



Cette brochure contient tous les rapports aux sujets d'écrits et d'oral dont la connaissance permet de mieux cerner la nature des épreuves correspondante.

Son contenu, hors la partie réglementaire, n'est donné qu'à titre indicatif.

© Ecole normale supérieure  
Lettres et Sciences humaines  
15, parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07

Téléphone 04 37 37 60 00  
Télécopie 04 37 37 60 60

# Composition française

Écrit

Épreuve commune

## A) Le sujet :

Il était tiré du petit livre de Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, en ses pages 12-13, texte qui était une réédition de son introduction au volume du catalogue de l'exposition *Diderot et l'Art de Boucher à David – Les Salons : 1759-1781* (Paris, RMN, 1984, p. 21) :

« La dispersion de soi au gré de la manière des différents artistes est une grande ivresse ; mais d'en rendre compte, sous la forme d'une longue lettre ou d'une série de lettres à l'ami Grimm, oblige à rassembler et à faire converger vers le destinataire toutes ses expériences successives. La fonction de l'ami qui attend la copie n'est pas seulement de susciter l'explication de soi, elle appelle aussi, à l'inverse, la mise en forme du jugement, la stabilisation des concepts, l'énoncé clair où les impressions se fixent et se déterminent. Ces bruits de voix qui avaient toujours existé autour de la peinture, voici qu'avec Diderot ils deviennent pleinement audibles ; ils s'avivent, laissant sur la page une trace durable. En les orchestrant librement, dans leur polyphonie, Diderot annexe la critique d'art à la littérature ; c'est comme s'il l'avait créée. »

Signalons d'emblée pour n'y plus revenir les quelques coquilles, toujours embarrassantes mais ici vraiment peu importantes, qui se sont glissées dans le sujet : une « explication » de soi au lieu d'une « multiplication » dans le texte original, mais expliquer, c'est bien toujours « déplier » et déployer, et un curieux pluriel aux « Salons » de 1767, synthèse des Salons de Diderot et de celui de 1767. De toute façon, le sujet donné constitue bien entendu la seule référence pour la correction. Il s'est en outre révélé conforme aux attentes d'un jury de concours : discriminant. Il a en effet permis de distinguer assez nettement les copies faibles qui n'ont pas fait l'effort de disséquer le sujet et d'en tirer une problématique spécifique, des copies qui ont fait ce travail et ont, avec plus ou moins de bonheur (signalons, comme toujours, quelques excellentes copies qui auraient pu à elles seules constituer un véritable corrigé et qui ont fait les délices du jury), tenu une argumentation adéquate et illustrée.

La difficulté relative du sujet tenait au double mouvement argumentatif du critique : d'abord un mouvement de convergence, de rassemblement, d'objectivation et de théorisation, c'est le cœur de la première partie de la thèse (« la mise en forme du jugement, la stabilisation des concepts, l'énoncé clair »), puis un mouvement, non pas inverse (la « polyphonie » ni « l'orchestration », même libre, ne sauraient être pris pour des équivalents de la dispersion initiale), mais de recomposition et de réaménagement de ces données théoriques. La question fondamentale (et d'une certaine façon la seule possible dans l'objectif d'une épreuve de littérature et non d'histoire ou d'histoire de l'art) qui se profilait était donc celle de la littérarité du *Salon de 1767*, à la fois le plus abouti du point de vue des idées sur l'art de Diderot et tenu pour le plus « littéraire ». Il ne suffisait pas néanmoins de se demander si le *Salon* était bien « une œuvre littéraire » (ce que beaucoup de copies ont fait), ni d'ailleurs, si c'était bien une « œuvre de critique d'art », mais il fallait proposer une problématique autour de la tension entre création littéraire et jugement théorique. Le jury a été attentif aux copies qui rendaient compte du « comme si » de la fin de la citation, et qui proposaient une lecture subtile du sujet plutôt qu'aux copies qui semblaient méconnaître (par ignorance, maladresse ou facilité) et la situation de la critique d'art en 1767 et l'infinie culture et intelligence de Jean Starobinski. Il est toujours mal venu de réduire à une thèse sottise et étroite les propos d'un critique. Jean Starobinski n'a jamais écrit que Diderot était le fondateur de la critique d'art, mais il s'essaye à définir la spécificité de la forme qu'il a inventée.

## B) Remarques générales :

Le jury rappelle que ses attentes sont principalement de deux ordres : d'abord, une maîtrise de l'exercice demandé, soit, une composition française, c'est-à-dire une dissertation supposant une analyse précise des termes du sujet et une problématisation à partir de celle-ci (le tout en introduction) puis une discussion qui apporte une réponse claire à la question soulevée au départ. Ensuite, une bonne connaissance de l'œuvre, éventuellement de la critique, mais d'abord de l'œuvre elle-même, connaissance sans laquelle toute dissertation apparaît comme un cadre creux et superficiel. Cette connaissance se traduit notamment par des exemples et des citations, qui n'ont pas vocation à être très nombreuses – la copie ne doit pas non plus enfiler les citations comme autant de perles, mais le jury est toujours très sensible à leur exactitude et à l'analyse qu'elles illustrent ou permettent.

Concernant la critique, tout l'éventail des lectures a bien entendu été accepté, du moins lorsqu'elles s'appliquaient à la démonstration de la copie, de Jacques Chouillet au dernier livre de Stéphane Lojkine (très cité), elles étaient souvent

bienvenues mais dans l'ensemble, le jury a trouvé que le recours à la critique – sans doute parce que l'œuvre au programme avait déjà une dimension critique qui a gêné plus d'un candidat, a été moins fréquent que les autres années. Quant à la thèse jadis développée par Michael Fried dans *La Place du spectateur*, pour stimulante qu'elle fût, elle a souvent donné lieu à des digressions ou à des approximations (tant sur Fried qui semble être connu de seconde ou de troisième main que sur la façon dont il s'applique ou non au *Salons*) mal reliées au sujet.

Le jury a par contre été sensible aux copies qui, sans en faire un développement autonome, faisaient montre d'une bonne connaissance de l'œuvre de Diderot, des autres *Salons*, des deux *Lettres* ou du *Rêve de D'Alembert*, principalement pour l'éclairage d'une articulation spécifique à Diderot ou aux philosophes sensualistes entre pensée et fiction, théorie et mise en forme. Mais là encore : ceci ne constitue en rien une attente du jury, au mieux une bonne surprise, d'excellentes copies se sont concentrées exclusivement sur le texte de 1767 et ont évité par là les digressions inutiles.

Enfin, concernant les exemples et citations tirés du *Salon de 1767* : trop de copies se sont contentées de deux ou trois exemples inodores et rebattus, les ruines de Robert, les tempêtes de Louthembourg ou encore la « Promenade Vernet », rarement analysée, qui est apparue parfois comme le seul exemple d'une copie entière et comme un syntagme figé sans consistance, qui plus est déformé à souhait en promenade ou même « balade », voire « ballade » de Vernet. L'une des citations, à juste titre, la plus fréquente (« je loue, je blâme d'après ma sensation particulière qui ne fait pas loi »), a rarement été exacte et presque jamais analysée alors même que la « sensation particulière qui ne fait pas loi » permettait de concevoir une voie propre à l'écriture diderotienne et de mettre en perspective le jugement de Jean Starobinski qui suggère, après la dispersion de soi, l'établissement, sinon de lois, du moins de concepts. Il n'était pas nécessaire non plus de s'appesantir trop sur les calembours et les grossièretés de Diderot alors même qu'il souligne à propos de *La Chaste Suzanne* de La Grenée qu'il « devient orduurier, comme tous les vieillards ».

Un ultime point – le même chaque année : le jury attend bien entendu une syntaxe, une orthographe et un niveau de langue irréprochables. Si des fautes ponctuelles, coquilles d'absence de relecture suffisante ou d'inattention, sont excusables et excusées, lorsqu'elles sont relativement rares (de l'ordre de quatre-cinq par copie), les copies (et elles sont hélas non pas nombreuses mais fréquentes) faisant état de fautes de syntaxe notamment, sont souvent et justement très pénalisées. Le cas le plus fréquent, bien facile à corriger pourtant et sans doute fortement souligné par les professeurs au cours de la préparation, est celui de la confusion, lors de la problématique, entre interrogation directe et indirecte. Sans parler de la négligence de nombre de copies dans le recopiage d'expressions ou parties du sujet, qui sans être rédhibitoire, ne prédispose pas forcément bien les correcteurs. Ainsi de Starobinski, affublé comme souvent d'un « y » final... Ou dès l'introduction (après, cela devient excusable), d'une confusion entre le *Salon* comme texte (qui se doit donc d'être souligné dans les copies) et le Salon comme institution. Enfin, il est préférable d'éviter les néologismes (la langue française est riche, il suffit d'y puiser) et le recours à un jargon trop développé et souvent mal intégré à la démonstration, qu'il soit emprunté à la psychanalyse, au structuralisme ou à la sémiotique. Il ne s'agit pas d'un problème d'école critique, le jury est ouvert et pluriel, mais d'une question de rigueur dans la démonstration et d'adéquation au sujet. Une dissertation n'est ni un article, ni un pamphlet : elle est un exercice de pensée, et le candidat est d'abord jugé sur sa capacité propre à expliciter une argumentation et à proposer une lecture, sinon originale, du moins particulière de l'œuvre.

### C) Proposition de corrigé :

Il est peut-être nécessaire de rappeler qu'il n'existe pas de corrigé « modèle » et que celui-ci ne constitue qu'une « proposition », réunissant, d'une part, la plupart des bonnes idées et quelques unes des analyses trouvées dans les copies, qui ne sauraient se trouver en une seule copie étant donné les limites, notamment temporelles, de la composition et constituant, d'autre part, une lecture et une interprétation particulière, qui dirige la troisième partie et organise donc l'ensemble du plan.

#### Introduction

Félibien et ses contemporains, les conférenciers de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ont sans doute créé à la fin du dix-septième siècle, en France, la critique d'art ; les salonniers ont pris le relais, à tel point que lorsque Diderot commence, en septembre 1759, à la demande de son « ami » Grimm, de rédiger un compte rendu du Salon qui se tient au Louvre, le genre a déjà soulevé la polémique, en 1747, notamment, avec les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne. Si la critique d'art préexiste largement à l'entreprise de Diderot, sous la double forme, d'ailleurs, du livre théorique et de la critique d'humeur, qu'a donc inventé l'auteur des *Salons* ? Jean Starobinski, grand intellectuel et éminent connaisseur du dix-huitième siècle français, affirme en effet qu'en écrivant les *Salons*, « Diderot annexe la critique d'art à la littérature : c'est comme s'il l'avait créée ». Diderot n'aurait donc pas créé la critique d'art mais une forme hybride entre texte critique et littéraire, selon la double caractérisation que développe, au préalable, Jean Starobinski : d'une part une « dispersion » et une « explication de soi », un rendu des « expériences successives », une « polyphonie » discordante, faite de « bruits de voix » et d'autre part, un « énoncé clair », didactique, théorique, qui suppose une convergence et une concentration des opinions disparates à l'aide de concepts fédérateurs. L'invention de Diderot serait conséquemment celle d'une forme littéraire alliant à la rigueur du jugement esthétique la souplesse de l'acte créateur.

Néanmoins, l'argumentation même de Jean Starobinski insiste sur le mouvement dialectique et dynamique de cette forme : la tension entre la diversité, la mobilité, la pluralité des œuvres d'art et des émotions suscitées par celles-ci et l'unité, la fixité, la délimitation nécessaires à l'élaboration réfléchie d'un jugement et d'un discours, ne disparaît pas dans

l'état final, ni ne se résout en une quelconque forme achevée. L'éclatement centrifuge ne s'abolit en aucun mouvement de resserrement centripète. La discordance initiale subsiste à l'état de « trace » sur la page : la trace, on le sait, n'est pas moindre, elle n'est pas une forme « en petit », elle est avant tout une présence qui dure. Le « style » de Diderot, en tant déjà que poinçon, stylet, qui creuse une empreinte, trace un sillon, doit donc témoigner de cette tension résiduelle. Diderot, pour poursuivre la métaphore musicale du critique, est un chef d'orchestre : et qui plus est, un chef d'orchestre qui conduit « librement » une polyphonie. Les *Salons*, du moins celui de 1767, seraient donc une forme de composition libre, à plusieurs voix, dirigée par une baguette à la fois ferme et souple.

Mais la métaphore musicale dont, précisément, use le critique à la fin de son jugement pour exprimer cette alliance improbable du divers et de l'unique souligne bien la difficulté de l'entreprise : pourquoi recourir, après les beaux-arts et la littérature, à un troisième art ? Qu'est-ce que la référence à la musique, récurrente d'ailleurs dans le texte même de Diderot, permet de suggérer que le discours ne parvient pas à énoncer ? Qu'est-ce qu'une « orchestration libre » ? Une polyphonie, en musique, est une composition tout aussi strictement réglementée qu'une monodie : c'est une combinaison qui n'a rien d'aléatoire et ne laisse aucune place au hasard ni à la libre improvisation. Diderot laisse-t-il vraiment passer la voix du divers dans son texte ou n'invente-t-il qu'un piège rhétorique ? Cette forme nouvelle, inventée, par l'auteur dès 1759 et perfectionnée au fil des années, jusqu'au *Salon* de la maturité de 1767, rend-elle vraiment compte de l'expérience sensible et complexe du spectateur face à l'œuvre d'art ou dirige-t-elle le regard et l'argumentation ? Rend-elle compte ou rend-elle des comptes ? Et si oui, avec qui ? Les artistes ? Les critiques ? Le public ?

Il s'agit donc de voir comment la tension entre création littéraire et jugement théorique, caractéristique d'une écriture dynamique et dialogique, n'exclut pas, notamment par la rhétorique épistolaire et la théâtralisation des œuvres d'art, un discours de persuasion et une manipulation du lecteur d'autant plus habiles qu'ils semblaient volontairement écartés. Reste qu'il s'agit bien de l'invention d'une forme, mais peut-être pas tant d'une nouvelle forme d'hybridation ou d'écriture en mouvement à la Montaigne : il pourrait s'agir d'une forme originale de composition ou d'orchestration, déterminée et non pas libre mais qui donne d'autant mieux corps (ou voix, bruit) et présence à ce qui, jusqu'alors, n'avait pas (ou peu) droit de cité, la chair de l'art.

#### Plan détaillé

1. La tension entre création littéraire et jugement théorique : une écriture en mouvement  
Etre Vertumne.

L'idéal d'écriture de Diderot, salonnier, c'est d'« être Vertumne », le dieu du changement, le saisonnier. A l'ouverture (encore une métaphore musicale) du *Salon de 1763*, on trouve cette remarque : « Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre », il faudrait « une variété de styles qui répondit à la variété des pinceaux ». C'est à cette ouverture que se réfère Jean Starobinski lorsqu'il évoque « cette dispersion de soi au gré de la manière des différents artistes ». A l'horizon du projet de Diderot, la manière l'emporterait donc sur la matière, et cette manière, c'est d'abord celle des artistes, dont l'écriture doit, apparemment, dans un mouvement mimétique, rendre compte. Pas de théorie surplombante, de concepts fédérateurs dans cette écriture, un mouvement, une mobilité, un « impressionnisme ». Il s'agit de reproduire la diversité des impressions produites par les différents tableaux : « pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes », « simple et vrai avec Chardin », « pathétique » avec Greuze, écrivait Diderot dans la suite du développement du *Salon de 1763* et dans celui de 1767 : « je loue, je blâme d'après ma sensation particulière qui ne fait pas loi ». La critique d'art, selon Diderot, est d'abord au sens strict une critique « d'humeur », critique qui prend pour fondement la sensation, le corps sensible et tente de reproduire sa mobilité extrême : « j'avais en une journée cent physionomies diverses selon la chose dont j'étais affecté », écrit Diderot pour justifier la non-ressemblance du portrait qu'a fait de lui Michel Van Loo. Le règne de la sensation impose aussi une tyrannie de la circonstance : la critique « d'humeur » peut ainsi virer à la critique de mauvaise humeur : d'où les jeux de mots pouvant aller jusqu'aux très médiocres (Hallé, « allez-vous en »).

#### Une écriture dynamique et dialogique :

Il s'agit d'un texte non définitif, remanié ici et là par Grimm, à la diffusion restreinte, dans le cadre de la *Correspondance littéraire* adressée à une quinzaine de Grands, (même si, la notoriété étant venue, les conditions de 1767 ne sont plus celles des débuts de 1759), et surtout d'une écriture qui joue le geste/le pacte de l'ébauche, « corrigez, réformez, allongez, raccourcissez ; j'approuve tout ce que vous ferez » (*Salon de 1763*) écrivait Diderot à Grimm.

Ici encore, dans l'essai intitulé *Les deux Académies* : « je serais au désespoir qu'on publiât une ligne de ce que je vous écris ». En 1767, il s'agit donc toujours de « confier quelques idées qui [me] sont venues » et de les « jeter sur le papier », pas d'écrire véritablement : l'écriture des *Salons*, mais aussi des divers discours ou essais (*Sur la peinture, De la manière, Les Deux Académies* etc.) qui les accompagnent, tend à se fondre dans le geste de l'écrivain, au « courant de la plume », c'est une écriture « gesticulée », adaptation littéraire du nouvel engouement du XVIII<sup>e</sup> siècle pour l'esquisse qui trahit justement le geste du peintre. « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes ».

Il s'agit aussi d'un texte dialogique, qui se conforme à la mobilité d'un dialogue et tend à mimer l'art de la conversation dans un cadre d'intimité avec « l'ami Grimm » : « il faut, mon ami, que je vous entretienne d'un tableau... ». La mise en scène de Grimm, commanditaire, impose ainsi un rythme, précipité, *allegro*, au compte rendu : « la raison du plaisir ou du dégoût se fait quelquefois attendre, et je suis commandé par un diable d'homme qui ne lui donne pas le temps de venir ». Le texte se conçoit comme une chaîne dialogique : j'ai vu, je l'écris. L'écrire devient un dire (à Grimm), qui devient un nouvel écrire (par la rédaction de Grimm pour les lecteurs de la *Correspondance littéraire*). La spécificité

virtuose du *Salon de 1767* est de jouer sans cesse en abyme ces dialogues : entre Diderot et Grimm, entre Diderot et Naigeon, entre Diderot et l'abbé dans la « promenade » Vernet.

Une écriture digressive et irrévérencieuse :

L'écriture est enfin faite « d'excursions » qui viennent rompre la monotonie de l'ordre imposé par le livret fait par un autre – en l'occurrence, par Renou. Avant de décrire les « ruines » de Robert : « Mais à quoi bon, me direz-vous, cet écart sur les voyageurs et les voyages ? ». Sans cesse, Diderot s'interrompt pour remédier à l'ennui (le sien et celui du lecteur) qui guette : « je m'ennuie de faire et vous apparemment de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte ». Les comptes rendus sont ainsi entrelardés de multiples contes et autres aventures. L'écriture digressive des tableaux a d'ailleurs son équivalent dans la désorganisation relative et le refus de suivre l'organisation classique d'un traité sur la peinture dans chacun des textes théoriques qui accompagnent les *Salons*. Dès les *Essais sur la peinture* : en lieu et place d'un développement méthodique allant de la composition (invention et disposition) au dessin puis au coloris, la composition, par exemple, première « partie » de la peinture, se trouve rejetée au chapitre cinquième avec un titre volontairement provocant « paragraphe sur la composition où j'espère que j'en parlerai ». Ici, le texte des *Deux Académies* commence par un conte allégorique sur le « jugement des oies ».

Enfin, la digression a pour corollaires la provocation et l'irrévérence : à propos du *César* de Vien, « c'est un fesse-mathieu, un pisse-froid, un morveux ».

#### 1.4. La formation des idées esthétiques :

A partir de là, la théorie de l'art énoncée dans les *Salons*, même celui très abouti de 1767, ne peut être que recomposée après coup : à partir d'une lecture rétroactive des développements théoriques dispersés dans les *Salons* et les essais qui les accompagnent. On peut ainsi recomposer, par exemple, une théorie des « groupes » à partir d'un entretien avec le prince de Gallitzin, inséré dans le compte rendu sur Vien, illustré par l'analyse classique de la *Manne* de Poussin, absente du Salon mais présente sous la forme d'une gravure dans le cabinet de travail de Diderot : théorie à partir de laquelle on comprend l'art « des repos » (entre les groupes) qui de Chardin à Vernet permettent de se « recréer l'œil ». Les descriptions des tableaux de Robert et l'éloge de la poétique des ruines deviennent également le point de convergence de concepts épars dans le texte, tels le développement introductif sur la belle nature et le modèle idéal, la valorisation lors du compte rendu du *Miracle des Ardents* de Doyen du grand et du terrible, du détail de l'oiseau cruel « horriblement beau » : tout converge chez Robert corrigé par Diderot : « Voyez le beau champ ouvert aux peintres de ruines, s'ils s'avisent d'avoir des idées, et de sentir la liaison de leur genre avec la connaissance de l'histoire ».

Le mouvement même de l'écriture, volontairement souligné par Diderot permet donc bien une dialectique dans la formalisation des idées : le jugement est le résultat d'un travail de l'écriture et non une donnée préalable. Mais cette mise en relief ne va pas sans une mise en scène et une rhétorique de la persuasion qui contribuent peut-être à atténuer la dialectique ou à la transformer en un piège.

## 2. Le piège rhétorique : discours de persuasion et manipulation du lecteur

La lettre comme instrument de persuasion.

Sous couvert d'écriture dialogique et intime (tutoiement « Ecoute-moi donc car je vais tâcher de t'expliquer... »), la lettre construit un *ethos* du salonnier, entièrement défini par sa sincérité, ainsi qu'une communauté « d'amis » (Chardin, Falconet, Greuze etc.). L'écriture épistolaire (qui est devenue depuis 1765 un pur procédé) est garantie de dégagement du jeu polémique et mondain que constitue l'écriture salonnière, mais en contrepartie, elle détermine un type de relation, individuelle, émotive, à l'œuvre.

Les armes rhétoriques : le compte rendu, la description des tableaux sont d'abord des discours et comme tels, les stratégies énonciatrices sont retorses et les fleurs de la rhétorique, extrêmement abondantes. Ex : brouillage des instances, tautologies, phrases nominales, antithèses, anaphores etc. « Beau, très beau tableau », « celle-ci est belle, très belle ». « Ce tableau n'y était pas, et tant mieux pour l'artiste et pour nous ». « On parlera de La Tour ; mais on verra Chardin ».

la théâtralisation :

La « promenade » Vernet est l'aboutissement virtuose du dispositif d'introduction du spectateur dans le tableau commencée timidement dans le *Salon de 1761* pour rendre compte des tableaux de Greuze : Diderot s'exclamait alors, à propos du *Paralytique* de 1761 (celui de Nantes) de Greuze : « J'aime assez dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet ». Ici le procédé est plus complexe : il coordonne deux substitutions principales (remplacer le Salon par la campagne, le tableau par un site naturel, la description par une promenade, le dialogue avec Grimm par le dialogue avec l'abbé puis opérer la substitution inverse en remplaçant le site par la toile etc.) mais propose aussi un brouillage des lignes frontières entre l'art et la nature par la reprise, en abyme, du procédé - décrivant le deuxième site naturel, Diderot a soudain recours au lexique technique de la peinture : « je substitue l'art à la nature pour en bien juger » et surtout il entremêle les scènes d'éveil et de rêve, voire de rêveries éveillées, provoquant ainsi un rendu halluciné des toiles, conforme au grand effet pathétique et sublime recherché : « j'ai vu ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi ». A tel point que la double référence de la toile et du site naturel disparaît finalement : on n'identifie toujours pas clairement les derniers *Naufrages* de Vernet évoqués après le septième site, on ne dénombre pas exactement le nombre de toiles/ni de sites.

De nombreux autres exemples d'insertion du spectateur dans le tableau, hors Vernet, peuvent être mentionnés : à propos d'une *Cuisine italienne* de Robert, « entrons dans cette cuisine », « je marche sur les débris de ce mur et j'avance ».

Il n'est donc pas sûr que la « mise en forme du jugement » et « la stabilisation des concepts », selon les termes employés par Jean Starobinski, résultent d'un mouvement de clarification postérieur aux impressions multiples et d'abord

dispersées : c'est aussi l'une des stratégies de l'écriture diderotienne que d'y faire croire. On est bien face à une stratégie d'écriture, à une poétique littéraire tout à fait consciente et même déjà systématisée en 1767 : en préambule à Robert, on peut lire « Comme ces ruines sont en grand nombre, mon dessein était de les enchâsser dans un cadre qui palliât la monotonie des descriptions, de les supposer existantes en quelques contrées, en Italie, par exemple, et d'en faire un supplément » à la *Description de l'Italie* de l'abbé Richard. Diderot invente aussi en cours de *Salon* une méthode pour rendre compte des scènes de genre et s'y tient jusqu'à la fin : « je m'établis sur la bordure, et je vais de la droite à la gauche ». Ainsi le jugement et sa formalisation sont-ils peut-être des préalables à la description et à l'impression produite par la toile plutôt que des conséquences de celles-ci : Diderot, par exemple, semble aimer Hubert Robert d'emblée, à cause du sujet qu'il traite : « les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes ». Même chose des batailles, des tempêtes et des marines chez Loucherbourg.

Néanmoins, en définitive, s'il y a bien argumentation et orientation du discours, et si la polyphonie à l'œuvre dans les *Salons* n'a rien de véritablement « libre » mais semble conditionnée par les idées préalables du philosophe, il reste que la forme de composition obtenue est bien originale, peut-être pas tant par son caractère hybride, sa dynamique, que par la remarquable orchestration qu'en donne l'auteur.

### 3. L'invention d'une forme : composition et orchestration :

En ouverture du *Salon de 1767*, rendant compte de l'épuisement qu'il ressent, Diderot écrit : « peut-être avec de nouvelles connaissances acquises, d'autres secours, le choix d'une forme originale, réussirais-je à conserver le charme de l'intérêt à une matière usée ».

#### Une écriture analogique :

Cette « forme originale » consiste d'abord en une vaste résonance produite par la correspondance entre la nature et l'art mais aussi les arts entre eux et rendue sensible par les réseaux métaphoriques entrelaçant ces différents domaines : la peinture et la poésie, mais aussi la musique. C'est à propos de Loucherbourg que Diderot reprend une dernière fois la doctrine renaissante de « *l'ut pictura* » : non pas pour, une nouvelle fois, assimiler ou distinguer les deux arts de la peinture et de la poésie, mais pour les faire miroiter en entrelaçant les lexiques et en y adjoignant justement un troisième art décisif qui permet la liaison entre tous, l'art du rythme et de la musique : le poète a « son pinceau et son faire », « sa langue (...), toutes les teintes imaginables », mais surtout cette langue – notamment la langue grecque ou latine, est « un instrument à mille cordes sous les doigts du génie ».

L'écriture diderotienne est une écriture traversante qui met en circulation des signes de nature différente, picturaux ou iconiques, verbaux, musicaux, sans que soit proposée non plus une exacte « traduction » entre ces signes : une écriture réfractée selon la définition de « l'expression heureuse » dans la *Lettre sur les aveugles*. Mais l'analogie n'est pas qu'un instrument de poétique : c'est aussi, pour Diderot, l'élément essentiel du mécanisme intellectuel et un outil de découverte philosophique (voir le développement sur l'analogie, comme « règle de trois qui s'exécute dans l'instrument sensible », à la fin de *l'Entretien entre D'Alembert et Diderot* en 1769).

#### L'imagination composante :

Ainsi, l'écriture n'est pas tant le compte rendu d'un tableau ou d'une œuvre en particulier que celui de l'image idéale de cette œuvre. C'est l'imagination qui compose, au préalable, le tableau suivant une conception sensualiste de l'entendement humain. Les images sont d'abord ordonnées dans la tête de l'auteur : « j'ai [tellement] pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête, comme si elles étaient sur la toile ; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde, quand j'écris ». De même, le peintre, du moins le peintre génial, Vernet, ne peint pas d'après nature ni d'après modèle mais d'après l'image fixée dans son imagination, conçue comme une sorte de toile médullaire : « il n'a de modèle présent que dans son imagination ». L'imagination est une fibre dynamique, un clavecin sensible pour reprendre des images du philosophe, et les images sont d'abord des résonances.

#### La vibration :

Aussi, finalement, l'écriture est-elle tendue vers sa propre disparition vibratoire : « tout cela se sent fortement et ne se décrit point ». Mais ce qui compte, bien sûr, c'est la vibration qui permet de révéler sous l'image dérivée que constitue finalement l'œuvre commentée, l'œuvre originale, l'image mentale, visible et musicale tout ensemble. Le jugement de goût n'a alors plus aucune valeur : « Rien de naturel, rien d'inné que des fibres plus flexibles, plus roides, plus ou moins mobiles, plus ou moins disposées à osciller. Est-ce un bonheur, est-ce un malheur (...)? Y-a-t-il plus de bien que de maux dans la vie ? ».

### Eléments de conclusion

- Le jugement de Jean Starobinski : rend bien compte de l'oscillation et de l'originalité de la démarche diderotienne, tendue entre rénovation de discours critique sur l'art et création littéraire non didactique. Mais des points font difficulté et ont demandé à être mis en perspective : le concept ne succède pas forcément à la sensation, chez Diderot, dans le domaine de l'art, nombre de ses idées sont pré-conçues ; par ailleurs, la tension entre jugement didactique et création n'a guère de sens dans le contexte d'une pensée sensualiste où l'imagination créatrice détermine l'idée.

- En définitive, le mouvement de l'écriture traduit bien une orchestration où Diderot, chef d'orchestre, rejoue la partition musicale inventée par le peintre.

# Explication d'un texte littéraire

## Oral

### Épreuve commune

Les trois jurys chargés de l'interrogation sur l'explication d'un texte littéraire tiennent, pour commencer, à signaler le bon niveau de l'épreuve cette année. Les prestations excellentes n'ont pas manqué, témoignant tant dans la maîtrise de la communication que du point de vue du contenu d'un niveau de préparation très intensif. Les prestations indigentes, les candidats manquant d'information sur les principes de l'épreuve, ont été cette année extrêmement rares : les conseils donnés dans les rapports précédents semblent avoir porté leurs fruits et nous n'avons pas rencontré de difficultés majeures dans la maîtrise du temps de parole (environ 20 minutes pour l'explication et une dizaine de minutes pour l'échange avec le jury), dans l'articulation des différentes parties de l'explication (introduction, explication) et il ne semble pas nécessaire d'y revenir en détail ici. Nous renvoyons en conséquence aux rapports des années précédentes et nous nous contenterons de rappeler l'esprit de l'épreuve ainsi que les défauts généraux récurrents. Nous finirons par des remarques centrées sur les différentes œuvres.

Les candidats doivent lire le texte *in extenso* ; à quelques exceptions près, ils le savent. En revanche, ils semblent ne pas avoir conscience de l'importance d'une belle lecture : les lectures ont été singulièrement lentes, bien souvent trop timorées. On attend notamment des textes poétiques qu'ils soient prononcés avec une certaine musicalité et que les candidats fassent preuve, en disant les vers, de leurs connaissances en scansion. Le défaut de préparation pour la lecture orale de l'extrait s'est aussi ressenti dans l'absence presque totale de liaison et plus encore, à quelques reprises, dans l'introduction répétitive de liaisons malheureuses. Cette désinvolture dans la lecture est associée à un relâchement dommageable dans l'expression. Nous ne parlerons pas du « Ben... » qui accompagne les réponses aux questions du jury : son emploi est devenu si universel qu'il ne peut plus être véritablement sanctionné. Nous demanderons en revanche aux candidats d'éviter d'utiliser un vocabulaire qu'on dira « médiatique » (sécuritaire, valoriser, au final, etc.) ou des formules franchement familières (il était regrettable qu'à propos de l'adolescence de Gargantua et de son incontinence anale nous ayons entendu le commentaire : « Faut limite pas le prendre au sens propre » [sic]).

Les jurys d'explication de texte attendent avant tout du candidat qu'il se confronte au texte qui lui est proposé. La première exigence est donc celle de la compréhension littéraire. Il est légitime d'attendre d'un étudiant qui effectue la préparation de son exposé entouré de dictionnaires et aidé par des éditions dotées, au moins pour trois d'entre elles, d'une annotation détaillée, une compréhension exhaustive des termes utilisés dans un texte qu'il a par ailleurs travaillé une année durant ; les contresens flagrants devraient donc être évités. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que le jury attend une élucidation totale : dans le cas de textes difficiles, le candidat doit repérer les obscurités, les signaler, et, s'il propose une interprétation, le faire avec une certaine humilité. Bien souvent, le travail de compréhension serait facilité par une connaissance de notions de grammaire très simples. Un candidat a ainsi mal compris un texte faute d'avoir su associer une proposition relative à son antécédent ; le jury, l'interrogeant pour l'aider à élucider le sens du passage sur la *nature* de la proposition, a été surpris d'entendre parler successivement de sujet et de conjonction. Pour l'explication même, les candidats gageraient sans doute à réviser les valeurs du présent, les emplois de « on », etc.

Afin de répondre à cette exigence d'une confrontation directe aux textes, ils éviteront de rapporter systématiquement les textes à des notions générales apprises ou à des grilles passe-partout. Dans *Gargantua*, par exemple, le « bas corporel », l'inversion carnavalesque ont parfois tenu lieu de réflexion et n'ont pas permis aux candidats de se pencher sur la singularité des extraits examinés ; dans le *Salon* de Diderot, tous les textes ne pouvaient être lus selon la formule du *ut pictura poesis*.

Cette exigence suppose enfin que les étudiants sachent évaluer la tonalité des textes auxquels ils sont confrontés et qu'ils ne transforment pas un texte violemment ironique de Diderot en exposé théorique, qu'ils rendent compte de la douceur poétique de la chanson dans « Delfica ». Une bonne partie des textes du *Gargantua*, par exemple ceux du prologue, associent à une dimension programmatique, voire théorique, indéniable une posture de bonimenteur de foire qui leur confère une véritable drôlerie. La violence associée aux rapports de domination dans *Nedjma* a souvent été sous-déterminée ; de même, certains propos sur la religion auraient pu être évalués à leur juste dimension blasphématoire, notamment dans le contexte politique et religieux actuel.

L'explication du candidat est suivie d'un échange avec le jury. Bien que le candidat soit fatigué après son exposé, il doit garder à l'esprit l'importance de cette étape. Les questions visent à préciser le sens d'un mot (les candidats ont été régulièrement interrogés sur le sens de « consommation » par exemple dans « Invivable consommation du zénith » dans *Nedjma*) ; d'une phrase ; à examiner une difficulté relative à l'énonciation (qui s'adresse à qui ?) ; ou suggèrent de réorienter la compréhension de certains éléments, voire de fournir une synthèse plus claire des conclusions auxquelles amène l'explication de tel passage particulier. Il peut arriver qu'au cours des questions le jury conduise le candidat à prendre en compte des éléments essentiels laissés de côté, voire lui permette de corriger des contresens importants. Le candidat doit savoir réagir à ces « révélations » : les questions servent justement à évaluer sa capacité à se remettre en cause ou à réexaminer très rapidement le texte d'un point de vue nouveau. Ces épisodes doivent d'autant moins plonger le candidat dans l'abattement et le mutisme que bien souvent ces erreurs ponctuelles peuvent s'accompagner d'une bonne compréhension globale du texte, voire d'un travail d'explication tout à fait correct ; ainsi, telle explication de la fin de l'introduction du *Salon* de Diderot, faute d'avoir compris que Diderot demandait à ses lecteurs de ne pas diffuser son texte, est passée à côté d'aspects importants ; elle n'en a pas moins reçu une note tout à fait correcte parce qu'elle avait fait preuve, pour tout le reste, d'une grande finesse de lecture.

François Rabelais, *Gargantua*

Les candidats savaient que le texte était difficile et qu'il avait donné lieu à de multiples interprétations. Ils n'ont évidemment pas été interrogés sur le chapitre II (« Les Fanfreluches antidotées ») ni sur le chapitre LVIII (« Enigme en prophétie »).

Ils ont été sensibles au dialogisme, au brouillage ou à la subversion des codes, à la question du « plus haut sens » et plus généralement à l'interprétation, à l'ambiguïté qui trouble tout lecteur de bonne foi. Ils ont analysé de façon intéressante les jeux sur l'onomastique et sur les sonorités (jeux qui n'apparaissent pas seulement dans les énumérations). Les différentes sources du comique étaient plus difficiles à identifier et à classer. Certains candidats ont sans doute interprété trop unilatéralement le rire comme « avilissant », dans cette chronique où l'adjectif « joyeux » est récurrent. Généralement, ils ont eu du mal à apprécier la simplicité de Gargantua cueillant et assaisonnant lui-même des laitues géantes et à y voir l'image d'une humilité d'allure presque évangélique si la dimension des salades ne faisait sourire. Quelques très rares candidats ont dû se résoudre à suggérer une « perte de sens » faute de pouvoir mettre en relation des éléments dispersés ou encore à évoquer une « banalité du propos » faute de percevoir sa portée. Enfin, la question du mélange des langues a parfois donné lieu à des commentaires un peu courts (par exemple la présence du latin) ou n'a pas été abordée (présence du gascon dans le chapitre XI).

Denis Diderot, *Ruines et paysages, Salon de 1767*

Dans l'ensemble, le texte était connu et ses enjeux esthétiques convenablement maîtrisés. Certains candidats connaissaient non seulement *Le Rêve de D'Alembert* mais aussi le *Paradoxe sur le comédien* et pouvaient mettre en relation certaines préoccupations de Diderot avec d'autres écrits esthétiques et *L'Encyclopédie*. Les théories esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient parfois connues et mises à profit de façon intéressante. Toutefois les candidats ont paru rencontrer trois types de difficultés. La première est celle de l'anachronisme : par exemple plaquer un vocabulaire phénoménologique n'aide pas à percevoir la position de Diderot et ses interrogations sur la perception, la sensation, le sentiment. Une autre difficulté relève de l'énonciation particulière du *Salon* de 1767 : on peut manquer la référence d'un pronom « je » (et celle d'un « vous ») qui ne se comprenait que quelques lignes plus bas. La troisième difficulté rencontrée tenait à la portée du texte : faute d'apprécier l'audace et l'ampleur des attaques, la virulence de certains passages ne pouvait être pleinement perçue.

Quelques mots n'ont pas été bien compris et ont fait, en conséquence, l'objet de questions : « chérubin » n'est pas un terme affectueux en contexte religieux mais désigne un ange (du second rang de la première hiérarchie) et dans le vocabulaire de la peinture, il désigne une tête d'enfants avec des ailes qui représente cet ange. Le mot « fable » ne désigne pas toujours le genre illustré par La Fontaine et spécialement lorsqu'il s'agit de tel épisode de l'histoire sacrée, qualifié de « fable ridicule » par Diderot. Un candidat ignorait tout de l'emploi d'« infâme » au XVIII<sup>e</sup> siècle mais enfin, Voltaire n'était pas inscrit à son programme.

Gérard de Nerval, *Chimères, La Bohême Galante, Petits châteaux de Bohême*.

L'édition mise au programme pour les textes de Nerval présentait des textes de natures, de tonalités et de difficultés très différentes – mais on pouvait considérer que cette hétérogénéité rendait compte au mieux de la diversité fragmentaire de l'écriture nervalienne. Face à cette variété, les candidats ont connu des fortunes diverses. Certaines odes dont la simplicité pouvait déconcerter ont donné lieu à d'excellentes explications, du moment que leur légèreté fantaisiste et leur musicalité étaient prises en compte. En revanche, quand la tonalité était à l'évidence mal évaluée (« Politique 1832 ») pouvait difficilement se lire comme un texte tragique), le résultat a été moins satisfaisant. Les sonnets

des *Chimères* étaient d'une difficulté évidente – mais l'édition éclairait les textes de notices substantielles. Plusieurs candidats ont su construire avec modestie des hypothèses de lectures associant les suggestions de l'éditeur à leurs propres intuitions de lecture. En revanche, les explications ne tenant pas du tout compte du caractère poétique du texte ont été beaucoup trop nombreuses. Une fois de plus, et il s'agit là d'une constatation répétée depuis cinq ans, l'absence totale de connaissances prosodiques d'une grande majorité de candidats est apparue comme un grave handicap. De leur côté, les textes de prose ont été régulièrement abordés selon un axe « poétique », mais qui se contentait trop souvent de répéter de façon incantatoire le passage de la poésie à la prose. Par ailleurs, le texte proposé était suffisamment court pour qu'on ait été en droit d'attendre quelques connaissances périphériques : pour comprendre l'intérêt de Nerval pour les vieilles légendes, ses traductions de ballades, il fallait se souvenir que les frères Grimm avaient eux aussi réécrit des « contes populaires », que Goethe et Schiller avaient écrit des « ballades » à partir de vieilles légendes. Pour les mêmes raisons, on ne pouvait admettre de très grossières erreurs de lecture, comme celle d'un candidat qui, parce que Nerval évoquait la « route des Flandres » à Senlis, a situé le voyage de la fin de *La Bohème galante* en Flandres.

Kateb Yacine, *Nedjma*.

Le texte de Kateb Yacine a donné lieu à de très bonnes explications. Les candidats ont su apprécier l'écriture « blanche » d'une partie du texte, y voyant soit une façon de rendre compte avec froideur des tensions propres à la société coloniale, soit une préparation poétique des explosions lyriques à venir. Ils ont appuyé leur explication littéraire sur une connaissance satisfaisante des réalités de l'Algérie coloniale, qu'il s'agisse de la géographie kabyle ou de l'histoire des années 1950. Ils ont suivi, dans l'ensemble, la construction désordonnée de la narration et situer ainsi avec pertinence le texte dans le développement romanesque d'un réseau de rapports entre les différents personnages ; ils ont su jouer sur ce que le texte avait déjà dévoilé et sur ce qu'on pouvait déjà anticiper. En revanche, chaque fois que le passage était isolé du reste de la trame narrative, des erreurs de perspectives importantes sont apparues. Ainsi la solitude troublée de Nedjma dans sa villa ne pouvait pas être lue dans toute sa dimension érotique si l'on ignorait que le mouvement des buissons était peut-être dû à la présence d'un voyeur. De même, la retenue du premier texte décrivant les effets du haschich ne pouvait être évaluée à juste titre qu'en comparaison avec les textes plus lyriques à venir.



15 parvis René-Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07  
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00  
Fax +33 (0)4 37 37 60 60

**<http://www.ens-lsh.fr>**

rubrique *Etudes*, *Entrer à l'ENS LSH*, *Concours*  
[admissions@ens-lsh.fr](mailto:admissions@ens-lsh.fr)

ISSN 0335-9409