décalages, plus ou moins subtils, là encore, viennent fragiliser la structure d'ensemble.

Certaines des propriétés qu'on vient d'énumérer ont été relevées et analysées par les candidats. Comme on l'a rappelé, connaître par exemple la théorie de l'« invariance sémantique » n'était pas requis ; mais on pouvait, par des voies personnelles, et quelques termes qu'on utilisât, croiser d'une manière ou d'une autre la réflexion de Catherine Grall.

II. Remarques sur les copies

Le jury de composition française tient tout d'abord à saluer la constance des candidats et de leurs enseignants, dans la situation si difficile que l'on sait. En dépit de conditions de préparation parfois chaotiques, et dont on aurait pu craindre les effets décourageants et démobilisateurs, le cru 2020 n'a rien eu à envier aux précédents. Les statistiques en témoignent, qui brillent par une stabilité tout à fait remarquable dans ce contexte.

Le sujet proposé cette année ne posait certes aucun problème de compréhension et de traitement, mais, paradoxalement, ce n'était pas là sa moindre difficulté.

- *Aucun problème de compréhension* : la citation était parfaitement claire dans sa formulation et dans l'exposé de ses enjeux, sans qu'il soit besoin de connaître ou d'avoir lu, comme nous l'avons rappelé, *Le Sens de la brièveté*, en sorte que les copies ayant fondé leur étude sur un contresens majeur se comptent sur les doigts des deux mains.

- *Aucun problème de traitement* : la thèse de Catherine Grall était susceptible d'être interrogée sans le moindre artifice à partir des quatre œuvres au programme, en sorte que le jury pouvait raisonnablement attendre que les copies les pressent toutes en charge.

À l'évidence, le sujet proposé cette année pouvait s'appliquer de manière très immédiate aux *Fables*, à *La Maison Tellier*, à *Tropismes* et à *La Nuit remue*. Mais telle était justement l'une des principales difficultés recouverte par son apparente facilité : qu'il parût s'y appliquer trop bien, en exposant ainsi à la tentation d'illustrer sur le mode de la récitation de fiches ce qui se proposait avant tout à un questionnement dialectique.

Et cette difficulté s'est avérée d'autant plus redoutable que la citation proposée délivrait clé en main leur problématique aux candidats, en mettant explicitement en tension, et sous la forme d'un chiasme fort apparent, la complétude et la suspension données pour tendanciellement constitutives du récit bref. Contre

toute attente, c'est là ce qui semble avoir dérouter le plus grand nombre : que la citation donne simultanément à lire un sujet et son analyse, au risque d'amener à prendre celle-ci pour celui-là. On y verra en tout cas la principale raison pour laquelle un très grand nombre de copies n'a jamais vraiment affronté le problème posé par une citation trop souvent segmentée plutôt qu'envisagée dans son unité complexe. Bien trop souvent, il ne s'est pas agi d'interroger la difficulté posée par le paradoxe d'une écriture du récit bref à la fois pleine et suspensive, mais simplement de montrer que le récit bref engageait une écriture pleine (première partie), mais aussi une écriture suspensive (deuxième partie) (ou bien inversement) et que ce vide laissait toute sa place au lecteur (troisième partie). Malheureusement, un tel traitement du sujet ne présentait pas seulement le défaut d'amener les candidats à terminer leurs copies par le point où elles auraient dû commencer. Il ne pouvait aussi manquer de liquider en l'atomisant le problème posé par le sujet – ce que le jury, à son tour, n'a pu manquer de sanctionner comme un refus d'obstacle. À cet égard, une bonne solution – en aucun cas la seule !... – aurait pu être d'illustrer la citation dans un premier temps (I), puis de réinterpréter en termes de plaisir de lecture la « frustration » invoquée par l'autrice (II), et de déplacer pour finir sa réflexion en passant au niveau supérieur du recueil, afin de faire valoir la dynamique d'approfondissement dans laquelle semble appelé à rentrer le vide ouvert par chacun des fragments mis en série (III).

Mais il est symptomatique qu'à l'atomisation du sujet le plus souvent observée ait répondu une tendance tout aussi dommageable à l'atomisation d'un programme trop rarement interrogé et abordé dans sa problématique cohérence. C'est ainsi que la plupart des copies ont pu réserver les *Fables* à la démonstration de leur première partie, *La Maison Tellier* et *Tropismes* à leur deuxième et *La Nuit remue* à leur troisième, comme si chacune de ces quatre œuvres, en dépit de leur irréductible singularité, ne permettait pas de répondre aux mêmes problèmes, quoique suivant des angles toujours différents. La règle, cette année encore, ne s'est pourtant pas trouvée démentie : les meilleures copies sont invariablement celles qui, dès leur première partie, s'efforcent de mobiliser l'ensemble du programme, en trouvant dans la fécondité de ses tensions le plus sûr stimulant de leur réflexion. On soulignera de la sorte avec insistance qu'un programme entend se donner à penser aussi comme un tout, comme un espace de dialogue et de confrontations, et qu'il y aurait quelque méprise à l'aborder comme une simple juxtaposition d'œuvres hétérogènes, susceptibles de nourrir des développements toujours disjoints et/ou toujours plus ou moins plaqués.

Mais cette difficulté à faire dialoguer les œuvres entre elles est du reste symptomatique d'une autre tendance, non moins regrettable, à envisager chaque œuvre dans son autonomie supposée, comme surgie toute casquée d'un ailleurs atemporel et anaérobie. En l'occurrence, interroger la citation de Catherine Grall à partir de La Fontaine ou Sarraute sans mobiliser la moindre notion d'histoire littéraire, ou en s'obligeant à croire à une essence immuable du récit bref à travers les âges relevait de la gageure ou du simple exercice d'aveuglement. Au prétexte, par exemple, que chacun des chapitres de *Tropismes* répond à cet appel du vide et de la suspension repéré par C. Grall, combien de copies ont-elles envisagé ces derniers comme autant de récits brefs parfaitement standard, sans jamais se poser la question de l'extrême radicalité avec laquelle, dans un contexte historique et culturel bien déterminé, leur modernité s'était attachée à repenser et à refonder un tel genre narratif ?

Et cependant, de La Fontaine à Sarraute, le rapport de force à l'œuvre dans la tension *plénitude / suspension* constitutive du récit bref n'a cessé de se reconfigurer en glissant graduellement d'un pôle à l'autre, et cette évolution esthétique, dont les déterminations historiques auraient mérité d'être interrogées même allusivement, pouvait du moins présenter l'avantage de donner à penser le récit bref, non pas en termes étroitement binaires (et de ce fait, insidieusement axiologiques) suivant la capacité de ses diverses actualisations à répondre plus ou moins nettement aux caractéristiques de la citation, mais comme l'espace ouvert d'une tension diversement sensible au gré de ses actualisations scalaires, et non moins susceptible d'être atténuée qu'exacerbée en fonction des déterminations non seulement d'une époque, mais aussi d'une situation ou d'un genre donnés.

Une telle remise en contexte aurait eu plusieurs vertus, dont au moins deux principales.

La première aurait été d'obliger les candidats à s'en tenir à une définition autrement plus rigoureuse, et moins extensive, du genre concerné. Faut-il rappeler par exemple que tout ce qui est bref n'est pas récit, et que les *Maximes* de La Rochefoucauld n'ont, par exemple, rien de narratif ou que *La Nuit remue* est un recueil de poésie avant de se proposer partiellement, et obliquement, comme un recueil de récits brefs ? Il est regrettable que beaucoup de candidats partent du principe qu'ils peuvent illustrer leur réflexion sur le récit bref à partir de n'importe quel extrait des œuvres au programme sans s'interroger sur le(s) rapport(s) que ces œuvres entretiennent avec le genre. Et faut-il rappeler inversement que tout ce qui est récit n'est pas bref, et qu'il y a donc quelque difficulté à solliciter *À la Recherche du temps perdu*, voire *Le Roman inachevé* comme autant d'illustrations des thèses de Catherine Grall ?

La seconde vertu aurait été d'éviter à bon nombre de copies de procéder à des jugements de valeur fondant le mérite d'une œuvre (le plus souvent moderne) sur la ruine d'une autre (le plus souvent ancienne), en mobilisant de la sorte des conceptions téléologiques tout à fait navrantes – telle cette idée diffuse, parcourant plus ou moins explicitement un très grand nombre de copies, et suivant laquelle le récit bref serait devenu de plus en plus lui-même au fil du temps, c'est-à-dire, au fur et à mesure qu'il se serait rapproché de nous.

Mais cette année, semble-t-il, l'heure semblait aux jugements de valeurs : subtilité des chutes ouvertes de Maupassant, didactisme sans suspension de La Fontaine, insanie de Michaux au « langage incensé »

(sic)... L'autrice de la citation elle-même n'a pas été épargnée par la *vis critica* des candidats et une copie s'est risquée à considérer qu'elle n'avait décidément pas « trouvé le graal ». Il n'est sans doute guère utile d'insister sur l'effet désastreux de telles sorties de route. La trivialité du sarcasme et la platitude des condamnations expéditives sont en contradiction absolue avec l'esprit de généreuse ouverture et l'effort d'approfondissement et de compréhension requis par l'exercice dissertatif. D'autant qu'une telle désinvolture, indépendamment de ce qu'elle a de proprement im-*pertinent*, se fait, non pas toujours, mais tout de même le plus souvent, l'écho de lectures péchant elles-mêmes par leur superficialité. *Morale* confondue avec *moralité*, vers mal cités (« La cigale ayant chanté tout l'été... »), débâcle orthographique (« absence », « succint », « conscision »), Henri Michaux rebaptisé, selon les caprices du moment, « Henry Michaux », « Henri Michaud », « Michau », « Pierre Michaux », « Jean de Michaux »... Tout concourt alors pour témoigner d'un défaut de préparation et d'investissement personnel, et du rapport décidément bien trop sommaire noué avec les œuvres, les auteurs et les thèmes mis au programme.

Au chapitre des regrets, on mentionnera enfin le problème récurrent de l'introduction, sur lequel insistait déjà le précédent rapport, et qui ne semble pas encore réglé. Une excessive longueur (parfois quatre pages) fait éclater d'emblée un défaut de maîtrise ; la profusion accuse le caractère diffus, et quelquefois fuligineux, du propos. Une analyse « stylistique » et « grammaticale » de la citation ne vaut pas analyse du sujet ; une liste interminable de questions désordonnées ne saurait ouvrir sur une problématique, fût-elle formulée avec la faute de français dénoncée chaque année (« on se demandera si le récit bref est-il, etc. ») ; et un plan formulé de trois manières différentes, enfin, n'est pas plus clair pour être redondant. Redira-t-on cette évidence que l'introduction est appelée à susciter l'intérêt du lecteur pour un problème donné, et n'est donc pas destinée au simple échauffement de son auteur – c'est là le rôle du brouillon. Certes, il n'y a pas lieu de sacraliser les trois premiers paragraphes de toute dissertation et d'y voir comme concentrée toute son essence mystique et terrifiante, mais il n'y a pas lieu non plus d'en faire un simple espace de *mise en jambes*, au risque de décourager l'attention du lecteur. En d'autres termes, une introduction se prépare et ne s'improvise pas, ce qui ne revient pas à dire qu'il soit impossible de l'aborder simplement et sans crainte de sceller le sort de sa copie.

Les rapports insistent toujours sur les erreurs et les maladresses le plus fréquemment commises – c'est la loi du genre. Aussi faut-il préciser, pour finir, ce que les lignes qui précèdent pourraient faire oublier : que le jury a encore eu le plaisir, cette année, de lire de fort nombreuses copies bien construites, bien argumentées, où étaient mobilisées à bon escient œuvres du programme et œuvres librement choisies, et qu'il a même été impressionné par certaines analyses fines, intelligentes, élégantes, tout à la fois académiquement parfaites (ou presque) et riches d'un rapport personnel et sincère aux textes. Il n'y a donc pas que des regrets, bien sûr : le jury souhaite adresser ses félicitations à tous les candidats qui ont su prendre la mesure de la citation proposée et s'en emparer – et s'emparer de la « méthode » de l'épreuve – pour proposer une réflexion authentique sur le récit bref.