

Composition française

Écrit

Épreuve commune

SUJET : « La lecture d'un ouvrage littéraire n'est pas seulement, d'un esprit dans un autre esprit, le transvasement d'un complexe organisé d'idées et d'images, ni le travail actif d'un sujet sur une collection de signes qu'il a à réanimer à sa manière de bout en bout, c'est aussi, tout au long d'une visite intégralement réglée, à l'itinéraire de laquelle il n'est nul moyen de changer une virgule, l'accueil au lecteur de *quelqu'un* : le concepteur et le constructeur, devenu le nu-propriétaire, qui vous fait du début à la fin les honneurs de son domaine, et de la compagnie duquel il n'est pas question de se libérer. » (Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980], *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, p. 673). Vous discuterez cette proposition, en vous appuyant plus particulièrement sur les œuvres au programme.

I. REMARQUES GÉNÉRALES SUR LE SUJET

La proposition de Gracq, retenue cette année pour le sujet de la composition française, s'oppose à « la mort de l'auteur », ou, pour le dire moins abruptement, à cette conception de la lecture qui trouve son expression la plus emblématique dans l'article que Roland Barthes publie sous ce titre en 1968. Si Gracq doit d'abord sa notoriété à son œuvre de romancier (*Le Rivage des Syrtes*, 1951), l'écriture poétique ou romanesque s'est toujours doublée chez lui d'une pratique de la critique littéraire. Celle-ci prend volontiers une forme polémique : les prises de position de cet héritier du surréalisme sont souvent tranchées, vives, mordantes, et ne se défendent pas d'une forme d'agressivité, dont témoigne un pamphlet célèbre, *La Littérature à l'estomac* (1950), qui dénonce la soumission de la littérature à la tyrannie émoullente des institutions culturelles et de la « foire sur la place » médiatique, tout en invitant à voir dans la littérature engagée, et nommément dans l'œuvre de Sartre et des existentialistes, le produit ou le symptôme de cette soumission. Si Gracq ne publiera pas d'autre pamphlet, toute sa critique est marquée par une tonalité sinon polémique du moins combative, du simple fait qu'elle trouve sa forme propre dans l'affirmation des *préférences* du lecteur et, inséparablement, de l'écrivain. Du premier grand recueil critique, *Préférences* (1960), au second, *En lisant en écrivant* (1980), la visée polémique tend néanmoins à se faire plus feutrée, plus allusive ou insinuante. Il en est ainsi dans l'extrait retenu. Celui-ci propose trois définitions successives de la lecture littéraire, les deux premières étant posées en retrait de la troisième au moyen de la locution adverbiale « non seulement... mais aussi... ». La lecture est ainsi tour à tour définie comme « le transvasement d'un complexe organisé d'idées et d'images » puis comme « le travail actif d'un sujet sur une collection de signes », définitions présentées comme opératoires mais insuffisantes, du simple fait de leur subordination syntaxique à la troisième : « l'accueil au lecteur de *quelqu'un* ». Les deux premières définitions peuvent être considérées comme l'expression d'une conception structuraliste de la lecture littéraire, telle qu'elle a trouvé à s'élaborer dans les années 1960-1970. Gracq utilise le vocabulaire des théoriciens de « la mort de l'auteur », qu'il s'approprie et prend à son compte dans l'exacte mesure où il s'agit désormais, à la date où il publie *En lisant en écrivant*, d'un lieu commun, autrement dit d'une conception partagée, qui informe, malgré qu'on en ait, toute réflexion sur la lecture. Gracq utilise ce vocabulaire mais en le biaisant, ce qui revient à le tenir à distance mais aussi à en saper l'autorité. Lorsqu'il définit l'« ouvrage littéraire » comme « un complexe organisé » ou une « collection de signes », il reprend ostensiblement à son compte les notions promues par le structuralisme. On y entend, en effet, l'écho de formules comme celle de Barthes définissant le texte comme un « tissu de signes ». Le mot « sujet », de même que le pronom indéfini *quelqu'un* – et l'usage de l'italique ne fait que renforcer l'effet citationnel – renvoient très exactement au même *corpus* théorique. Pour s'en tenir à un seul exemple, rappelons que, dans son article de 1968, Barthes affirme que « le langage connaît un "sujet", non une "personne" », avant de définir le lecteur comme « un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie », et de conclure : « il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblé dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit ». Si Gracq utilise le vocabulaire des structuralistes, il en déplace le sens ou la portée : le « *quelqu'un* » de Gracq n'est pas celui de Barthes ou de Foucault, dont la célèbre conférence de 1969, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », s'achève sur un éloge de l'« anonymat du murmure » et de l'indistinction, qui revient à faire de « *quelqu'un* » la seule réponse possible à la question : « Qui parle ? » Le « *quelqu'un* » de Gracq, et c'est ce que suggère chez lui le recours à l'italique, n'incarne pas « l'anonymat du murmure » mais il désigne une *personnalité*, comme il le fait quand on dit admirativement : « c'est *quelqu'un* ». Il convient donc de le distinguer de celui de Beckett, qui écrit, dans les *Nouvelles et textes pour rien* (1955), texte souvent cité sur lequel prend notamment appui le Foucault de « Qu'est-ce qu'un auteur ? » : « Qu'importe qui parle, *quelqu'un* a dit, qu'importe qui parle. » La construction syntaxique de l'unique longue phrase dans laquelle se ramasse le propos de Gracq, invite, on le voit, à un examen comparé des trois définitions, qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre mais traversées néanmoins par des tensions qui aboutissent *in fine* à une prise de position tranchée : la métaphore filée de la visite guidée s'oppose en effet,

tout en prenant acte de certains acquis théoriques du « moment structuraliste », à « la mort de l'auteur », en réintroduisant celui-ci aux côtés du lecteur, dont la liberté, sans limite dans les propositions théoriques les plus radicales des années 1970, est ainsi tenue en bride, ramenée à une interaction, soumise à une règle du jeu.

Celle-ci trouve à se dire métaphoriquement en termes de parcours, de déplacement contraint dans un espace ordonné, la lecture étant définie comme une « visite intégralement réglée, à l'itinéraire de laquelle il n'est nul moyen de changer une virgule ». Si la troisième définition, celle qui vient couronner les deux premières, tout en leur apportant une forme de contradiction, insiste tout particulièrement sur l'idée d'une forme de linéarité de la lecture, c'est une qualité qui informe par ailleurs chacune des trois définitions proposées : « le transvasement d'un complexe organisé d'idées et d'images » suppose, en effet, la soumission à un ordonnancement, le respect d'une procédure, d'un processus aux étapes prédéfinies ; si l'on voit dans la lecture « le travail actif d'un sujet sur une collection de signes », le sujet en question doit, s'il veut rendre justice à cette « collection », être sensible aux principes qui président à sa composition, et s'il s'agit de la « réanimer », ce sera donc « de bout en bout » ; si lire, enfin, c'est se plier à une visite guidée, Gracq précise aussitôt que celle-ci demande du visiteur qu'il parcoure les lieux, « du début à la fin », selon « l'itinéraire » voulu par l'ordonnateur des lieux, « le concepteur et le constructeur ». L'insistance que met Gracq à définir la lecture comme un processus linéaire doit être comprise comme une façon de s'opposer à l'une des conséquences les plus radicales que Barthes tire de « la mort de l'auteur » : le libre déploiement du texte dans un espace pluridimensionnel. « Nous savons maintenant, écrit en effet Barthes, qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique [...] mais un espace à dimensions multiples ». La fonction auteur, telle que Foucault la définit, aux dernières lignes de la seconde version de « Qu'est-ce qu'un auteur ? », lorsqu'il reprend son texte, en 1970, pour une conférence prononcée à Buffalo, n'a pas d'autre raison d'être que de contraindre le texte, plus ou moins légitimement, dans un espace unidimensionnel : « [L]'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne, bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction. »

La proclamation de la mort de l'auteur doit s'entendre comme une manœuvre stratégique censée permettre l'avènement du lecteur. Barthes l'écrit explicitement : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur ». Gracq n'a pas l'ambition de revenir sur l'attention nouvelle accordée au lecteur mais de réévaluer la place de l'auteur. On aura sans doute remarqué qu'il évite soigneusement ce mot. La lecture suppose, écrit-il, l'accueil au « lecteur de *quelqu'un* », un *quelqu'un* défini par la suite comme « le concepteur », « le constructeur » et le « nu-propriétaire » de « l'ouvrage ». L'auteur est donc saisi de façon dynamique, à travers les trois étapes d'un processus créateur : il est celui qui projette, qui conçoit, qui élabore, puis qui essaie de rejoindre l'élan d'une idée dans le corps à corps avec les mots. Balzac raconte aux premières pages de l'« Avant-propos » comment s'est imposée à lui « l'idée de *La Comédie humaine* », qui demandera pour être réalisée l'invention ultérieure d'une technique comme le retour des personnages et la patience acharnée des chantiers au long cours. Le concepteur se fait dès lors architecte : c'est Balzac comparant son œuvre à une cathédrale, dont il est le maître d'œuvre, le « constructeur ». Puis, l'œuvre achevée, livrée au public, vient le temps de la création continuée de la lecture. Un livre n'existe qu'en puissance dans les bibliothèques, les rayonnages d'une librairie ; il demande, pour exister, d'être actualisé par la lecture. Péguy en fait déjà la remarque dans *Clio* (posthume, 1917), lire est une responsabilité ; il revient au lecteur de réaliser l'œuvre. La lecture, écrit-il, est « une opération », « une mise en œuvre, un passage à l'acte, une mise en acte ». Elle n'est donc point « indifférente, nulle », un « zéro d'activité » ; elle suppose de « collaborer avec l'auteur ». Il conclut en définissant la lecture comme « *l'acte commun, l'opération commune du lisant et du lu*, de l'œuvre et du lecteur, du livre et du lecteur, de l'auteur et du lecteur ». C'est cette collaboration que Gracq s'efforce de redéfinir en développant la métaphore de la visite guidée et en introduisant la catégorie juridique du « nu-propriétaire », qui fait implicitement du lecteur, même si le mot n'est pas employé, l'« usufruitier » de l'œuvre. Se trouve ainsi définie, comme en réponse à la liberté, excessive aux yeux de Gracq, que Barthes accorde au lecteur, l'idée d'un contrat, d'une forme de responsabilité partagée, passée entre le lecteur et l'auteur, qui collaborent à la « réanimation » de l'œuvre. L'auteur est donc successivement, si l'on se ressaisit un instant des différentes étapes du processus, le « concepteur », le « constructeur » et le « nu-propriétaire ». La publication de l'œuvre ne le dessaisit pas de son droit de propriété ; le lecteur n'en a que la jouissance. Rappelons que la nue-propriété implique que le droit reste au propriétaire, quand bien même celui-ci est dépouillé de la jouissance de son bien, et ce au profit de l'usufruitier, pendant une durée préalablement définie. L'idée d'un contrat, d'une solidarité juridique, ne suffisant pas à définir la collaboration du lecteur et de l'auteur telle que Gracq l'entend, celui-ci complète son dispositif métaphorique en faisant du nu-propriétaire un hôte appliqué à faire « les honneurs de son domaine ». L'auteur est, en effet, présenté comme un nu-propriétaire sourcilieux, peut-être même quelque peu indiscret, qui répugne à s'éloigner, un hôte « de la compagnie duquel il n'est pas question de se libérer », et qui entend que soit respectée l'intégrité des lieux qu'il confie au lecteur, dont la libre jouissance est ainsi strictement encadrée.

On peut voir dans cette métaphore de la visite guidée une façon de revenir à une conception très ancienne de la lecture, la lecture comme conversation, qui trouve son expression la plus célèbre chez Descartes : « La lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés, qui en ont été les auteurs, et même une conversation étudiée en laquelle ils ne nous

découvrent que les meilleures de leurs pensées. » (*Discours de la méthode*, I, 6). Si l'on peut considérer que Gracq réactive le modèle conversationnel, en imaginant la saynète qu'il nous donne pour une fidèle image de la lecture, celle d'un « nu-propriétaire » faisant « les honneurs de son domaine » à un usufruitier impuissant à se soustraire à la « compagnie » de son hôte, l'idée d'un itinéraire, d'une visite guidée, soumet, et c'est le point essentiel, auteur et lecteur à l'instance englobante de l'œuvre, que les conceptions conversationnelles de la lecture ignorent ou ramènent à un simple lieu de rencontre, aussi neutre que les antichambres de la tragédie classique. Si l'œuvre est imprégnée par la personnalité de l'auteur, si sa personnalité est comme infusée dans l'œuvre, celle-ci lui est néanmoins extérieure. Gracq ne revient pas davantage à une conception créationniste de l'auteur, à la façon d'un Sainte-Beuve ou d'un Lanson, qui voient dans un roman ou un poème l'émanation discursive d'une personnalité d'exception, dont il revient à la critique de se saisir en réalisant dans l'intimité de leur conscience de lecteur l'œuvre entier. Il est significatif que le texte qui fait immédiatement suite à celui d'où notre sujet est extrait rêve d'une histoire littéraire qui prendrait « pour base des livres ou des pièces, et non des auteurs », au prétexte que l'admiration que l'on porte à un auteur n'est le plus souvent qu'une généralisation abusive à l'œuvre entier de l'amour que l'on éprouve pour un livre unique ou même seulement quelques poèmes. Aimer Stendhal, ce n'est bien souvent n'aimer de Stendhal que *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse de Parme*, rarement l'un et l'autre de manière égale, dans l'oubli de tout le reste. À l'exception de quelques rares écrivains, comme Proust, qui a réussi « la submersion d'un nom et d'une vie, puis leur réanimation, dans une œuvre unique, totalisante et récapitulative », être aimés pour les écrivains « signifie en réalité que, de leur substance, qu'ils ont souhaitée indivisible, autant qu'incorruptible, le lecteur le plus fanatique – les trahissant intimement – jette autant, et plus, qu'il ne garde ».

En lisant en écrivant se présente comme un montage de textes brefs, d'une page ou deux, rarement plus, que Gracq extrait des carnets de notes qu'il a tenus dans les années 1970. On le présente généralement comme un livre sur la lecture, ce qu'il est, mais le point de vue du lecteur ne fait jamais oublier celui de l'écrivain créateur. Gracq rejoint constamment les questions de poétique en prenant appui sur l'analyse précise de ses expériences de lecture, en examinant les raisons et les modalités de ses admirations ou de ses impossibilités. L'absence de virgule entre les deux gérondifs du titre veut signifier la solidarité des deux activités qui n'en finissent pas de se nouer et dont la conjonction définit le séjour des lettres, séjour qui est le véritable objet de ce livre sur les livres. C'est l'une des grandes forces de cet essai que de rejoindre l'expérience créatrice, comme projet et corps à corps avec une forme en devenir, depuis l'expérience de la lecture. Aussi bien, si notre extrait porte en premier lieu sur la lecture, on ne saurait oublier qu'il est également l'expression d'une protestation de l'écrivain créateur contre son acte de décès et l'affirmation d'une certaine conception de l'auteur comme « concepteur » et « constructeur » mais aussi comme « nu-propriétaire », figure complexe qui relève à la fois des études génétiques, de la poétique et d'une pragmatique de la lecture. Nous avons déjà signalé que Gracq semble vouloir éviter le mot *auteur* dans notre passage. De fait, celui-ci n'apparaît qu'à la dernière ligne du texte dont notre extrait est l'introduction, ou la première partie, la plus générale, la plus abstraite. La suite du texte se présente comme une série d'illustrations, de brèves études de cas, qui constituent une esquisse de typologie des différentes façons dont un lecteur est susceptible d'être « accueilli » : Gracq évoque le dédain de Victor Hugo qui semble s'adresser « à un collectif respectueux de touristes passant intimidés le seuil d'un haut lieu historique » ; le surplomb hautain de Malraux, « toujours agacé et comme impatient de s'adresser à quelqu'un de si peu intelligent que vous » ; ou encore, à l'inverse, le « compagnonnage amusant » de Stendhal, la « gentillesse d'accueil » de Nerval. Et Gracq de conclure, faisant enfin place dans sa phrase au terme si longtemps contourné, si soigneusement évité, et comme réaffirmé dans sa dignité d'avoir été si longtemps attendu : « si impersonnel qu'il se veuille, un livre de fiction est toujours une maison vide [où l'on ne cesse de surprendre] l'auteur sur ses traces toutes chaudes, et comme au saut du déménagement ».

II. REMARQUES SUR LES COPIES

1. Méthodologie

L'analyse de la citation s'est heurtée à une difficulté de vocabulaire que le jury avait anticipée mais en la sous-évaluant. Lors des discussions présidant au choix du sujet, la question s'est en effet posée de gloser par une note de bas de page le mot « nu-propriétaire ». Le jury y a finalement renoncé. L'expérience semble lui avoir donné tort puisque la lecture des copies a montré que la quasi-totalité des candidat.e.s ignorait le sens précis de ce terme juridique, parfois pris pour une métaphore, ce qui a entraîné des commentaires ingénieux mais pour le moins hasardeux sur la nudité supposée de l'auteur faisant au lecteur les honneurs de son domaine... Il a été décidé, lors de la réunion d'harmonisation, de neutraliser l'évaluation de ce point. Les candidat.e.s ont, dans la majorité des cas, ramené le dispositif métaphorique de Gracq à une relation entre propriétaire et locataire qui, si elle simplifie la réflexion de l'écrivain, n'entraînait pas de contresens. On notera, *cum grano salis*, simple invitation à lire avec toujours plus d'attention et de scrupule, qui vaut pour tous.toutes et pour chacun.e, à commencer par l'auteur de ces lignes, que la catégorie juridique, assez souvent convoquée dans le roman réaliste, et jusque dans certains romans d'Aragon, l'est également dans l'une des œuvres au programme, en l'occurrence dans la « Grande Complainte de la Ville de Paris » de Laforgue :

« Mais les cris publics reprennent. Avis important ! l'Amortissable a fléchi, ferme le Panama. Enchères, experts. Avances sur titres cotés ou non cotés, achat de nu-propriétés, de viagers, d'usufruit [...] ».

Si l'on excepte le problème circonscrit posé par la compréhension de « nu-propriétaire », le sujet, à en juger par le faible nombre de copies inabouties, n'a pas semblé déconcerter les candidat.e.s, qui ont su le plus souvent construire une réflexion plus ou moins bien argumentée mais conforme aux attentes de l'exercice, bien connues de l'ensemble des candidat.e.s, sinon toujours bien mises en œuvre. On notera néanmoins qu'un nombre assez conséquent de copies a eu tendance, négligeant d'analyser le sujet, à le ramener sans tarder à une question de cours, ce qui a pu occasionner, dans certains cas, des hors-sujets rédhibitoires. Plusieurs rapports ont insisté sur ce point au cours des dernières années. Nous y reviendrons néanmoins une fois de plus, d'autant que cela nous permettra cette année de faire une mise au point sur l'organisation du programme en deux axes. En effet, la réduction du sujet de dissertation à une question de cours a été d'autant plus dommageable que celle-ci aura consisté, ce qui est arrivé assez souvent, à importer des développements préfabriqués issus de corrigés de dissertations consacrées à des questions relevant de l'axe 1, autrement dit à la poésie. Les questions réunies dans l'axe 2, « L'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur » et « L'œuvre et son lecteur », inchangées depuis plusieurs années, ont de toute évidence été négligées par une partie des candidat.e.s, au motif, du moins peut-on le craindre, qu'elles étaient réputées ne pas pouvoir servir de cadre au sujet de la composition française. Nous rappellerons ici que le programme forme un ensemble hiérarchisé : les questions de l'axe 2, plus englobantes, sont plus pérennes que celles de l'axe 1, du simple fait qu'elles sont moins étroitement associées au corpus d'étude. Le caractère très général des questions de l'axe 2 permet, de toute évidence, de les croiser efficacement avec celles de l'axe 1. Il n'était donc pas malvenu de s'appuyer sur le travail effectué sur la poésie, du moment que l'analyse du sujet le justifiait. Certaines très bonnes copies ont, par exemple, questionné le postulat selon lequel la lecture est assimilable à un processus linéaire en opposant à Gracq les spécificités de la lecture poétique, moins susceptible que la lecture romanesque d'être ramenée à un itinéraire linéairement ordonné, plus accueillante que celle-ci aux recommencements, aux allers et retours, aux sauts et aux libertés du florilège. On redira donc ici à quel point il est impératif d'appuyer la réflexion sur un examen minutieux de la lettre du sujet. Seul celui-ci permet de rejoindre en toute légitimité les chemins balisés des questions de cours qui, dès lors, changent d'ailleurs de nature, redevenant ce qu'elles n'auraient jamais dû cesser d'être, des pilotis sur lesquels la réflexion personnelle est susceptible de faire fond et non des ersatz ou des faux-semblants, qui en tiennent plus ou moins maladroitement lieu. Nous redirons donc ici que l'élaboration de la problématique et du plan doit impérativement prendre appui sur les termes utilisés par l'auteur, termes que la copie doit s'efforcer de définir aussi précisément que possible, et cela dès l'introduction, quitte à revenir sur ces définitions dans le corps de la dissertation, si le besoin se fait sentir de les nuancer ou de les approfondir. Une analyse syntaxique de la longue phrase de Gracq permettait d'évaluer la portée respective des trois définitions proposées par l'écrivain. La subordination des deux premières à la troisième, qui seule se présente comme l'expression personnelle du sentiment de Gracq, disqualifiait comme peu opératoires les plans qui se contentaient de traiter successivement, à la faveur de l'organisation du devoir en trois parties, les trois définitions rencontrées dans la citation. Apprécier les stratégies d'évitement qui conduisent Gracq à contourner le mot « auteur » ou les raisons qui lui font mettre en italique le pronom indéfini *quelqu'un*, engageait une série de réflexions qui suffisaient généralement à structurer solidement la réflexion. L'une des vertus de ce travail initial, sans lequel il n'est tout simplement pas possible de composer une dissertation, est d'arrêter le regard du candidat.e sur des mots qui sont rarement univoques, qu'il est toujours prudent de ne pas comprendre trop vite. De trop nombreux candidat.e.s, en lisant les mots « concepteur », « constructeur » et « nu-propriétaire », se sont contenté.e.s, sans y penser, de les traduire par « auteur », traversant sans les voir les termes employés par Gracq, faute de quoi il leur devenait impossible de comprendre les raisons pour lesquelles l'écrivain décompose la figure de l'auteur en trois avatars, pourquoi il déplie soigneusement celle-ci en trois incarnations successives. L'élaboration de la problématique doit reposer sur une évaluation des termes cardinaux du sujet, permettant d'en déterminer aussi précisément que possible l'extension. Il est généralement préférable que la problématique ne repose pas entièrement sur des termes importés, démarche qui n'est pas illégitime mais qui n'est pas sans risque. Les copies qui ont ramené de façon trop brutale le propos de Gracq à une réflexion sur la liberté du lecteur, ce qu'autorisait le verbe « libérer », sur lequel se referme l'extrait, s'exposaient à ne pas prendre la pleine mesure de la réévaluation de l'auteur à laquelle se livre Gracq. Elles prenaient d'ailleurs le plus souvent la forme d'une dialectique un peu trop mécanique, que l'on peut schématiquement ramener à un plan faisant succéder une partie sur les contraintes pesant sur le lecteur puis une deuxième affirmant l'irréductible liberté de celui-ci, qui ouvrirait pour finir sur l'examen de l'hypothèse d'une liberté encadrée, de la libre acceptation d'un pacte de lecture. Or, l'auteur se révèle être, à l'analyse, une figure plus centrale que le lecteur : c'est sur lui que porte l'essentiel du travail de définition, c'est en prenant appui sur lui que la lecture est définie comme une « visite réglée ». Il était donc préférable d'orienter la réflexion sur des termes comme « accueil » ou « itinéraire », qui présentent l'avantage de solidariser les deux figures, l'auteur et le lecteur, et de conjindre les principaux réseaux métaphoriques structurant le texte : l'hospitalité et la visite guidée, avec son corollaire, la linéarité. La problématique se présente parfois dans certaines copies comme une succession quelque peu broussailleuse de questions. C'est une façon de faire qu'il est hautement recommandé d'éviter. La problématique suppose un travail de clarification et de hiérarchisation – autant dire de faire un choix, d'opter pour un point de vue, une mise en perspective du sujet, tout en veillant à ce que celle-ci soit aussi large, aussi accueillante que possible.

Il est donc conseillé de préférer une formulation ramassée de la problématique en la ramenant à une question unique. L'énoncé du plan, qui en découle immédiatement, et sur lequel se referme l'introduction, déploie et explicite les enjeux du sujet, en mettant en question la validité de la proposition et la portée de celle-ci. Il doit rendre justice à la singularité du sujet, ce qui suppose de ne pas céder à la tentation d'une généralisation, toujours abusive en l'occurrence, qui le dénaturerait en le ramenant à du prêt-à-penser.

2. Recours aux œuvres et au discours critique

Nous rappellerons, comme chaque année, la double exigence de l'épreuve de composition française : être capable de faire fond sur une très bonne connaissance des œuvres au programme, aussi équitablement traitées que possible, et mobiliser par ailleurs, en fonction des enjeux spécifiques du sujet retenu, toute l'étendue de sa culture personnelle. La principale difficulté de l'exercice consistait sans doute cette année en ce que la proposition de Gracq, en dépit de sa généralité affichée, semble valoir davantage, comme nous l'avons évoqué plus haut, pour le roman que pour la poésie, alors même que le genre romanesque n'était représenté que par l'*Aurélien* d'Aragon. Cette difficulté n'est qu'apparente, dès lors que l'on s'appuie sur son expérience de lecteur de poésie et, *a fortiori*, de théâtre, pour discuter la validité de la réflexion de l'écrivain. Toutes les œuvres au programme étaient donc mobilisables du moment que la question de l'inscription générique était constituée en un enjeu clairement défini. Comme chaque année, certaines copies ont fait l'impasse sur une et même parfois sur plusieurs œuvres, ce qui est, rappelons-le, fortement pénalisé par le jury. Nous appelons ici *impasse* non seulement l'absence totale de mention mais aussi l'allusion isolée, purement cosmétique, et sans autre fin que de satisfaire formellement aux exigences de l'exercice. Plus d'une copie a ainsi pu donner le sentiment que le candidat.e ignorait tout ou presque des *Tragiques* ou d'*Aurélien*, plus rarement de *Bérénice* ou des *Complaintes*, ce qui est inacceptable au terme d'une année de préparation. D'assez nombreuses copies se contentent de convoquer certains épisodes, certaines scènes, certaines formules, toujours les mêmes, quand bien même elles serviraient mal la réflexion engagée par le sujet, signe non équivoque que la lecture est restée à tout le moins superficielle. Se contenter, pour toute référence à l'œuvre, de citer l'*incipit* ne peut en aucun cas être considéré, cela va sans dire, comme une façon satisfaisante de faire fond sur des textes dont on est en droit d'attendre que les candidat.e.s se les soient appropriés ; cela d'autant plus que ces mêmes copies, mais c'est aussi vrai parfois de copies plus satisfaisantes, se montrent souvent négligentes quand il s'agit de citer ces énoncés dont on a alors l'impression qu'ils reviennent mécaniquement, sans réelle nécessité, pour la seule raison sans doute qu'il sont les seuls mobilisables. L'*incipit* d'*Aurélien* a ainsi subi des fortunes diverses dont nous retiendrons ici deux parodies involontaires, l'une franchement optimiste, l'autre franchement pessimiste : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva plutôt laide » ; « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva atrocement laide. » Il n'est pas rare non plus que le vers de Racine qui obsède le héros d'Aragon soit infidèlement cité, soit que le passé simple devienne un imparfait, soit que l'errance se transforme en promenade, les deux infidélités pouvant très bien se rencontrer dans la même copie : « Je demeurais longtemps marchant dans Césarée. » Ce type de négligence, si elle peut faire sourire, n'en témoigne pas moins d'un manque d'attention au texte qui donne envie d'en appeler, puisque *Clio* a été citée plus haut, à la haute conscience que Péguy avait de la responsabilité du lecteur. On ne redira jamais assez que les meilleures copies sont celles qui témoignent d'une authentique fréquentation des œuvres et se montrent capables de mobiliser, pour les mettre au service de leur réflexion et d'une élucidation des enjeux du sujet, toute l'étendue de leurs souvenirs de lecture. Ne sauraient en tenir lieu ces longues citations que l'on rencontre parfois, plus ou moins artificiellement rattachées au sujet, qui témoignent d'un louable travail de préparation, de très loin préférable aux négligences évoquées plus haut, mais dont l'application demeure par trop concertée, d'autant que celles-là donnent souvent lieu à de minutieuses analyses qui auraient davantage leur place dans des commentaires de texte que dans un développement argumentatif.

On déplorera dans l'ensemble un usage trop restreint des lectures personnelles, alors même, les rapports ne cessent de le rappeler d'année en année, que l'esprit de la composition française exige que l'on ne s'en tienne pas aux œuvres du programme. Les copies ne sont pas rares pourtant qui se contentent strictement de celles-ci. Si l'on n'envisage que les abords immédiats du *corpus*, il est extrêmement étonnant que les candidat.e.s donnent aussi constamment le sentiment de considérer les écrivains étudiés comme les auteurs d'une œuvre unique, comme si Racine n'avait jamais écrit que *Bérénice*. Il était pourtant particulièrement intéressant, par exemple, étant donné la nature du sujet proposé, de rappeler qu'*Aurélien* est un roman qui appartient à un cycle, *Le Monde réel*, un roman susceptible à ce titre de lectures multiples, selon que l'on a lu ou non ceux qui le précèdent ou lui font suite, selon que le lecteur a choisi de commencer son itinéraire dans le cycle par l'une ou l'autre des portes d'entrée qui s'offrent à lui. On peut être surpris que *Les Beaux Quartiers*, qui expose les enfances et les origines de la fortune d'Edmond Barbentane, et dont l'intrigue est pourtant résumée dans plusieurs pages d'*Aurélien*, n'ait été évoqué que dans une poignée de copies. Force est de constater que les meilleures copies sont presque toujours celles qui se montrent capables d'inscrire les œuvres au programme sur l'horizon élargi d'une culture personnelle, ce qui procure, on le comprendra aisément, une plus grande souplesse mais aussi une plus grande justesse dans l'argumentation. Il n'est guère possible, à vrai dire, de penser atteindre à l'excellence en limitant ses exemples aux œuvres

constituées en *corpus* pour les besoins du concours ; aussi riche soit-il, celui-ci reste néanmoins trop contingent pour satisfaire aux exigences d'une authentique réflexion théorique.

La dimension polémique du propos de Gracq impliquait d'avoir une idée générale du contexte théorique des années 1960-1970. Comme on était en droit de l'attendre de candidat.e.s ayant bénéficié d'un cours consacré à « l'œuvre et son lecteur », ces références se sont révélées familières à une grande majorité d'entre eux.elles. Les copies ont généralement témoigné, en effet, d'une assez bonne connaissance de seconde main des théories de la lecture, fruit du travail accompli en cours et de la fréquentation des manuels. De fait, de nombreux.ses étudiant.e.s, ce qui était de bonne méthode, sont parti.e.s de Roland Barthes, ou, plus souvent encore d'Umberto Eco, beaucoup plus rarement de Michel Foucault, pour rejoindre le sujet, en le situant ainsi d'emblée dans le contexte qui permettait d'en apprécier les nuances. Le jury n'attendait certes pas des candidat.e.s une connaissance érudite des débats qui ont marqué le « moment structuraliste », et encore moins une analyse précise du travail de démarquage lexical et conceptuel de Julien Gracq, mais, plus simplement, qu'ils.elles soient capables de mobiliser la culture théorique acquise pendant la préparation pour prendre conscience des enjeux polémiques de la proposition. Il est à remarquer que si la plupart des copies a fait appel à un moment ou à un autre, comme il était attendu, aux éléments d'histoire littéraire permettant de contextualiser le sujet, les candidat.e.s n'ont pas toujours su prendre appui sur leurs connaissances pour mettre en perspective le texte de Gracq. Plus d'une fois, l'expression « la mort de l'auteur » s'est rencontrée dans les copies à simple titre de rappel historique, parfois aussi tardivement que dans la conclusion, sans que le.la candidat.e songe à faire fond sur elle pour déplier les enjeux du sujet. C'est cette capacité de mobilisation qui distingue les bonnes et les excellentes copies des copies simplement moyennes ou insuffisantes. La préparation du concours implique bien souvent, en raison de l'ampleur et de la diversité de ses exigences, de privilégier la lecture de manuels ou d'anthologies. Ceci est légitime. Toute culture est faite pour une large part de connaissances de seconde main. On se doit toutefois de faire le constat suivant : les meilleures copies, celles qui ont su le plus efficacement mettre en perspective le propos de Gracq, sont celles qui ont témoigné par leurs analyses d'une fréquentation personnelle de la littérature critique. On ne saurait trop encourager, en conséquence, la lecture intégrale de quelques classiques de la théorie littéraire, choisis parmi les plus englobants, les mieux à même de fonder une culture théorique ; et cela ne serait-ce que pour en *faire l'expérience*, qui seule permet une pleine intériorisation des spécificités du questionnement théorique. Les copies qui s'en sont tenues à l'exposé schématique des thèses d'Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte* ou aux typologies exposées par celui-ci dans *Lector in fabula*, notamment la distinction entre lecteur réel et lecteur Modèle, se sont généralement montrées impuissantes à se saisir du propos de Gracq. On peut regretter aussi un manque de profondeur historique dans la réflexion, comme si le lecteur avait été « inventé » dans les années 1960, comme si la lecture n'avait jamais fait l'objet de la moindre réflexion avant cette date, véritable angle mort de la théorie littéraire. À l'exception de Proust, dont les « Journées de lecture » et le *Contre Sainte-Beuve* ont été assez souvent cités, très peu de critiques, d'écrivains, de philosophes, d'historiens antérieurs au « moment structuraliste » ont été mentionnés : pas davantage Péguy que Thibaudet, Rivière que Malraux ou Gaëtan Picon. Et un nombre étonnamment faible de candidat.e.s a évoqué les propositions de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), et notamment sa définition de la lecture comme « création dirigée », qui entrait pourtant utilement en écho avec les questionnements induits par le propos de Gracq ; un nombre tellement faible que l'on peut se demander si ce livre, considéré il y a peu comme un classique des études littéraires, fait encore l'objet d'une prescription. Si l'on peut déplorer, pour conclure, au risque de se montrer trop insistant, que les théories de la lecture renvoient, pour une grande partie des étudiant.e.s, au seul nom d'Umberto Eco, on voudrait rendre hommage ici aux beaux développements qu'on a pu lire, inspirés aux candidat.e.s par la fréquentation de Proust, de Gide, de Valéry, de Walter Benjamin, de Julien Gracq, de Mandelstam (« De l'interlocuteur »), de Blanchot, de Sartre, de Judith Schlanger (*La Mémoire des œuvres* et *La lectrice est mortelle*) ou encore de Marielle Macé (*Façons de lire, Manières d'être*).

3. Langue et expression

La majorité des copies fait preuve d'une bonne correction orthographique et syntaxique. Les copies élégamment écrites ne sont pas rares et les plus remarquables d'entre elles procurent par leur tenue stylistique de vrais bonheurs de lecture. Les copies les moins abouties, heureusement assez peu nombreuses, le sont en général à tous égards : l'argumentation sommaire s'accompagne d'une syntaxe relâchée, parfois aberrante, et de négligences diverses, qui semblent incompatibles, par l'absence d'attention à la langue qu'elles supposent, avec le désir de s'engager dans des études littéraires. On signalera, parmi ces négligences, une incongruité que l'on a rencontrée à plusieurs reprises et jusque dans des copies moyennes ou même bonnes, et qui laisse songeur : « il s'emble ». Nous aimerions ne plus rencontrer l'an prochain, aussi pittoresque soit-il, ce pseudo verbe pronominal.

Deux points méritent pour finir d'être abordés. Il n'est pas rare que la graphie des noms d'écrivains, même parmi les plus célèbres, soit malmenée et ces négligences affectent jusqu'au titre des œuvres au programme. On ne compte pas cette année les Racines, Agripa d'Aubigné, Appolinaire, les Barthe, Lucien Graq, les *Illiade* et les *Odyssé*... Si ces négligences peuvent donner lieu parfois à de savoureux jeux de mots involontaires – « l'Inconnue de la Scène » –, il n'en demeure pas moins, à revenir avec trop de fréquence,

qu'elles agacent l'œil et finissent par indisposer le jury à l'égard du.de la candidat.e qui s'en rend coupable. Elles sont le plus souvent parfaitement excusables et à mettre sur le compte des scories inséparables d'une rédaction en temps compté. Elles sont parfois aussi, et ce de façon manifeste dans les copies les plus fautives, le symptôme d'une culture superficielle, insuffisamment maîtrisée. Plus important, on mettra en garde les étudiant.e.s contre le danger des affirmations abruptes ou des jugements à l'emporte-pièce. Il est légitime de qualifier le propos de Gracq de « réactionnaire », s'il s'agit d'inviter ainsi à évaluer ce qu'il doit à un désir de *réagir* aux conceptions de la lecture dominantes dans le champ critique des années 1970. Il est beaucoup moins légitime d'utiliser le mot à seule fin de dévaluer la réflexion de Gracq et de se dispenser ainsi d'en proposer un examen minutieux. On est en droit de juger *En lisant en écrivant* en retrait par rapport aux travaux de Barthes, de Foucault ou d'Umberto Eco, encore faut-il engager une discussion et inscrire l'extrait proposé dans l'espace dialectique qu'exige l'exercice de la dissertation.

III. ELÉMENTS DE CORRIGÉ

Les rapports ne cessent de rappeler, année après année, qu'il est plus d'une façon de problématiser le sujet et donc de construire un plan. Nous ne ferons pas exception à la règle et nous contenterons de tracer ici, très brièvement, les grandes lignes d'un parcours possible.

Il ressortait de l'analyse du sujet proposée plus haut et sur laquelle nous ne reviendrons pas, que celui-ci invitait, en prenant position contre l'idée d'une « mort de l'auteur », à une réflexion sur la lecture, entendue comme création continuée, autrement dit comme une collaboration ou une responsabilité partagée entre l'auteur et le lecteur. L'idée de collaboration implique une limitation de la liberté de ce dernier, qui se traduit d'une part par la métaphore juridique, contractuelle, de la « nue-propiété », d'autre part par l'assimilation métaphorique du processus de lecture à la visite guidée d'un « domaine ». On peut voir une prise possible dans l'apparente contradiction que présente ce double dispositif métaphorique, qui fait tout à la fois de l'auteur un « nu-propiétaire » et un hôte en son « domaine ». La notion juridique de « nu-propiétaire » fait signe vers un éloignement, une distance prise, que semble contredire l'insistance à « accueillir » et plus encore à tenir « compagnie » dont fait preuve l'hôte soucieux de faire « les honneurs de son domaine ». Cette présence-absence quelque peu paradoxale se traduit en termes plus abstraits par l'assimilation de l'œuvre à la contrainte acceptée d'un « itinéraire » que Gracq conçoit manifestement – tout l'indique dans le texte – comme la soumission à un parcours linéaire rigoureusement organisé. Aussi peut-on se demander si le souci de Gracq de réévaluer, en fonction d'une visée polémique, la place de l'auteur, ne le conduit pas à proposer une description trop restrictive du processus de lecture, ne valant que pour un certain type d'œuvres, rendant compte plus efficacement de la lecture romanesque que de la lecture poétique, et négligeant de prendre en considération les voies traversières qui s'étoilent en carrefour tout au long de l'itinéraire de lecture.

Si l'on adopte cette perspective, le plan le plus naturel serait dès lors celui-ci. La première partie sera consacrée à un examen scrupuleux des modalités de la réévaluation de la figure de l'auteur. Il conviendra d'être attentif à la définition en trois temps de l'auteur comme « concepteur », « constructeur » et « nu-propiétaire », qui suggère que la lecture doit être comprise comme une création continuée. On s'efforcera de déterminer les différentes formes que prend la présence-absence de l'auteur, telle qu'elle trouve à se manifester dans le cours de la lecture. De nombreuses copies ont consacré de belles analyses aux enjeux de l'affirmation d'une voix dans un roman, un poème, en s'efforçant de décrire la façon dont elle se pose, aux premières pages, pour « accueillir » le lecteur, puis pour s'imposer à lui dans une manière de compagnonnage. Les stratégies de l'*incipit*, la question de l'adresse au lecteur ont retenu tout particulièrement, et à juste titre, l'attention des candidat.e.s. Le vers des *Tragiques* : « Vous n'êtes spectateurs, vous êtes personnages » (I, 170), a donné lieu à des développements qui, pour être rarement personnels, n'en étaient pas moins ingénieux et justes et témoignaient d'une intelligente reformulation des lectures critiques faites en cours d'année ; il en a été de même de la dédicace des *Complaintes* à Paul Bourget ou des « Préludes autobiographiques », qui imposent, à l'ouverture du recueil, la figure multiple, insaisissable, d'un poète « en deuil d'un Moi-le-Magnifique ». D'autres copies encore ont insisté sur le souci, dont font preuve tous les auteurs du programme, de présenter l'œuvre comme le résultat d'un processus de création, autrement dit de se poser en « concepteur » et « constructeur ». On peut penser aux « préfaces » successives de *Bérénice* : « Voici celle de mes Tragédies que je puis dire que j'ai le plus travaillée. [...] J'avais copié mes Personnages d'après le plus grand Peintre de l'Antiquité, je veux dire d'après Tacite » ; et bien entendu aux préfaces tardives d'Aragon pour les *Œuvres romanesques croisées*, à commencer par celle d'*Aurélien*, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique... », qui se donne pour une véritable réflexion théorique sur « l'invention des personnages » et sur leur « ressemblance avec des modèles multiples, des motifs profonds de l'auteur pour se livrer à ce mélange d'aveux, de portraits, de mensonges et de masques », autrement dit sur les différentes modalités qui font que l'auteur se trouve comme infusé dans l'œuvre, qui peut être définie, ainsi comprise, comme la métamorphose d'une personne en une structure de monde. La composition d'ensemble de *La Recherche du temps perdu*, et la façon dont elle se ressaisit de sa genèse pour en faire un enjeu narratif, a été également assez souvent évoquée dans cette perspective.

La deuxième partie s'efforcera de déterminer le domaine de validité d'une définition, dont il s'agira de circonscrire l'extension. Il était attendu que les candidat.e.s opposent le roman, pour lequel le modèle linéaire est largement opératoire, à la poésie, qui échappe largement à celui-ci. Plusieurs copies ont examiné avec finesse la composition d'ensemble des *Complaintes*, qui suggère un parcours, des « Préludes autobiographiques » à la « Complante-Épitaphe », mais qui n'a pas le même caractère contraignant que celui qu'impose la lecture d'un roman. D'autres candidat.e.s ont su mobiliser efficacement, dans le même esprit, *Les Fleurs du Mal*, et les différentes interprétations qui ont pu être données de l'architecture d'ensemble du recueil. Plus décisivement encore, d'autres copies, parmi les plus abouties, ont distingué poésie et roman comme deux expériences temporelles radicalement opposées. On pouvait s'appuyer utilement ici, parmi d'autres références théoriques possibles, sur la réflexion de Jacques Roubaud qui, dans *Poésie, etcetera : ménage* (1992) affirme que « la forme-roman s'inscrit dans le temps, avance et se parcourt selon la flèche irréversible du temps », alors qu'« un poème [...] à la différence d'un roman, est toujours ouvert dans la mémoire, existe de ne pas s'achever ». Nombreux.ses sont les étudiant.e.s qui ont, parfois subtilement, essayé d'appréhender l'opposition entre roman et poésie, en prenant appui sur les scènes d'*Aurélien* qui manifestent les modalités propres à une mémoire de poésie : le vers orphelin du *Bérénice* de Racine qui hante la mémoire du protagoniste ; la récitation d'« Aube » par Rose Melrose mais aussi les ritournelles des chansons populaires que fredonnent les femmes attablées au Lullis : « Vous êtes vraiment si jolie – Que je vous aime à la folie. » On pouvait également utilement mobiliser l'une de ces œuvres mobiles s'efforçant de proposer, comme une alternative au parcours linéaire, d'autres itinéraires possibles, plus imprévisibles ou incertains, parfois laissés à la libre initiative du lecteur, comme *Mobile* (1962) de Michel Butor, présentée par lui comme un adieu au roman, ou *Marelle* (1963) de Julio Cortázar – dont on peut s'étonner qu'elles aient été si rarement mentionnées par les candidat.e.s – ou même un livre comme *La Vie mode d'emploi* (1978) de Perec qui, s'il préserve la dynamique linéaire qui préside au genre romanesque, l'inquiète ou la fragilise, en spatialisant la composition du récit, en suggérant que le livre que le lecteur tient entre ses mains contient une pluralité de romans possibles (d'où le sous-titre retenu par l'écrivain : « Romans »). On pouvait aussi, comme il a été avancé plus haut, opposer à Gracq les effets de lecture induits par une réception cyclique d'*Aurélien*, envisagé non comme un roman isolé mais comme l'élément constitutif d'une unité multiple, d'une « œuvre composée » (Genette) proposant, par nature, plusieurs ordres de lecture possibles. Si peu de candidat.e.s ont pensé à questionner l'inscription d'*Aurélien* dans le cycle du *Monde réel*, ils.elles ont été quelques-un.e.s à prendre appui sur *La Comédie humaine* pour développer l'idée d'une lecture romanesque émancipée, pour partie du moins, du modèle linéaire. On notera, à titre d'exemple particulièrement remarquable, une belle évocation de l'analyse de l'effet esthétique du retour des personnages, tel qu'envisagé par Proust, dans le *Contre Sainte-Beuve*, comme une « illumination rétrospective ». Il est regrettable que si peu de copies aient pensé à réfléchir au rôle du chapitrage dans l'effet d'entraînement de la lecture romanesque. Les effets de rupture ou d'enchaînement présidant à la division en chapitres d'*Aurélien* auraient pu être utilement analysés pour essayer de décrire avec toute la précision nécessaire comment s'impose au lecteur de romans l'idée que sa lecture s'inscrit dans la dynamique d'un itinéraire. Le romancier anglais Joseph Fielding décrit joliment, dans *Joseph Andrews* (1742), les blancs séparant les chapitres, ces « petits espaces » interstitiels (« *little spaces* ») qui aèrent les romans, comme des « auberges » ou des « lieux de repos » (« *an inn or resting-place* »), où il est loisible au lecteur de faire halte. La segmentation en chapitres participerait, ainsi comprise, d'un souci de ménager les forces du lecteur, ou, plus exactement, de tenir compte de ses capacités d'attention. Le chapitre doit dès lors être considéré comme une unité pragmatique, indexée sur des considérations physiologiques, sur une estimation de la durée moyenne, raisonnable, d'une « journée » de lecture, le mot devant être pris au sens d'étape, de distance parcourue. Une visite guidée au plein sens du terme.

La troisième partie approfondira la discussion du postulat présidant à la réflexion de Gracq. Si la deuxième partie en circonscrit la validité au genre romanesque, la troisième reviendra à se demander, plus radicalement, si la modélisation linéaire ne s'arrête pas, en définitive, à un effet de surface. La notion d'« œuvre ouverte » sera ici utilement mobilisée pour desserrer le modèle gracquien, en ce qu'elle permet d'introduire du jeu dans l'idée d'un « itinéraire » contraint de lecture. Umberto Eco insiste en effet, rappelons-le, sur la nécessité où se trouve le lecteur d'établir des connexions transversales, d'être attentif à des rimes narratives, des échos internes, tous ces phénomènes que Proust désigne par l'expression « composition à large ouverture de compas », et dont la perception implique que l'œuvre trouve à se réaliser dans la mémoire du lecteur, autrement dit que la linéarité de la lecture le cède *in fine* à la dynamique associative, par nature dyschronique, de la mémoire. Certaines copies ont fait appel, souvent avec beaucoup d'ingéniosité, à l'essai autobiographique d'Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, qui invite à un même type de réflexion, en adoptant cette fois-ci le point de vue de l'auteur et non celui du lecteur. Aragon y bat en brèche l'idée selon laquelle l'auteur est le « concepteur » de son œuvre, « une espèce d'ingénieur, qui sait fort bien où il veut en venir ». Le « concepteur » cède dès lors le pas à un portrait de l'auteur en lecteur de lui-même, s'abandonnant à l'aventure d'un parcours imprévisible : « Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou d'un personnage dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée. » La revendication d'une logique d'écriture processive, par opposition à une écriture à programme, tend à subordonner l'espace linéaire du parcours à celui, ouvert aux possibles, de la mémoire, de la disponibilité consubstantielle à « l'état d'aventure », tel que Jacques Rivière le définit dans son grand essai programmatique, « Le roman d'aventure » (1913), qui appelle de ses vœux

l'avènement d'un roman où le romancier serait dans une « intimité aveugle avec ses imaginations », métaphore que rejoindra, en lui donnant l'ampleur d'un récit mythologique, Claude Simon dans son essai *Orion aveugle* (1970), publié dans la même collection, « Les Sentiers de la Création », aux éditions Skira, que *Les Incipit* d'Aragon. Il pouvait être utile de s'appuyer, dans une autre perspective mais complémentaire de celle que nous venons de développer, sur la lecture de Racine par Barthes, qui justifie la vitalité et la pérennité de l'œuvre, son statut de classique, par l'usage que fait le dramaturge du mode allusif, qui implique chez tout lecteur, chez tout spectateur, que celui-ci investisse l'espace équivoque ainsi ménagé au sein même de l'œuvre. Enfin, plusieurs copies ont suggéré que la linéarité de la lecture se trouvait incessamment contrariée, court-circuitée, par les associations d'idées, le jeu dynamique des relations intertextuelles, l'intertextualité devant être entendue, comme y invite fort justement Tiphaine Samoyault, comme une « mémoire de la littérature ». On a apprécié, notamment, les efforts de quelques copies isolées pour mesurer les enjeux de la présence de *Bérénice* dans *Aurélien* ou celles qui ont cherché à poser *Les Tragiques* au regard des œuvres, très rares, qui les ont pris pour modèle, à distance de temps, des *Châtiments* au grand poème d'Aragon, trop méconnu, l'une des œuvres les plus accomplies de la poésie de la Résistance, *Brocéliande* (1942), que sa tonalité épique très particulière inscrit dans l'ombre portée des *Tragiques* – une œuvre formée, comme celle d'Agrippa d'Aubigné, de sept chants, chiffre qui renvoie pour Aragon comme pour son prédécesseur aux sept sceaux de l'Apocalypse.

On ne mettra jamais assez en garde, pour finir, contre les effets pervers des rapports, qui donnent trop souvent, à l'évidence, le sentiment d'une attente excessive, et même proprement démesurée, du jury. Il va de soi, et nous avons essayé de le dire assez explicitement dans les pages qui précèdent, que celui-ci a parfaitement conscience des contraintes qui sont celles de la préparation du concours, celles aussi bien d'une composition en temps limité, et que les auteur.e.s des copies qu'il a sous les yeux sont de très jeunes adultes, des esprits en formation, dont la culture, pour être souvent déjà très solide, et parfois même absolument remarquable, demande encore à être enrichie et approfondie. Aucune lacune n'est réellement rédhibitoire du moment que le.la candidat.e s'est efforcé.e d'élaborer une réflexion personnelle, scrupuleusement attentive à la singularité de l'extrait proposé à son attention, ce qui revient à faire preuve de ce souci de la langue qui devrait distinguer tout.e étudiant.e de lettres. Le présent rapport y a suffisamment insisté : il n'est pas de plus grand obstacle à la réussite au concours que la soumission des candidat.e.s aux formes multiples, et souvent insidieuses, du prêt-à-penser. Personne n'y échappe tout à fait mais il convient de s'y efforcer...