

Composition française

Écrit

Épreuve commune

SUJET

« Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a goût de se contempler et qu'au fond de toute confession il y a désir d'être absous. Me regarder sans complaisance, c'était encore me regarder, maintenir mes yeux fixés sur moi au lieu de les porter au-delà pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain. Me dévoiler devant les autres mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé, riche d'aperçus et émouvant, c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgents, limiter – de toute façon – le scandale en lui donnant forme esthétique. »

(Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », [1946], in *L'Âge d'homme*, Gallimard, 1973, p. 13-14.)

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

I. REMARQUES GÉNÉRALES SUR LE SUJET

Le sujet donné cette année s'inscrivait parfaitement dans l'un des axes du programme. Ni son auteur, ni l'objet général du propos n'auraient dû prendre les candidats par surprise.

La citation proposée à l'examen était empruntée à « De la littérature considérée comme une tauromachie », texte servant à partir de 1946 de préface à *L'Âge d'homme*, première tentative d'écriture de soi de Michel Leiris (la date de 1973 correspondait à l'édition de poche à laquelle la pagination mentionnée sur le sujet renvoyait). Sans désigner explicitement l'autobiographie, elle évoquait, à l'évidence, l'écriture de soi, et plus précisément les écueils qui, selon Michel Leiris, menacent inévitablement l'autobiographe. Il fallait bien comprendre cette autoanalyse du geste même d'écrire sur soi comme un propos *a posteriori*, établissant un bilan d'échec après la publication d'une première tentative autobiographique. Il n'a pas échappé aux candidats qui connaissaient l'auteur de la citation que ce constat d'échec trouvait un écho paradoxal dans la perpétuation de l'entreprise leirisienne, *L'Âge d'homme* ayant été suivi de la « tétralogie » autobiographique *La Règle du jeu*.

Les écueils de l'autobiographie évoqués par Leiris étaient finement articulés à la double nature d'introspection et de confession des textes autobiographiques. Le premier provient du « goût de se contempler » : parce qu'elle dirige le regard vers la seule personne de l'écrivain (de nombreux candidats ont ici relevé l'abondance des pronoms de première personne), l'autobiographie comme introspection semble entraîner une incapacité à « [s]e dépasser vers quelque chose de plus largement humain ». Le second écueil relève de la confession entendue ici dans un sens davantage rousseauiste qu'augustinien : parce qu'il entend « séduire [les lecteurs] pour qu'ils [lui] soient indulgents », parce qu'au dévoilement de ses fautes ou de ses défauts est associé le désir d'absolution, l'autobiographe est amené à manipuler le destinataire de la confession. L'instrument de cette manipulation, c'est la « forme esthétique », entendue très largement comme travail littéraire de la confession, et non simplement comme goût du beau ou du « joli ».

Le sujet ne pouvait être entièrement compris si l'on ne considérait pas les propos de Leiris comme un constat d'échec du genre autobiographique et, plus largement, de l'écriture de soi. C'était ce constat d'échec qu'il s'agissait de discuter. Comprendre les propos de Leiris comme une injonction ou un programme, et ainsi débattre de ce qu'il « faut » que l'autobiographie fasse ou soit, était un contresens. Dès lors, il était difficile de discuter la citation sans commencer par en mesurer l'extension, pour examiner ensuite dans quelle mesure ces écueils pouvaient être dépassés.

II. REMARQUES SUR LES COPIES

1/ Méthodologie

Trop de copies sont insuffisantes par un défaut de maîtrise de la méthodologie.

Tout d'abord, le sujet a été insuffisamment analysé – ou trop vite. Nous rappellerons que les candidats doivent passer du temps sur cette première phase du travail afin que le sujet devienne limpide. Ils ne peuvent s'engager dans la réflexion tant que des zones d'ombre demeurent dans la citation.

Un autre défaut fréquent consiste à ne traiter qu'une partie du sujet (le dévoiement du projet autobiographique dans le narcissisme, par exemple). Rappelons que le sujet doit être considéré dans son ensemble et comme un propos cohérent.

Enfin, le problème qui, de loin, demeure le plus inquiétant est le hors-sujet. Dans les copies insuffisantes, trop de développements ne s'inscrivent pas dans la perspective du sujet. À ce titre, le jury regrette d'avoir lu trop de longues réflexions sur la valeur de l'œuvre ou sur le rôle du lecteur, parfois fondés sur des lectures théoriques conséquentes (Barthes, Iser, Jauss, Gusdorf), mais n'entretenant avec le sujet qu'un rapport lointain. Si la citation de Leiris justifiait de s'intéresser à la façon dont l'écriture littéraire prend en compte son lecteur, il n'était pas judicieux d'y consacrer une partie entière. On peut expliquer ce défaut par le fait que bon nombre de candidats ont eu tendance à projeter sur le sujet les questions de « la valeur de l'œuvre littéraire » et du « lecteur ». Ils ne se persuaderont jamais assez que seule la citation proposée est soumise à leur sagacité et qu'ils sont évalués sur leur capacité à faire le tri dans leur culture personnelle et les cours qu'ils ont reçus entre exemples et réflexions éclairant le sujet, et propos hors-sujet. La qualité première d'un bon candidat est de tailler son savoir à l'aune du sujet – et non l'inverse. Le « placage » de cours sur la valeur en guise de dernière partie a ainsi été systématiquement sanctionné comme hors-sujet. Deux signes révèlent d'ailleurs inmanquablement le hors-sujet : en premier lieu, le fait que les transitions ne concernent pas le problème abordé dans la citation mais d'autres questionnements ; en second lieu, l'absence de prise en compte de la citation au fur et à mesure que le devoir se déploie, alors qu'elle doit rester « en ligne de mire » tout au long du travail. Dans un bon devoir, la citation est présente tout au long de la réflexion, qu'il s'agisse de la confirmer, de la contester ou de la dépasser.

Le glissement vers le hors-sujet s'explique aussi par l'absence d'une problématique précise et ferme. On ne saurait assez rappeler l'importance de la définition d'une problématique claire, précise et intelligible, qui puisse servir de fil conducteur à l'ensemble des trois parties. Elle doit à la fois être pour le candidat la garantie d'éviter le hors-sujet et, pour les correcteurs, le guide permettant de contrôler la réalisation du programme défini en introduction. Dans l'introduction, la formulation de la problématique doit être clairement identifiable à la lecture, sans pour autant constituer un paragraphe à elle seule (nous avons regretté la tendance à faire des introductions diffractées en plusieurs courts paragraphes). Elle doit consister en une question unique (on peut admettre deux formulations différentes d'une même problématique, si elles sont reliées par « Autrement dit » ou « En d'autres termes »). Le plan, quant à lui, sera formulé le plus succinctement mais précisément possible. Il ne paraît pas raisonnable d'y consacrer de longs discours, les introductions partielles précédant chaque partie étant un lieu plus adéquat à l'énonciation des principaux arguments illustrant chaque partie. De manière globale, au-delà de la problématique et du plan, l'introduction doit être, elle aussi, très claire. Aux antipodes d'introductions filandreuses (et trop longues : une introduction de quatre pages n'en est plus une !) ou de celles qui ne prennent la peine ni de citer le sujet ni d'y référer, le jury a pu lire de belles introductions, qui saisissaient immédiatement, avec fermeté et souplesse, les enjeux du sujet.

La clarté du raisonnement a été récompensée. Entre une copie un peu rigide, mais faisant preuve d'une maîtrise du sujet et d'un sens de la progression, et une copie qui se veut brillante, mais à la pensée nébuleuse, c'est la première qui est valorisée, l'idéal demeurant, bien évidemment, une copie sachant allier à la clarté la finesse, au souci didactique l'originalité intellectuelle.

2/ Convocation des œuvres et du discours critique

Les quatre œuvres du programme – ce qui n'est pas le cas chaque année – pouvaient être mobilisées pour construire et illustrer la discussion de la citation de Michel Leiris : les œuvres de Nerval et de Rousseau parce qu'elles correspondaient l'une et l'autre, dans une certaine mesure du moins, aux écueils de l'introspection et de la confession évoqués par Leiris ; celles de Du Bellay et de Césaire parce qu'elles permettaient au contraire, chacune à sa manière, d'évoquer la façon dont la « forme esthétique », en particulier le travail poétique, ne se réduit pas à un travestissement du scandale, mais peut au contraire participer du scandale même, révéler les contradictions de l'être et légitimer l'émergence d'une voix poétique. Toutefois, si les œuvres du programme doivent être mobilisées, les candidats ne sont pas tenus de les convoquer à parts égales. Pour le devoir de cette année, il était logique que Rousseau fût convoqué plus massivement que les trois autres auteurs. Notons qu'il n'était pas déshonorant, bien au contraire, de citer des exemples tirés de *L'Âge d'homme*, de « De la littérature considérée comme une tauromachie » et de *La Règle du jeu*. Analysées avec pertinence dans quelques copies, ces références ont réjoui le jury.

S'agissant des exemples, deux défauts doivent être évités. D'abord, il est nécessaire de mobiliser d'autres œuvres que celles du programme – c'est même l'une des conditions primordiales d'un bon devoir. Pour ce sujet, les occasions ne manquaient pas : Augustin, Montaigne, Saint-Simon, Chateaubriand, Sand, Stendhal, Hugo, Gide, Green, Ernaux, etc. Nous rappellerons sur ce point aux candidats qu'il n'est pas interdit de citer des œuvres antérieures aux XX^e et XXI^e siècles ! Les candidats sont notamment évalués sur leur capacité à déployer une culture littéraire – une culture réelle, c'est-à-dire provenant de lectures, non de la restitution d'un savoir second sur les œuvres – et à étayer leur argumentation par des exemples aussi pertinents que précis. Le corpus « hors programme », en particulier, le leur permet.

Le défaut inverse (ne jamais convoquer les œuvres du programme) met tout autant en danger le candidat. L'un d'eux a ainsi réalisé un devoir, pourtant solide, en s'appuyant sur de nombreuses œuvres autobiographiques, mais sur aucune des quatre œuvres du programme : sa copie a, logiquement, été sanctionnée. De manière générale, trop de copies ont « oublié » de discuter l'une ou l'autre des œuvres du programme, donnant au jury la désagréable impression qu'elles n'avaient pas été lues. Bref, comme il est indiqué dans le libellé du sujet, les candidats doivent mobiliser à *la fois* les auteurs du programme et d'autres auteurs.

Des lacunes et des contresens dans la lecture des œuvres nous ont paru suffisamment problématiques pour être relevés. Ainsi, si Rousseau a fait à juste titre figure d'exemple canonique de l'autobiographie, il convient néanmoins d'aborder les assertions de l'auteur avec la plus grande circonspection, notamment lorsqu'il affirme « tout dire ». Pour ce qui est des *Regrets*, si nous avons fréquemment lu des analyses de l'architecture du recueil, nous déplorons l'absence de propos pertinents et détaillés sur le fonctionnement du sonnet. Il aurait été possible de montrer comment, pour excessivement normé et contraint qu'il soit, le sonnet, dans sa structure dialectique même, permet une « défense et illustration » des contradictions de l'âme, de la posture d'exilé ou de la satire politique.

L'effort des candidats pour citer précisément les œuvres est louable, *a fortiori* si les citations invoquées viennent donner du poids à l'argumentation. Les candidats, dont on peut excuser l'imperfection de la mémoire, doivent cependant se méfier des citations approximatives, en particulier lorsqu'ils citent des vers réguliers, dont la rime et le mètre devraient leur servir d'outil mnémotechnique. Nerval n'est pas « le Prince d'Aquitaine à l'amour aboli » et n'écrit pas « mon étoile est morte et mon luth constellé » ; « Et les muses comme effrayées de moi / s'enfuient » ne comporte aucun alexandrin ; « Et puisse que Dieu tous nous veuille absoudre » n'est pas de Villon – qui était pourtant ici une excellente référence.

L'originalité des exemples ne doit pas être négligée. Si Georges Perec, Annie Ernaux et même Édouard Louis ont été cités à plusieurs reprises, en revanche, George Sand, Georges Perros et Charles Juliet, pourtant auteurs d'entreprises autobiographiques remarquables et singulières, l'ont rarement été. L'essentiel est d'éviter de citer un exemple peu pertinent pour l'argument qu'il illustre et, comme cela a été noté à plusieurs reprises, de le développer sur une page entière (un candidat commente ainsi *Si le grain ne meurt* pendant presque deux pages, sans que cela réussisse à illustrer son argument). Fort heureusement, certaines copies ont fait preuve d'une culture littéraire indéniable (et même cinéphilique – une copie analyse ainsi avec pertinence et intelligence un propos d'Ingmar Bergman sur son œuvre).

La mobilisation des discours critiques a souvent paru « plaquée ». Là encore, la pertinence est de mise. Par ailleurs, il faut veiller à la précision avec laquelle les notions théoriques sont utilisées. Deux notions ont ainsi été citées sans être bien assimilées : le « pacte autobiographique » et l'« autofiction ». Enfin, nous avons noté une tendance à se référer au critique Philippe Lejeune comme s'il s'agissait d'une fin en soi. L'auteur du *Pacte autobiographique* est cité comme un sésame – comme si la seule mention de son nom constituait un argument, hors de toute considération de la perspective du sujet. La volonté de certaines copies de restituer à tout prix sa réflexion ont parfois même transformé l'objectif de l'exercice : ce n'était plus Leiris que l'on commentait, mais Lejeune !

3/ Langue et expression

Le jury a été frappé, dans un nombre trop important de copies, par l'absence de maîtrise des liens logiques permettant de déployer une argumentation convaincante. Pour autant, l'utilisation intempestive des connecteurs est à éviter et leur emploi ne saurait se substituer à une pensée rigoureuse.

Faut-il préciser que les fautes d'orthographe sont rédhibitoires ? Dans certaines copies, elles révèlent de graves lacunes grammaticales, tenant en particulier à la conjugaison. Mais l'orthographe lexicale a elle aussi été mise à mal – sans qu'il puisse s'agir de fautes d'étourderie car, pour les mots qui reviennent en cours de devoir, les fautes sont présentes à chaque occurrence. La moindre des choses est d'ailleurs de savoir orthographier correctement le nom des auteurs cités, surtout quand il s'agit des auteurs au programme. La patience du lecteur est mise à rude épreuve lorsqu'il lit « Aimée Césaire », « Dubellay » « Jérôme de Nerval », « Nietzsche », « Chateaubriant », « Gauthier », « Erneaux » (ou « Hernaude »), « Pergounioux », « Jules Green » et « Nicolas Gusdorf » – sans compter un candidat qui mentionne « Lieiris » tout au long de sa copie. Il doit en être de même du nom des personnages.

Il est également souhaitable que les candidats attribuent aux auteurs les œuvres qu'ils ont écrites. Nous avons lu à regret que « Michel Leiris est l'auteur de *L'Âge d'homme* et de *Paludes* », qu'il « n'a pas écrit d'autobiographie », et que « certaines correspondances appartiennent à la sphère autobiographique, comme les *Liaisons dangereuses* de Flaubert »...

Au plan de l'expression, nous rappelons que les facilités de langage, les emprunts à la rhétorique journalistique (« le ressenti ») et les énoncés désinvoltes (« Enfin Lejeune vint ») sont sanctionnés. Se relire est indispensable. Les maladroites, aberrations, évidences et autres affirmations absurdes (« L'autobiographie fut fondée en 1792 avec la publication des *Confessions* », « Si l'auteur se dévoile devant les autres avec sincérité, il ne fait pas moins preuve de qualités littéraires dans son œuvre ») pourraient ainsi être aisément évitées.

Achevons sur une note optimiste. Des formulations justes, pertinentes et élégantes (souvent présentes dans les copies dont le raisonnement était déjà solide) sont, heureusement, venues éclairer le travail du jury.

Au-delà de ces bonheurs ponctuels, nous avons corrigé un certain nombre de copies excellentes, tant sur le plan de la compréhension du sujet, que de la réflexion et de l'écriture. La clarté y allait de pair avec une réelle vivacité d'esprit. Certaines ont même fait preuve de finesse, de brio et d'une intelligence des textes qui ont réjoui le jury – et l'ont parfois même ému.

III. PROPOSITIONS DE CORRIGÉ

La composition française n'appelle pas un corrigé *unique*, qui serait porteur d'une forme d'orthodoxie critique. Nous proposons donc ici deux trames de corrigé différentes, tout autant pertinentes par rapport au sujet l'une que l'autre.

■ Première proposition de corrigé

La citation, tirée d'une préface où un autobiographe s'exprime sur son projet, n'est pas un propos théorique, mais témoigne d'une expérience vécue de l'autobiographie. Elle s'inscrit dans la lignée de ces propos métalittéraires sur l'écriture de soi, aussi vieux que le genre, et qui font état des déconvenues inhérentes à l'entreprise autobiographique (les oublis et inexactitudes dans *Vie de Henry Brulard*, les transformations inévitables dans *Si le grain ne meurt*, etc.).

Deux griefs, présentés comme une fatalité du travail autobiographique, sont annoncés dans la première phrase (« goût de se contempler », « désir d'être absous »). Michel Leiris développe ensuite ces deux observations, dédiant une phrase à chacune d'elles. Le premier grief est que l'autobiographie n'est qu'une entreprise narcissique, un travail de soi à soi (« goût de se contempler », « me regarder », « maintenir mes yeux fixés sur moi »), au lieu de s'ouvrir à « quelque chose de plus largement humain », c'est-à-dire à une visée morale et anthropologique. En d'autres termes, l'autobiographie devrait aboutir à la connaissance de l'homme, et non seulement de *cet* homme qu'est l'autobiographe. L'autre reproche que Leiris fait à l'autobiographie est que, alors qu'elle est censée susciter un dévoilement, le travail stylistique, la mise en forme (« bien rédigé et architecturé, riche d'aperçus et émouvant »), sublimement, édulcorent et tempèrent cette mise à nu (« limiter [...] le scandale en lui donnant forme esthétique »). Autrement dit, le travail littéraire réduit le risque moral encouru.

Il fallait veiller à ne pas s'engager dans la réflexion en séparant les deux phénomènes. Quel point commun y a-t-il entre ces deux dévoilements de l'entreprise autobiographique ? D'abord, celui de la dérobade, de l'esquive. Ne pas se donner comme objet d'étude anthropologique plus vaste, c'est éviter de s'exposer au jugement du lecteur. De même, la sublimation esthétique court-circuite le parler-vrai. Toute entreprise d'écriture de soi, affirme ici Leiris, est vouée à l'échec car l'autobiographe trouve toujours des *parades*, des stratégies d'évitement pour se protéger de toute exposition périlleuse. Si ce point commun est intéressant, il s'inscrit dans une logique trop axiologique. Il est sans doute plus pertinent de rechercher un terrain d'entente plus « littéraire ». En effet, les deux phénomènes présentent une même relation au lecteur. Dans le premier, au lieu d'offrir au lecteur un matériau qui lui permette de se comprendre, de se penser lui-même en lisant la vie d'un autre, l'autobiographe s'enferme dans une entreprise stérile, puisque réduite à un regard de soi sur soi. Il ne lui offre aucun aliment, ne l'amène vers aucune vérité, ne l'invite à partager aucune sagesse. Dans le second phénomène, au lieu de se montrer à nu, l'autobiographe recherche l'absolution ; au lieu de se soumettre au jugement du lecteur, il cherche à le séduire. Il le trompe, le manipule, le dupe. Ce que souligne ici Michel Leiris est donc la part de mystification inévitable dans toute entreprise d'écriture de soi. Sous des dehors vertueux (« introspection », « confession »), l'entreprise autobiographique apparaît comme fondamentalement corrompue, biaisée, rendue inepte par cet ascendant que tout autobiographe prend sur son lecteur, cette autorité qu'il exerce sur lui.

On peut ainsi formuler la problématique suivante : *Le plaisir de la contemplation de soi et la tentation du beau style ruinent-ils l'exigence morale et anthropologique de l'autobiographie ?* Autrement dit, *la prise de risque qu'implique toute entreprise autobiographique n'est-elle pas réduite par l'inévitable maîtrise qu'a l'autobiographe de son lecteur ?*

I. Les déconvenues de l'autobiographie

Dans ce premier moment de la réflexion, on affirmera, avec Leiris, que la prise de risque propre à l'autobiographie est amoindrie, voire annulée par divers phénomènes qui témoignent d'une dangereuse maîtrise du lecteur par l'autobiographe.

1/ Le soupçon du narcissisme empêche l'autobiographie de délivrer une vérité

L'écriture de soi court le risque de l'autoportrait complaisant, qui n'a donc aucune fonction pédagogique pour le lecteur. Les *Confessions* sont ainsi animées par la recherche constante d'une perception

de Jean-Jacques par le lecteur plus bienveillante que dans la vie. L'ambition inavouée du projet est bien d'*agir* sur le lecteur, de manière d'autant plus efficace que Rousseau feint de le laisser maître du récit (« C'est à lui [le lecteur] d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent : le résultat doit être son ouvrage ; et s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait »). L'ouverture vers le « plus largement humain » (chaque lecteur s'approprierait Jean-Jacques) est donc illusoire, car le texte est verrouillé par la maîtrise énonciative. Même ambiguïté chez Leiris lui-même, qui souhaite, dans *L'Âge d'homme*, « ramasser [s]a vie en un seul bloc solide ». Certes, la métaphore de la condensation sert ici l'objectif anthropologique (la simplification du matériau de l'existence le rend lisible), mais une ambiguïté perce, car le propos porte en lui le danger de la statue que l'on érige, du moi sculpté pour la postérité.

2/ Le souci du style tempère le dévoilement de soi

Nous abordons ici le second reproche que Leiris adresse à l'entreprise autobiographique : le « riche d'aperçus » et l'« émouvant » – que Nathalie Sarraute nomme dans *Enfance* les « raccords » (« Tu as fait un joli petit raccord... comment résister à tant de charme ? »). Dans *Les Regrets*, malgré l'affirmation du refus du style (« Aussi ne veux-je tant les [les vers] peigner et friser »), l'inévitable recherche d'une séduction du lecteur par des procédés d'écriture est visible dans le jeu sur la polysémie et, plus généralement, sur la langue (« Je ne chante, Magny, je pleure mes ennuis / Ou, pour le dire mieux, en pleurant, je les chante, / Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante »). Certes, le style est ici le moyen de sublimer et surmonter le malheur intime, mais il est aussi une manière d'*enchanter* le lecteur, de le fasciner. De même, chez Césaire, le propos intime et politique (la révélation de son identité et la prise de conscience de la négritude) est parfois occulté par le souci de créer une belle prose, visible notamment dans la complexité lexicale. Dans Nerval, enfin, même si la visée autobiographique n'est pas avérée, l'ambition esthétique transforme le récit : pris dans une logique poétique, le poète crée un récit autonome qui se substitue au matériau brut du récit de rêve. Le « bien rédigé » apparaît comme un efficace paravent contre la mise à nu.

II. L'autobiographie : des stratégies au service d'une vérité

On évitera d'affirmer ici que, à l'inverse du premier temps de la réflexion, l'autobiographie est sincère : ce serait revenir en-deçà du propos du sujet. Il faut montrer au contraire comment la manipulation peut elle-même faire advenir une vérité, comment elle n'empêche pas l'autobiographe de remplir sa haute mission : faire que, par la dimension inouïe du dévoilement de soi, le lecteur comprenne quelque chose de l'humaine condition.

1/ Des stratégies énonciatives au service d'une mission anthropologique

La mise en forme, qui canalise et fixe l'émotion, peut parfois être le seul moyen de se dire. Ainsi, la forme-sonnet des *Regrets* maîtrise le flux de la sensibilité et permet son énonciation. Dans un autre ordre d'idées, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, l'élargissement du sujet lyrique à la condition plus vaste de l'homme noir constitue un choix énonciatif (et politique) qui permet d'aller à l'encontre du narcissisme évoqué par Leiris. Le parti pris stylistique, contrairement à ce qu'avance l'auteur du sujet, possède donc une forte valeur anthropologique. Cette ouverture à l'autre, à l'intérieur d'un discours sur soi, que ne semble pas voir Leiris, était déjà présente dans les sonnets de Du Bellay : la présence fréquente des destinataires y ouvre le discours autobiographique vers une altérité. Se dire, c'est donc, dans un même geste, dire l'humanité. « Est-ce donc la vie d'un homme ? écrit Hugo au seuil de ses *Contemplations*. Oui et la vie des autres hommes aussi. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne. Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ; Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ».

2/ Des choix formels au service du dévoilement

Outre l'énonciation, le style peut également contribuer à l'émergence d'une vérité sur le monde et sur soi. Le fait de soumettre le matériau autobiographique à un choix stylistique ne va donc pas nécessairement à l'encontre de la vérité. Dans *Aurélia*, le choix du discontinu appelle un travail, de la part du lecteur, de réunification des données éparses de l'identité. Dans *Les Regrets*, une même efficacité du style dans le dévoilement de soi est à l'œuvre : l'affirmation du moi du poète passe par la singularité d'une démarche poétique et par le choix d'une tonalité (le lyrisme intime). Loin d'être un garde-fou contre un dévoilement trop impudique, le style peut donc au contraire revêtir une fonction heuristique. La mise en scène de soi devient l'instrument éloquent d'une mise à nu. De même, « architecture[r] » le matériau de l'existence peut être significatif. La comparaison implicite du premier livre des *Confessions* avec la Genèse révèle quelque chose d'un regret de l'innocence originelle chez Rousseau, en même temps qu'elle fait de l'espace autobiographique un espace mythique, plus à même de dire le moi. La mise en récit du matériau autobiographique dans une structure signifiante, également repérable dans *Les Contemplations* de Hugo (« Autrefois » / « Aujourd'hui ») et dans *Les Mots* de Sartre (« Lire » / « Écrire »), n'est donc pas nécessairement une échappatoire à l'aveu. Ainsi la maîtrise du lecteur, dans l'autobiographie, peut-elle être mise au service d'une ambition didactique et anthropologique : dès lors, elle est moins un *écueil* que le *véhicule* d'une vérité autobiographique.

III. L'autobiographie comme invention

En fin de compte, que la maîtrise du lecteur par l'autobiographe fasse obstacle à la délivrance d'une vérité ou qu'elle soit à son service importe peu, car l'autobiographie, loin d'être soumise à l'exigence de vraisemblance et de vérité, peut être création à part entière.

1/ L'autonomie romanesque du récit autobiographique

Le propos de Leiris suppose une inféodation du discours autobiographique au matériau de la vie. Or, semble-t-il, l'autobiographie ne se réduit pas à *restituer* la vie, mais elle est à même de la créer et de l'inventer. Elle n'est pas nécessairement un geste de restitution, mais peut se concevoir et se pratiquer comme un geste initial, indépendant de tout rapport de référentialité. Dès lors, la fiction, qui est invention, a toute sa place dans l'autobiographie. Nerval, par exemple, ne raconte pas sa vie, mais compose un récit de fiction au sens propre (un rêve est une fiction) et plus éloquent que le récit de vie. Efficacité similaire, non pas de la fiction, mais du romanesque, dans *Les Confessions* : la proximité de certains épisodes avec le roman (le dîner de Turin, par exemple) en témoigne. On peut également citer ici l'entrelacs des deux récits dans *W ou le Souvenir d'enfance* de Perec, le fictif contenant une vérité que le texte autobiographique ne peut ou ne veut pas dire. Cette efficacité herméneutique du romanesque (« Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman », concède Gide dans *Si le grain ne meurt*) trouve une illustration dans le cas exemplaire de l'« autofiction ». Dans *Fils*, Serge Doubrovsky montre que, parce qu'il est un anonyme, il n'a pas droit à l'autobiographie, réservée aux personnages d'envergure, et qu'il est contraint de choisir un genre plus démocratique : la fiction (mais une fiction dont il serait le héros). Le geste de choisir la fiction marque la liberté souveraine de l'autobiographe et implique une nouvelle relation au lecteur : désormais, l'autobiographe ne cherche plus à le manipuler ni à le séduire. Propulsée dans l'espace de la fiction, l'autobiographie gagne en autonomie.

2/ L'autobiographie ou la liberté de l'écriture

Alors que la vision leirisienne de l'autobiographie est celle d'un enfermement (voir le champ lexical de la clôture : « fixés », « limiter »), tout porte à penser que cette dernière est, au contraire, l'un des espaces littéraires les plus libres. De fait, les questions de la maîtrise du lecteur, du scandale du dévoilement et de l'absolution tombent à plat. L'enjeu se déplace. Ce n'est plus ce qui est raconté qui compte, mais l'écriture. Le style ne peut plus être perçu comme un moyen d'éviter l'aveu (puisque l'aveu lui-même n'est plus l'enjeu). Le style devient un enjeu à lui seul. Jean Starobinski montre, à propos des *Confessions*, que c'est l'abandon à l'écriture qui assure la transparence du projet, non ce qui est raconté : « Le problème du langage s'évanouit dès l'instant où l'acte d'écrire n'est plus envisagé comme un moyen instrumental utilisé en vue du dévoilement de la vérité, mais comme le dévoilement même » (*La Transparence et l'Obstacle*). Dès lors, l'expérimentation stylistique n'est plus un frein, ni un véhicule de l'avènement d'une vérité, mais un projet littéraire à part entière. Perçue comme un espace de liberté, l'autobiographie autorise toutes les expérimentations : indétermination générique (*Aurélia* oscille entre récit et poème en prose), prose poétique (le passage des Charmettes dans *Les Confessions*), lyrisme exacerbé (à la fin de *Cahier*, le récit autobiographique se fait prière).

■ Seconde proposition de corrigé

Michel Leiris n'écrit pas en théoricien de l'autobiographie, mais en auteur d'une autobiographie. Du point de vue de l'histoire de l'écriture de soi, il est intéressant de constater que, s'il est très postérieur à Du Bellay, Rousseau ou Nerval, il est strictement contemporain de Césaire (*L'Âge d'homme* paraît la même année que *Cahier d'un retour au pays natal*, en 1939). La citation à discuter provient donc d'un écrivain conscient de s'inscrire dans un genre qui s'est constitué des normes (fondées notamment sur la chronologie du récit, ce que dément du reste la plupart des œuvres du corpus) et auquel répondent des attentes du lecteur (qui se prépare à recueillir la confession de l'écrivain). La citation porte plus précisément sur l'exploration de sa propre écriture, et n'a pas pour visée de définir le genre de façon générale. L'enjeu du sujet est donc d'examiner en quoi des traits particuliers résultant d'une expérience personnelle d'écriture examinée de façon critique et *a posteriori* peuvent s'appliquer à un corpus plus vaste et, *in fine*, à l'écriture autobiographique ou à l'écriture de soi en général.

Trois nœuds de sens sont essentiels dans le propos de Leiris :

– la dimension spéculaire : « introspection », « se contempler », « me regarder », « encore me regarder », « maintenir mes yeux fixés sur moi », « [ne pas] porter mes yeux au-delà » et « me dévoiler devant les autres » qui, pour la première fois, inclut autrui dans cette contemplation.

– la dimension rhétorique, au sens de dispositif de persuasion : « confession », « absous », « devant les autres », « tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgents ». Cette dimension vient donc limiter la portée purement spéculaire de la première phrase. Une contradiction est mise en relief par Leiris : le regard sur soi de l'autoportraitiste ne se fait aucunement en dehors de l'inclusion jusque dans le texte d'un public cible. De là, Leiris se rattache à une tradition morale, sur fond de références chrétiennes, de l'autobiographie, conçue comme « confession » appelant une « absolution ».

– la dimension esthétique, enfin, semblant ici conçue comme un moyen pour une fin : « bien rédigé », architecturé », « riche d'aperçus » « émouvant ». Leiris s'inscrit ici toujours dans une perspective rhétorique, dont on peut reprendre certaines des parties (*dispositio, elocutio, persuasio*). *In fine*, la « forme esthétique » de l'écriture de soi, le fait de faire de la confession une œuvre d'art travaillée dans sa construction et son expression, participe de sa finalité morale : obtenir sinon un rachat, du moins une absolution aux yeux du lecteur.

Selon Leiris, le projet autobiographique se heurte à deux écueils. D'une part, la contemplation narcissique empêche une portée générale, anthropologique de la démarche – l'auteur s'enferme dans la caractérisation de ses particularismes, fussent-ils méprisables, et ne peut atteindre « quelque chose de plus largement humain ». D'autre part, l'emploi de la forme esthétique comme instrument rhétorique au service d'une entreprise de persuasion est contradictoire avec le dévoilement au risque du scandale.

La caractérisation de ces écueils de l'écriture de soi est intéressante, au vu du programme, dans le cas d'ouvrages littéraires qui échappent (à l'exception des *Confessions* de Rousseau) à l'autobiographie comme récit de vie et qui se donnent une forme esthétique, notamment une forme poétique, qui n'est pas traditionnellement associée au genre. En outre, la portée politique des œuvres de Du Bellay et, surtout, de Césaire dépasse la question morale de l'absolution individuelle et replace la question du « scandale » dans un contexte social et historique.

On attendait des candidats une problématique qui mette en tension les deux écueils du projet autobiographique, contemplation narcissique et usage rhétorique de la forme esthétique. Au lieu de se faire instrument de la vérité, l'autobiographie est le lieu d'une *mystification* ; un dispositif rhétorique de persuasion du lecteur, tourné vers l'image de soi que *construit* l'autobiographe, et non vers une connaissance générale de quelque chose de « plus largement humain ». Le rapport au lecteur est ce qui permet de faire le lien entre les deux écueils. Ainsi, nous proposons les formulations suivantes :

L'autobiographie, supposée être un acte de vérité, est-elle vouée à l'échec par la façon dont l'écrivain construit une image de soi en fonction de son lecteur ?

L'autobiographie n'est-elle nécessairement, par la forme esthétique qu'elle implique tout travail littéraire, qu'un dispositif de persuasion du lecteur en vue de l'absolution de l'auteur ?

Le lecteur de l'autobiographie assiste-t-il nécessairement à un spectacle narcissique dont le déploiement esthétique le mystifie ? (c'est cette formulation que nous retenons dans le corrigé qui suit).

Un plan possible et satisfaisant, fréquemment retenu par les meilleures copies, définissait avec Leiris, dans une première partie, les écueils de l'autobiographie (écueils définis, dans une excellente copie, comme relevant de l'« égotisme », de l'« apologie de soi-même » et du « travestissement »). Une deuxième partie montrait comment, cependant, la nature « égocentrée » du texte n'implique pas « égocentrisme » et que l'écriture de soi peut atteindre « quelque chose de plus largement humain ». Une dernière partie, enfin, s'attaquait au moyen du dévoilement de soi, l'écriture, qui n'est pas à considérer comme le voile limitant le « scandale », mais comme l'instrument d'une connaissance de soi. Un tel plan permettait de dépasser les écueils soulevés par Leiris sans s'éloigner, d'un point de vue pratique, de la citation, ni, d'un point de vue théorique, de la thèse à discuter.

Les paragraphes qui suivent ne sont qu'une suggestion de développement possible et ne doivent pas être considérés comme un corrigé exhaustif.

I. L'autobiographie comme spectacle narcissique mis en scène par un auteur en quête d'absolution

1/ Le pacte autobiographique instaure un cadre rhétorique

L'établissement d'un lien auteur/lecteur s'effectue nécessairement dans l'autobiographie et consiste en l'affirmation d'une rhétorique sinon de l'aveu du moins de la vérité (on peut ici se référer notamment au poème liminaire des *Regrets*, à *l'intus et in cute* de Rousseau, mais encore à Montaigne et à son « livre de bonne foi »). Or ce pacte est faussé par la mise en forme même de l'autobiographie qui implique, d'une part, un choix dans les éléments narrés (la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* montre bien l'impossibilité de la littérature de rendre l'exhaustivité de la vie) et, d'autre part, leur mise en forme. Autrement dit, le lecteur n'a accès qu'à ce que l'auteur veut bien lui donner.

2/ Le narcissisme autobiographique comme construction et justification d'une image de soi

L'auto-contemplation est en effet au cœur de l'autobiographie et plus généralement de l'écriture du moi. Le genre peut alors tendre au narcissisme ou à l'égotisme, dans l'omniprésence du « je », à partir du moment où cette omniprésence est une affirmation des particularités et non l'inscription dans un collectif voire un universel (« plus largement humain »). De fait, l'écriture de soi peut tendre à l'affirmation d'une singularité (la mélancolie de Du Bellay) ou à la justification d'une singularité (toute l'entreprise de Rousseau). Le « dévoile[ment] devant les autres » est subordonné à un regard sur soi, regard éminemment subjectif, avec pour conséquence, d'une part, la construction d'un portrait biaisé (fût-il à charge, comme c'est le cas dans les premières pages de Leiris) et, de l'autre, la justification de ce portrait pour en racheter la noirceur éventuelle

(par exemple, Rousseau en apologiste de soi-même ou Nerval répondant aux accusations de folie dans *Aurélia*).

3/ La maîtrise formelle, instrument rhétorique de persuasion

À supposer que le but de l'autobiographie soit la confession, avec pour vocation le rachat des fautes de l'auteur, la forme esthétique se fait instrument rhétorique de persuasion. L'examen de la forme esthétique est particulièrement intéressant dans le cas d'œuvres qui sont une écriture du moi, mais dont l'inscription générique dépasse le récit de vie traditionnellement attaché à la confession (seul Rousseau souscrit à cette forme). Poésie, prose poétique (Du Bellay, Césaire) et prose romanesque (Nerval) non seulement informent l'expression d'une vérité, mais déforment la perception que le lecteur peut avoir de l'auteur : le brillant littéraire devient ainsi facteur d'admiration. La valeur de l'écrivain est alors susceptible de racheter la valeur (éventuellement méprisable) de l'homme. Cela vaut pour Rousseau lui-même, la maîtrise par exemple des codes narratifs de l'héroï-comique attirant l'indulgence du lecteur jouissant d'un récit plaisant, en dépit des fautes avouées (on pensera à l'épisode du vol des asperges puis des pommes dans un « jardin des Hespérides » genevois).

II. Vers un « je » « plus largement humain »

À partir du moment où l'autobiographie est œuvre littéraire, destinée à un public et non à l'intimité du confessionnal, la « forme esthétique » fait écran au « scandale » et mystifie le lecteur. Pour autant, cette mystification n'est pas nécessairement l'objet d'une entreprise de justification morale : la véridicité de l'autobiographie échappe à la dimension morale et confessionnelle pour s'exprimer dans l'émergence d'une voix auctoriale autonome. Autrement dit, le lien établi par Leiris entre le soin de la forme esthétique et l'apologie (délétère) de soi-même peut et doit être critiqué.

1/ De la justification personnelle à l'émancipation politique : émergence d'une voix auctoriale hors du cadre d'une littérature morale de « confession »

L'affirmation de Leiris semble identifier la finalité de l'écriture de soi à un dévoilement, et déplorer en creux que le « je » de l'œuvre soit autre que celui de l'écrivain, trompant ainsi le lecteur. Mais cette artificialité du « je » n'est un écueil de l'autobiographie que si la finalité de ce genre est la confession et le rachat. Dans les cas de littérature du moi confinant au manifeste, la fin de l'œuvre est tout autre : elle propose une « défense et illustration » de l'émergence d'une voix auctoriale. On peut ainsi comprendre *Les Regrets* non seulement comme une déploration intime de l'exil, mais aussi comme la définition d'une poétique. On peut aller encore plus loin avec l'exemple de Césaire : derrière la voix individuelle (caractérisée à la fois par le discours à la première personne et le développement d'un style inouï, nouveau, dans l'usage du lexique comme dans celui de la versification), émerge une voix collective. La question politique de la voix antillaise, de son inclusion et de sa particularité dans la littérature française est centrale dans Césaire. On assiste chez ces deux auteurs, selon des modalités différentes qui tiennent autant aux circonstances historiques qu'aux particularités de chacun, à une autonomisation du « je » poétique, discordant avec le « je » biographique (ainsi Césaire est-il issu d'une famille de la bourgeoisie antillaise et non du prolétariat comme le suggère le *Cahier*) – ce qui n'est pas tant tromperie du lecteur que condition de possibilité d'un discours autonome en dehors d'une finalité morale de rachat ou de rédemption.

2/ Le miroir de l'« humaine condition »

Paradoxalement, ce qui est le plus intime dans l'autobiographie – la nécessaire introspection, afin de donner forme sinon à un récit de vie sur le mode de l'anamnèse, du moins à un autoportrait – est ce qui permet de déporter le regard du lecteur du particulier à l'universel. D'un projet de singularité coïncidant avec l'objet littéraire (« je suis à moi-même la matière de mon livre » écrit Montaigne ; « et cet homme, ce sera moi », écrit Rousseau), on peut concevoir le sujet de l'écriture comme représentatif de l'humaine condition – fût-ce par le biais de l'ironie, comme on le constate chez Césaire, qui cite en le tronquant le « je suis un homme... » de Térence et Montaigne, non tant pour affirmer sa propre singularité que pour bâtir une nouvelle communauté (en marge d'une universalité qui, pour Césaire, est factice), celle de la négritude, à laquelle du reste tout homme victime d'une domination peut s'identifier.

3/ La forme esthétique, instrument du scandale

La portée politique des œuvres de Du Bellay et de Césaire implique nécessairement de sortir l'énonciation à la première personne hors de la contemplation égotiste de soi pour inscrire le « je » de l'écriture dans une communauté, qu'elle soit politique ou plus largement humaine. Le cas de Césaire est ici particulièrement parlant : c'est de la possibilité d'une voix collective noire et d'une dignité de la négritude littéraire que Césaire fait la défense et illustration dans le *Cahier*, par un style métis tranchant avec ce que l'on a pris l'habitude de nommer le « génie de la langue française » selon les critères de l'Académie (registres de langue non mêlés, clarté de l'expression...). Le lexique tout à la fois savant et bariolé, la force rythmique et orale de l'écriture de Césaire sont en même temps signe d'une idiosyncrasie stylistique et manifeste esthétique

visant le « scandale », en opposition avec la vision centralisatrice de la littérature académique. Chez Césaire, la « forme esthétique » ne limite pas le scandale, mais elle le cause.

III. Émergence d'une véridicité de l'autobiographie

La « forme esthétique » n'est donc pas nécessairement l'instrument d'une mystification qui vise à détourner, à séduire le lecteur : l'écriture de soi, dans certaines conditions, peut servir de caisse de résonance à une voix collective. Mais au-delà de la possibilité d'ouvrir sur une dimension, sinon universelle, du moins collective, l'écriture de soi ne permet-elle pas, par des moyens détournés, une véridicité quant à l'être de l'auteur ?

1/ Le travail du style, condition même de l'émergence de la vérité

Quand bien même la finalité de l'autobiographie, avouée ou sous-jacente, serait celle de la confession et de la justification (Rousseau, Leiris), le travail du style n'est pas nécessairement un obstacle à la nature véridique de l'œuvre et peut au contraire être le moyen de l'émergence d'une forme de vérité. On peut ici revenir sur le cas de Rousseau comme écrivain artisan et montrer la convergence de la formation dans la prime jeunesse, de la façon dont l'auteur conçoit son travail, et du style même. Il faut alors redéfinir ce qu'est la véridicité en littérature, tendue aussi bien vers la vérité référentielle que vers l'adéquation du style à cet objet. La vérité n'est pas antithétique avec le *travail* du texte et émerge d'un processus de rédaction qui est un travail de la forme. Le cas de la forme sonnet, par sa codification extrême, est ici exemplaire. La forme sonnet, contraignante dans le nombre des vers, le schéma de la rime et la disposition même du matériau poétique dans les quatre strophes, est le contraire d'une confession spontanée. Pourtant, Du Bellay exploite les possibilités de la structure du sonnet par un jeu sur les antithèses afin de mettre en lumière, par exemple, les contradictions de la condition d'un exilé d'une façon que ne renieront pas, en d'autres formes esthétiques, un Heine ou un Darwich quelques siècles plus tard. Le travail stylistique n'est pas alors déguisement mensonger, mais condensation des souffrances du « je » lyrique.

2/ L'autobiographie comme levier heuristique pour la connaissance de soi

L'écriture de soi, jusque dans son travail formel, consiste précisément à donner forme à l'informe : la sensation, la réminiscence, la confusion des états psychiques. En ce sens, l'écriture autobiographique peut servir, dans l'acte même d'écrire, de levier heuristique à l'autoanalyse. *Aurélia* en est un exemple parlant, par la mise en forme et en récit d'une vie onirique en lien avec la vie consciente, recréant des liens de causalité et une structure chronologique manquant à la conscience folle. Leiris lui-même n'est pas exempt, lui dont la psychanalyse a servi de tremplin à l'écriture de *L'Âge d'homme* et dont l'entreprise autobiographique ne s'est pas arrêtée sur le constat d'échec auquel aboutit notre citation, puisqu'il a continué toute sa vie à se dire et à s'écrire. Sans aller aussi loin, on peut supposer à l'écriture de soi une visée quasi thérapeutique, comme on l'observe chez Du Bellay pour qui l'écriture est, sinon « le soufflet et la joue », du moins le scorpion et le remède : « S'ils [mes vers] furent mon venin, le scorpion utile / Qui sera de mon mal la seule guérison ». De ce fait, il n'est plus alors question de manipuler le lecteur, qui disparaît de cette équation, mais de faire advenir le vrai par l'écriture – et l'autobiographie partage ici des traits avec la fiction à la première personne, dont on trouve des exemples dans l'anamnèse proustienne, autant que dans les entrelacs entre fiction et document dans *W ou le Souvenir d'enfance* de Perec.

3/ Déplacement du rapport au lecteur : nécessité d'une lecture en anamorphose (concept leirisien)

Cette réflexivité de l'écriture de soi dépasse donc les deux écueils développés par Leiris, celui de la complaisance narcissique comme celui de la mystification rhétorique : la belle forme peut se faire instrument de la connaissance, mais indirectement – Leiris lui-même en donne des clés dans *L'Âge d'homme* via la notion de représentation en anamorphose. Le travail du lecteur est précisément de mettre en question le pacte autobiographique, d'adopter un point de vue non pas frontal, mais de biais, qui permettra l'interprétation du geste esthétique et rhétorique que représente l'autobiographie. Il ne s'agit pas alors de poser la question en terme d'opposition de la sincérité ou de la véridicité au mensonge (opposition caduque dans le cas des sonnets de Du Bellay, pris isolément ou dans leur suite : Du Bellay fait son portrait et celui de ses contemporains en recourant largement aux lieux communs, notamment mythologiques – Achille au sonnet XIII ; Ulysse au sonnet XXXI ; Roland au sonnet LXXI –, se fondant sur une tradition littéraire qui ne ressortit pas, par définition, au spontané), mais plutôt de voir en quoi, malgré le peu d'adéquation de l'œuvre à une référentialité dont il n'est pas certain qu'elle puisse du reste exister, l'œuvre autobiographique permet de dire l'exil, la quête de reconnaissance, la folie, la domination – « quelque chose de plus largement humain » au travers pourtant d'un « regard fixé sur soi », mais par le déplacement du point de vue.

Explication d'un texte littéraire

Oral

L'exercice proposé aux candidats qu'est l'explication suivie d'un entretien a pour cadre une situation de dialogue. Au cours de cette session, le jury a apprécié que les candidats manifestent leur disposition à l'échange à partir de leur explication. Points positifs : dans l'ensemble, les candidats parlent d'une voix claire et audible, le débit de parole n'est ni trop lent ni trop précipité, la posture du corps ne détourne pas l'attention du propos par les signes d'un excès de tension ou de relâchement, les candidats acceptent de s'adresser aux examinateurs sans déroba. Les candidats s'étaient visiblement bien entraînés à l'exercice en cours d'année. Ils ont proposé en général une explication soigneusement réglée d'une vingtaine de minutes, à la fois achevée et laissant du temps pour le jeu des questions et des réponses durant une dizaine de minutes. Il resterait à bannir différents parasites de la communication : boire à la bouteille de façon intempestive, faire bipper montres et autres instruments de mesure. En somme, les candidats ont su mettre en valeur leur lecture de l'œuvre. Plus rarement mais alors avec bonheur, certains candidats ont montré un goût pour la transmission de leur réflexion, acceptant ensuite de bonne grâce la confrontation avec les questions du jury.

Sur l'exercice de l'explication de texte

Nous avons entendu des explications dont le déroulement illustre une certaine diversité dans l'approche de l'exercice, notamment dans la composition de l'introduction, contenu et agencement. Le jury ne privilégie aucune norme en la matière mais encourage toute présentation qui favorise une lecture littéraire riche, pertinente et cohérente. La longueur du texte (d'un sonnet à un extrait en prose d'une trentaine de lignes), le temps imparti pour la préparation et pour la performance invitent à privilégier l'explication linéaire plutôt que le commentaire composé. L'exercice de l'explication comporte cependant quelques moments attendus, sur lesquels nous pouvons attirer l'attention des futurs candidats et des préparateurs. Les remarques qui suivent sont donc volontairement sélectives : l'on se reportera aux rapports des années antérieures pour les compléter par d'autres conseils généraux.

Sur la lecture de l'extrait à commenter

Une lecture d'une voix intelligible et assurée offre l'occasion au candidat de communiquer au jury son intérêt pour l'œuvre en question. Elle éveille en retour l'intérêt du jury pour le commentaire qui va suivre.

Il est de fait préjudiciable de ne pas lire du tout le texte, que ce soit par choix calculé ou par inadvertance. Dans une prestation portant sur Nerval, le choix de ne lire qu'un fragment du texte a paru être une façon d'évacuer le texte. Quand bien même cette sélection avait été justifiée au motif que ce fragment lui était significatif, elle préparait mal la lecture littéraire de l'extrait. De fait, l'explication a ensuite semblé davantage envisager le texte comme un document historique que comme une expérience de la langue. La lecture est le moment de cadrage du propos : si la cohérence du passage était parfois faible – comme chez Césaire, dont l'écriture se prête mal au découpage imposé par l'exercice – il n'était pas non plus stratégique de réserver un passage pour un moment ultérieur de l'explication.

Si certains candidats ont osé mettre le ton et prendre le risque d'une interprétation, bon nombre d'entre eux s'en sont tenus à une lecture d'une voix éteinte, dépassionnée. La lecture monocorde d'un sonnet ironique et badin de Du Bellay a précédé une explication qui a manqué le sel et le fiel du texte (sonnet 151). En revanche, une lecture fougueuse et enflammée de Césaire a préparé une explication politique maîtrisée, fondée sur une analyse fine des métaphores et de la syntaxe ainsi que de la tonalité épique du passage. Césaire était aussi dramaturge et son *Cahier* a pu donner lieu à d'intéressants solos de comédiens. Trop de candidats butent sur les mots, écorchent la syntaxe, réécrivent le texte d'une façon que le trac, si compréhensible soit-il, ne permet pas d'excuser. La plupart des lectures des vers de Du Bellay ont soigné les alexandrins. Dans le cas contraire, l'entretien a été l'occasion de revenir sur le décompte des syllabes et a pu mettre en évidence des lacunes préjudiciables en matière de connaissance de la versification. Le jury préfère garder le souvenir du plaisir pris à l'écoute d'une lecture qui n'a pas hésité à souligner la tonalité héroïcomique du récit des chimères du jeune Jean-Jacques se rêvant « Maréchal Rousseau ».

Sur deux moments de l'introduction

L'expérience de cette session 2015 amène à formuler deux conseils ponctuels sur la composition de l'introduction. Les candidats ont intérêt à mieux faire entendre deux moments : l'annonce de la composition du passage et la présentation du fil conducteur de l'explication. Il n'est pas possible de tout dire sur le texte : le

candidat doit donner des orientations incisives à son explication dès l'introduction, notamment dans ces deux moments obligés. Le développement permettra de nuancer le propos.

Un nombre surprenant d'explications a escamoté la présentation et la justification du découpage retenu du texte. S'il est possible d'indiquer des numéros de lignes (mais le jury n'aura pas cette numérotation sous les yeux), il est indispensable de citer clairement les mots du début et de la fin des moments identifiés. De plus, la distinction des mouvements au sein de l'extrait à expliquer doit toujours être justifiée par le candidat et ne pas être énoncée telle quelle. Dans le développement, le jury a apprécié les explications qui soulignaient les articulations des passages, en particulier lorsque des récapitulatifs et transitions entre parties elles faisaient des moments d'analyse de la progression et de relance de l'intérêt. Il est inutile en revanche d'annoncer une subdivision artificielle en sous-parties, comme nous avons pu l'entendre de façon systématique sur une page de Césaire (p. 34-35).

Le jury a également apprécié d'entendre clairement le fil conducteur retenu, en général formulé dans ce cas en une question relativement synthétique. Certaines introductions présentent une liste d'affirmations censée tenir lieu de fil conducteur, d'autres proposent une avalanche de questions ou d'« axes de lecture ». Ce type de présentation tend à diluer la réflexion et donne l'impression d'un excès de prudence qui freine la prise de position interprétative. La question qui servira de fil conducteur pourrait être davantage mise en valeur en étant encadrée par de courtes pauses. Les candidats peuvent jouer à bon escient du silence, lorsqu'il fait entendre des temps forts de l'explication.

Sur l'élucidation du sens littéral

Si bien des candidats ont exploré la richesse lexicale des extraits qui leur étaient soumis, d'autres ont escamoté certains passages ou ont commenté à contresens faute de connaître le sens littéral des mots du texte.

De façon générale, tout mot ou toute construction archaïque ou seulement insolite doit faire l'objet d'une élucidation, en donnant les éléments d'une définition ou d'une glose paraphrastique. La préparation au fil de l'année ne peut pas faire l'économie d'un travail de fond sur le sens propre des mots et la lecture ne saurait se faire qu'à l'aide d'un dictionnaire fiable, soit imprimé, soit numérisé (*TLFI*, par exemple). Nous rappelons qu'au cours de la préparation de l'épreuve, les candidats ont accès à des usuels et doivent impérativement vérifier le sens de tout mot qui leur serait incertain. Si certains candidats sont parvenus à faire plus ou moins illusion au cours de l'explication, l'entretien a mis en évidence les hésitations sur le sens d'un mot ou d'un passage. Par exemple, des prestations sur *Les Regrets* ont été en demi-teinte ou franchement ratées faute d'avoir élucidé le sens du mot « matin » (sonnet 69), de l'expression « Saint-Père » (sonnet 105) ou encore le sens financier du mot « intérêt » associé aux mots « prêter » et « rendre » (sonnet 151). Au demeurant, le contexte permettait souvent d'en inférer leur sens (« grondes », « affamé » et « chien » dans le sonnet 69 par exemple).

De manière générale, les éditions au programme contiennent des instruments d'étude utiles : glossaires, index, notes. Nous avons constaté que les candidats auraient pu tirer meilleur parti de ces instruments et faire les vérifications nécessaires en cas d'hésitation au cours de la préparation de l'épreuve. En revanche, l'annotation de l'édition au programme doit rester un appoint, à examiner avec un certain recul critique et à réengager dans une lecture personnelle du passage.

Sur le programme de l'épreuve

Certaines explications ont montré une méconnaissance préoccupante des œuvres. Il s'agit d'une épreuve sur programme et le candidat est invité à montrer une maîtrise d'ensemble de l'œuvre. Cette dernière ne doit pas être traitée comme un exemple servant à illustrer une catégorie critique (la parole personnelle, l'écriture de soi, etc.). Pour l'épreuve orale, les fragments sont choisis indépendamment des orientations de l'épreuve écrite. Les candidats sont donc invités à ne pas rattacher artificiellement les extraits aux thèmes de la dissertation et à ne pas leur appliquer des problématiques toutes faites. Dans cette optique, aucune lecture d'étude critique, aucun cours ne saurait être profitables sans une lecture personnelle préalable et concomitante. Il est difficile de conserver une fraîcheur de réaction par rapport au texte : c'est pourtant à cerner la spécificité de l'extrait proposé que l'exercice appelle. Le jury attend donc des candidats qu'ils montrent l'intérêt du passage précis qui est proposé, en le situant intelligemment dans une économie d'ensemble qui peut être le volume au programme, la pensée de l'auteur, une histoire du genre littéraire, etc.

Les quatre œuvres au programme ont posé des problèmes différents aux candidats. Il s'agissait pour mémoire des *Regrets* de Du Bellay, des livres I à VI des *Confessions* de Rousseau, d'*Aurélia* de Nerval et du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire. Comme de coutume pour cette épreuve, les extraits avaient été choisis de façon à ce qu'aucune œuvre ne soit privilégiée au détriment d'une autre : les extraits ont donc été distribués à part égale entre les quatre textes.

Les sonnets de Du Bellay ont été commentés avec des réussites diverses. Les candidats ont souvent tiré profit des études portant sur la composition d'ensemble des *Regrets* et en ont fait bon usage en

introduction. La présentation de la situation du poème aurait pourtant gagné à être enrichie en replaçant le poème dans la chaîne des sonnets immédiats. Les tonalités principales du recueil étaient bien connues, mais leur entrelacement à l'intérieur d'un même sonnet a été parfois mal repéré : la mélancolie point sous la satire, la satire purge la langue poétique en vue de l'éloge, etc. Ce ne sont pas toujours sur les traits de langue propres au XVI^e siècle que les candidats ont buté : des mots toujours en usage, tels qu'« aiguillon » et « ampoule » aux mains (sonnet 102), ont été déstabilisants, sans doute parce qu'ils relèvent du style bas en contexte. Les explications les plus réussies ont pris appui sur l'analyse du travail de composition de l'hémistiche, du vers, de la strophe et du sonnet dans son ensemble. En revanche, une part des candidats s'est montrée insensible au rythme des vers, aux faits de concordance et discordance entre la syntaxe de la phrase et le vers. Même au cours de l'entretien, les notions d'enjambement ou de rejet qui ont été soufflées par le jury n'ont pas toujours suscitées les compléments attendus. Les remarques sur les couples de rimes ont été inégales, oscillant entre constat anodin et relance de l'interprétation. Une excellente explication du sonnet 114 a examiné le propos sur l'exercice du pouvoir à la cour pontificale à travers une étude minutieuse du lexique, discernant brillamment les connotations et le travail sur le sens figuré : nulle remarque gratuite, mais un repérage au service d'un enrichissement progressif du sens.

La lecture cursive de Rousseau semble avoir été quelque peu sacrifiée par certains candidats au cours de leur préparation. Bien des erreurs sur la situation du texte auraient pu être évitées par l'établissement d'un synopsis des livres des *Confessions* au programme, à usage personnel. Certains rapprochements avec d'autres passages, attendus en raison de liens narratifs ou d'échos thématiques, ont fait défaut. La prose de Rousseau a pu donner lieu à des reformulations paraphrastiques maladroitement, voire à des considérations biographiques ineptes. Si la langue de Rousseau n'a pas posé de graves problèmes aux candidats, le commentaire aurait pu interroger davantage la tonalité du texte, le travail rhétorique sur la construction de la période, entre autres. Certains candidats avaient consciencieusement mémorisé un abrégé des idées de Rousseau touchant son anthropologie (vertu, imagination, sentiment). Si la démarche ne saurait être entièrement blâmée, elle devient une entrave lorsqu'elle amène le candidat à substituer la récitation de poncifs à l'examen de ce qui est écrit dans l'extrait. Les questions religieuses et confessionnelles dans certains extraits ont souvent été mal commentées au cours de l'explication. Sur ces points, l'entretien a mis en évidence des confusions dans la pensée des candidats : fait religieux et pratique superstitieuse ont été confondus dans une page de Rousseau (p. 280), la relation du cas de conscience qui se transforme en véritable conflit intérieur à l'entrée à l'hospice de Turin et avant l'abjuration du protestantisme (p. 68-69) a fait l'objet d'un commentaire qui a manqué le problème de la conversion. Il n'était pas toujours facile de bien cerner les enjeux stratégiques de la narration chez Rousseau, en raison du jeu sur les points de vue, du travail sur des modèles d'écriture réélaborés et d'une dimension apologétique souvent implicite.

Le texte d'*Aurélia* a posé problème à une partie des candidats, qui ont été tentés de paraphraser les extraits ou qui ont manqué le travail poétique du texte (sonorités, rythme, reviviscence de catachrèses ou de clichés...). La construction du rapport au réel et des modes d'interprétation n'était pas toujours simple à démêler, non plus que les différents niveaux de distinction entre la « confusion », l'hallucination, l'accès à une vérité supérieure. Le contexte culturel dans lequel évolue Nerval devait être un peu connu, dans la mesure où le texte s'y déploie : développement des fouilles et des sciences de l'antiquité, élaboration de la notion de civilisation, maîtrise technique grandissante de la science expérimentale, notion de magnétisme, etc. Les différentes herméneutiques nervaliennes demandaient à être démêlées avec précision : les objets qui deviennent signe, le rôle du sujet dans l'élaboration du sens, le sens comme liaison d'impressions, comme mise en série de différents récits, etc.

Le *Cahier d'un retour au pays natal* a donné lieu à des commentaires décevants mais aussi stimulants. Par excès de prudence ou par facilité, certains candidats ont restitué des bribes d'une lecture politique de l'œuvre, omettant d'en interroger le travail sur la langue. Notamment en introduction et en conclusion, ils ont fait usage de catégories toutes faites – peuple noir, colonisation, révolte, athéisme, etc. – catégories qui sont extrêmement fines et nuancées dans le texte césairien. Autre échappatoire trop fréquente, l'omission pure et simple de certains fragments de l'extrait, groupes de mots ou vers. Les extraits auraient pu être mieux situés dans une histoire de la poésie, confrontés à d'autres entreprises, telles que celles de Rimbaud, Lautréamont ou encore Breton, à partir de quelques exemples significatifs. Il était bon de situer le vers de Césaire par rapport au vers libre, verset, prose poétique, prose, poème en prose : il fallait discuter ces appellations, car c'est la discussion elle-même qui éclairait la spécificité énonciative du texte. Bien des candidats avaient pris le soin de travailler certaines difficultés lexicales au cours de leur préparation, abordant aussi bien la valeur référentielle des mots que leur valeur poétique. Le mot de métaphore était attendu et aurait permis une analyse plus fine des images, notamment dans leur proximité avec le surréalisme. Caractériser le rapport au langage de Césaire n'était pas simple : parole performative, poésie pure, nomination... l'aspect incantatoire, la narration, la récitation... autant de termes qui demandaient à être glosés et justifiés lors de leur utilisation.