

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition française

- Épreuve écrite

« La prose, en ce qu'elle est un régime *a priori* familier du langage, et à ce titre presque inaperçu (le génie de Molière est d'avoir fait une révélation comique du fait que nous en faisons tous sans le savoir), en ce qu'elle est chose commune, est d'autant plus puissante lorsqu'elle se distingue de manière absolument décisive en rythme et singularité stylistique : elle est alors la forme la plus apte à devenir l'appropriation intime du proche, du peu visible, à donner éclat à ce qui demeure habituellement dans l'indistinct. »

(Jacques Neefs, « Flaubert, Baudelaire : la prose narrative comme art moderne », dans Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 144)

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

Le contexte de la citation

Le jury – rappelons-le – n'attend aucunement des candidates et des candidats qu'ils connaissent le livre ou l'article dont la citation est issue. Ce qui suit vise donc simplement à contextualiser la réflexion proposée par J. Neefs.

Le titre du recueil *Crise de prose* dont est extraite la citation joue sur celui du texte « Crise de vers », dans lequel Mallarmé expose sa théorie du langage poétique au moment de la remise en cause de la toute-puissance du vers par le vers libre, le verset et la poésie en prose ; selon Mallarmé, la poésie ne réside pas – ou pas uniquement – dans le vers, mais dans un usage spécifique des « mots de la tribu » (« Le Tombeau d'Edgar Poe »). Les études recueillies dans *Crise de prose* reprennent et approfondissent cette idée d'un usage spécifique du langage dans le roman, les littératures dites « référentielles » (le récit de voyage) et la poésie en prose. La citation, elle, est tirée d'un article de J. Neefs qui porte sur la prose comme « art moderne », comme langage adapté à la littérature de la modernité. Le critique commence par analyser la théorie du vers théâtral développée par Hugo qui, dans la préface de *Cromwell*, prône un vers assoupli pour le théâtre révolutionné (soit libéré des règles de la tragédie et de l'unité de registre). Il développe également l'exemple de Baudelaire, qui, dans sa lettre-dédicace à Arsène Houssaye ouvrant les *Petits Poèmes en prose*, appelle de ses vœux une prose réalisant le « miracle » d'une langue souple, « adapt[ée] aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Il évoque ensuite « l'idéal de la prose » selon Flaubert, qui s'incarne dans la phrase tenant debout toute seule, une phrase liée, aussi, à l'idéal d'un « livre sur rien », délivré du sujet.

Le champ d'application de la citation et la question du corpus

Le sujet, qui se rattachait principalement à la question de « la prose » (axe 1, domaine 4), croisait, bien évidemment, le domaine 1 de l'axe 2, « L'œuvre littéraire, ses propriétés, sa



valeur », puisqu'il invitait à une réflexion sur la forme et sur la « singularité stylistique ». Le rapport avec le domaine 5 de l'axe 2, « Littérature et morale », pouvait paraître, en revanche, plus lointain, encore qu'il fût possible, par exemple, de montrer la dimension éthique du travail du style cherchant à représenter le banal, le commun, sans que ce fût, bien évidemment, une contrainte absolue : il ne faut pas chercher à toute force à « plaquer » des contenus de pensée liés à un programme spécifique.

La contribution de Jacques Neefs prenait sens dans le contexte d'une réflexion sur la modernité, le roman, la poésie et la poésie en prose, et sur ce qu'on peut appeler le régime individuel de la littérarité, qui promeut, ou tend à promouvoir, la singularité, la distinction ou l'individuation stylistiques. Mais le sujet invitait naturellement à étendre la proposition au-delà des deux œuvres modernes (Balzac et Ponge), sans déformer cette proposition : c'était précisément un des enjeux de la citation que de déterminer son degré de pertinence pour des textes éloignés du corpus de l'auteur ; certains candidats, du reste, s'appuyant notamment sur le titre de l'article, mais conscients aussi, comme le rappellent, année après année, les rapports du jury, de la nécessité d'historiciser toute proposition critique, l'ont bien montré. Quoi qu'il en soit, il n'y avait aucune raison *a priori* d'exclure de la réflexion l'une quelconque des œuvres du programme, puisqu'elles sont toutes les quatre en prose. Outre celles-ci, un très large éventail d'auteurs et de textes pouvait être sollicité : Flaubert, Baudelaire (cités par J. Neefs), mais aussi des prosateurs proposant et développant une approche singulière du monde (par exemple Montaigne, Rousseau, ou Nerval), ou bien encore des œuvres mettant en avant la vision (*Le Ravissement de Lol. V. Stein* de Duras, *Les Années* d'Annie Ernaux), la « chose vue » (Hugo), le détail (*À rebours* de Huysmans, *Les Choses* de Perec, *Tropismes* de Sarraute, Robbe-Grillet, etc.), les prosateurs du rythme (Chateaubriand, Proust), les poètes en prose, bien sûr (Aloysius Bertrand, Rimbaud, Verhaeren, Lautréamont, Michaux, etc.). Les candidates et candidats disposaient d'une grande liberté de choix dans leur corpus personnel pour nourrir et illustrer leur argumentation.

Analyse du sujet

La syntaxe de la phrase de J. Neefs met en avant une structure attributive – elle repose en partie sur la récurrence du verbe copule « être » et de « elle est », présent en subordonnée puis en principale – destinée à définir et à qualifier la prose. Le critique désigne d'abord ce qu'on peut appeler la nature linguistique de celle-ci (« un régime *a priori* familier du langage »), puis il évalue son efficacité littéraire à l'aide d'adjectifs modifiés en degré (comparatif « plus puissante » entrant dans un système corrélatif « d'autant ... lorsque », superlatif « la plus apte »).

La phrase combine trois séries lexicales qui construisent, à des degrés divers, des oppositions, certains termes polysémiques entrant dans plusieurs séries. Il s'agit, d'abord, de l'isotopie de la vue, puisque « presque inaperçu » et « indistinct », où se repère le préfixe négatif *in-*, entrent en relation et en contraste avec les verbes « se distingue » (qui signifie, dans ce cadre, « se donne à voir ») et « donner éclat » (qu'on peut paraphraser par « rendre visible, donner à voir »). Cette isotopie de la vue est associée à une autre série lexicale mettant en tension le collectif (« familier », « chose commune ») et l'individuel (principalement associé à des processus, comme l'indiquent le verbe « se distingue », qui signifie ici « se singularise », et le nom abstrait « appropriation » : la « singularité » suppose une dynamique d'individuation stylistique). Enfin, un autre système d'opposition vient décrire la puissance d'effet de la prose, puisque d'« inaperçu[e] », celle-ci devient par l'art « puissante » et permet de « donner éclat » à ce qui est « indistinct » (et donc de le magnifier : c'est ainsi que l'on peut comprendre la locution verbale « donner éclat »). La phrase valorise donc, au travers de ces couplages antithétiques, l'efficacité de certains usages de la prose.

Elle le fait toutefois en posant une condition. Celle-ci est exprimée à la fin du premier mouvement de la citation, par le biais d'une proposition subordonnée temporelle : « lorsqu'elle se distingue de manière absolument décisive en rythme et en singularité stylistique ». La relation posée entre la « puissan[ce] » de la prose et le fait qu'elle « se distingue [...] en rythme et singularité stylistique » pouvait offrir un angle de discussion intéressant pour le moment d'antithèse de la réflexion. La proposition subordonnée contient par ailleurs un certain nombre de présupposés d'auteur qui pouvaient, également, être interrogés.

La définition de la prose comme langue littéraire fondée sur l'usage commun et familier du langage donne lieu à une référence, présentée entre parenthèses (« le génie de Molière est d'avoir fait une révélation comique du fait que nous en faisons tous sans le savoir »), qui constitue une allusion à la scène entre M. Jourdain et le maître de philosophie dans *Le Bourgeois gentilhomme*, scène dans laquelle, après avoir tourné dans tous les sens le compliment que M. Jourdain veut adresser à sa bien-aimée, le maître juge que la meilleure formulation est la plus commune (« Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour »), de sorte que le bourgeois s'émerveille de l'avoir trouvée intuitivement. Le jury pouvait attendre des candidates et candidats qu'ils identifiaient l'allusion, mais ceux qui ne l'ont pas fait n'ont pas été sanctionnés, puisque l'œuvre de Molière ne figurait pas au programme.

Il s'agissait donc d'explorer l'idée que la prose littéraire, parce qu'elle fait usage du langage ordinaire, est particulièrement efficace pour révéler ce qui est le moins évident : grâce au travail de l'écrivain, le langage commun de la prose met brillamment en lumière la singularité d'une vision du monde.

Proposition de développement

On pouvait, dans un premier temps – mais d'autres plans étaient naturellement possibles ! – démontrer que la prose est le langage littéraire qui, par son rapport au « familier », sa familiarité, permet de s'approprier l'indistinct. Elle met en valeur la beauté imperceptible, invisible, des objets, des choses qui nous environnent (Ponge), un détail (Balzac), rend possible l'analyse des âmes et des cœurs (Madame de Lafayette, Marivaux, etc.). Elle possède également un pouvoir d'illumination – presque au sens des *Illuminations* de Rimbaud – du quotidien. C'est une langue qui métamorphose le quotidien le plus banal, qui en tire des visions inattendues (les prostituées du Palais-Royal évoquées par Balzac comme des robes qui marchent et qui parlent ; la Genèse du « Pain » dans la cosmogonie pongienne). Au contraire du vers, la prose crée en outre un effet de proximité avec le lecteur : chez Diderot, le théâtre en prose est destiné à être joué en famille pour célébrer les liens de l'amitié et la confiance, à l'opposé du théâtre tragique de l'inceste, qui met à distance par la rampe et par l'alexandrin, et fait des héros aveuglés des êtres hors de l'humanité. Au lieu de provoquer la terreur et la pitié, ce théâtre parle de façon « intime » au lecteur-spectateur. Pour autant, la prose littéraire relève bien d'un usage distinctif des « mots de la tribu », comme le montrent, par exemple, le poème en prose et sa structure chez Ponge (marqués par la brièveté, la tension vers la pointe) ou bien encore le travail sur le rythme dans l'article de Lucien de Rubempré consacré à la pièce de Du Bruel, qui révèle sa « singularité stylistique » de prosateur.

L'argument de J. Neefs repose cependant sur une conception du style qui limite quelque peu son application à la prose littéraire en général. Peut-on poser comme conditions décisives de la littérarité de la prose le rythme et la « singularité stylistique » ? Le rythme peut faire l'objet d'un travail stylistique chez certains prosateurs (par exemple les auteurs marqués par la période latine – Chateaubriand – ou les poètes en prose), mais il est difficile de soutenir que

la prose littéraire se caractérise toujours par un travail sur les cadences et les groupes accentuels. La poésie versifiée, qui obéit notamment à un principe d'isosyllabisme, rend davantage sensibles, bien sûr, certains jeux sur le rythme. De plus, sans nier l'existence de styles d'auteurs et de « singularités d'écrire », certains systèmes littéraires valorisent moins l'originalité dans l'utilisation de la langue commune que l'utilisation habile ou harmonieuse d'un répertoire d'images, de situations, de topiques (le roman de chevalerie, la pastorale, le conte de fée, etc.). Il était aussi possible de poser que la phrase de J. Neefs était particulièrement pertinente dans une conception post-romantique de la littérature, et qu'elle pouvait l'être un peu moins, par exemple, pour *La Princesse de Clèves* : la puissance de la prose de M^{me} de Lafayette est moins liée à la recherche d'une « singularisation » qu'à l'emploi d'une langue adaptée à son objet (l'analyse) et au registre qui convient à la condition de ses personnages (la cour). De même, « l'appropriation intime du proche » n'est pas l'objectif de tous les prosateurs. Dans la fiction narrative et au théâtre, on peut vouloir faire parler les personnages, donner une valeur mimétique à la prose, qui utilise leurs idiolectes et leurs sociolectes pour transmettre leurs points de vue sur le monde ou pour les mettre à distance (ainsi, les précieuses ridicules de Molière parlent une langue destinée à faire rire). Même rythmée et singularisée, la prose peut avoir pour but l'éloignement plus que la révélation de l'invisible : c'est le cas par exemple de la prose épique et des phrases très longues de Pierre Michon dans *Les Onze*, qui créent un équivalent stylistique de l'univers mental et esthétique d'un peintre de l'époque de la Terreur.

En guise de synthèse, beaucoup de directions étaient possibles. La liberté et la malléabilité de la prose sont peut-être plus importantes que l'usage singulier de la langue commune, et sans doute existe-t-il une forme *juste* pour chaque œuvre littéraire. N'étant ni codifiée ni liée à des formes fixes ou à des conventions héritées, la prose a l'avantage de n'être exclusive d'aucun sujet. Permettant le partage le plus large avec le public, elle n'exclut personne *a priori*, ne nécessite aucune compétence particulière pour être appréciée. Sorte de langue vernaculaire de la littérature, elle désacralise la lecture. Cela peut évidemment lui être reproché, mais c'est généralement un avantage aux yeux des auteurs qui veulent que leur œuvre soit lue. À l'inverse, les poètes hermétiques (tel Nerval dans ses *Chimères*) utilisent une langue cryptée, accessible aux seuls initiés, parce qu'ils pensent que leur œuvre est magique ou sacrée. La prose est aussi la langue de la pensée réflexive, de la philosophie, des sciences, de l'histoire, des dictionnaires, etc. En tant que telle, elle peut favoriser une esthétique fondée sur divers jeux réflexifs ; chez Ponge, par exemple, la poéticité peut naître d'un retour sur l'énoncé lui-même, associé à un décalage ludique par rapport à l'usage ordinaire (communicationnel) du langage (ainsi dans la syllepse – associée à un jeu homophonique – « brisons-la » / « brisons là » sur laquelle s'achève « Le Pain »).

Les copies, leurs qualités

La moyenne de l'épreuve a été cette année de 9,94 / 20, avec 16,16 % de notes égales ou supérieures à 14 et un nombre stable et satisfaisant de très bons candidats (constat confirmé au moment des épreuves d'admission). Les candidates et candidats étaient d'autant mieux préparés à traiter le sujet qu'il portait explicitement sur l'un au moins des axes du programme, la prose. Il fallait néanmoins éviter de « plaquer » le cours ou de s'engager vers de fausses pistes telles que les questions de la fiction, de la narrativité ou de la vraisemblance. Le jury a apprécié d'excellentes copies, capables de dégager une problématique précise, de réfléchir de manière pertinente, parfois audacieuse à la question soulevée, et de maîtriser parfaitement leur matière. Le thème de la puissance de la prose littéraire et celui de sa proximité avec les lecteurs pouvaient conduire à interroger les enjeux sociaux, voire politiques, de la citation, sur les pas du critique Jacques Rancière et de sa réflexion sur « démocratie et littérature ». Outre la richesse des références, ainsi que la finesse des analyses portant sur les œuvres, le jury a

apprécié la capacité à mobiliser judicieusement des notions telles que celles de sensualité ou de musicalité (pour illustrer les qualités distinguant la prose littéraire de la prose « véhiculaire »), celles de grandiloquence, d'artificialité ou de préciosité (possibles écueils d'une prose trop travaillée et poétisée) ou encore de justesse, de souplesse, de malléabilité ou d'hybridité (pour dépasser les oppositions impliquées par le propos de J. Neefs).

Le jury a également apprécié la capacité des candidates et candidats à historiciser la réflexion ; au contraire, les moins bonnes copies se caractérisaient souvent par l'absence de toute perspective chronologique et historique et par un grand flou dans l'appréhension de l'histoire littéraire. Les usages de la prose au XVII^e siècle et son statut au regard du vers sont différents de ce à quoi l'on assiste aux XIX^e et XX^e siècles, après les mises en cause de la modernité et la légitimation progressive et subversive de la prose et du prosaïque qu'a pu revendiquer cette modernité, en lien avec l'anoblissement littéraire de certains sujets tels que le peuple. Les rapports y insistent depuis longtemps : il est attendu des candidates et candidats qu'ils comparent – c'est-à-dire rapprochent et distinguent – les œuvres.

Quelques points de vigilance

Parmi les défauts relevés, le jury a constaté une certaine imprécision terminologique, les candidates et candidats faisant volontiers de la prose un genre ou la confondant avec l'ensemble de la littérature, en utilisant le terme « prose » de façon quelque peu incantatoire. La question des genres n'est pas non plus toujours considérée avec la précision nécessaire : distinguer les différents genres en prose était pourtant indispensable à la discussion de la citation proposée. Le théâtre soulève des problèmes particuliers qui n'ont pas toujours été pris en compte, et le jury a noté un certain schématisme dans la façon dont le cas de Diderot a été abordé. La poésie semble par ailleurs l'objet d'un certain discrédit de la part des candidates et candidats, qui ont tendance à la considérer comme sclérosée, apportant peu d'émotions.

Le jury a également regretté un manque de culture générale chez les candidates et candidats et le petit nombre d'exemples hors programme : même si la maîtrise des œuvres au programme est l'exigence première, la diversité et l'originalité des références littéraires et (à un moindre degré) critiques sont appréciées et valorisées chez les candidates et candidats, dont le jury attend qu'ils témoignent d'une pratique personnelle de lecture et d'une vraie familiarité avec la littérature. Les attributions erronées sont d'un mauvais effet ! Et les citations doivent être précises, surtout lorsqu'elles sont issues des œuvres au programme. S'agissant de ces dernières, le jury est sensible à des micro-lectures suffisamment approfondies montrant une vraie capacité à entrer dans le détail stylistique du texte.

Concernant la méthode de l'exercice, le jury rappelle l'importance, dans l'introduction, d'analyser de manière détaillée la citation proposée tout en la saisissant de façon globale (la logique syntaxique de la citation ne devait pas être ignorée et celle-ci ne pouvait pas être « tronçonnée » en morceaux autonomes, même si différents moments pouvaient successivement retenir l'attention). Dans la formulation de la problématique, il a trop souvent été noté un écart entre l'analyse du sujet, pertinente, et sa problématisation, comme si le candidat dissociait les deux. Ainsi, certains candidats ont tenté de modifier le sujet posé pour retrouver une question de cours, au lieu de s'interroger frontalement sur le lien entre la fonction poétique de la prose littéraire et sa fonction expressive et herméneutique. Les candidates et candidats sont également invités à énoncer très clairement les axes directeurs et les grandes étapes de leur développement à la fin de leur introduction.

Rappelons aussi l'importance cruciale de la conclusion, souvent trop courte et expéditive. Elle ne doit en aucun cas être bâclée, puisqu'elle constitue les derniers mots du candidat ou de la candidate sur le sujet et détermine la dernière impression, favorable ou défavorable, des

correcteurs. Les conclusions relativistes (« Tous les usages et toutes les formes de la prose sont possibles », etc.) sont décevantes, le jury attendant de vraies prises de position, voire de risque, de la part des candidates et candidats. Quant au développement lui-même, le plan dialectique n'était pas le seul possible : on pouvait parfaitement retenir un plan analytique, mettant successivement l'accent sur les différentes idées-phares de la citation, mais à condition que celle-ci soit bien discutée et que certains de ses aspects soient soumis à réfutation. L'essentiel, rappelons-le, est que le candidat ou la candidate se confronte au sujet posé, sans le contourner, et s'efforce d'y répondre honnêtement, en s'appuyant, de façon privilégiée mais si possible non exclusive, sur sa connaissance des œuvres au programme.

On ne saurait enfin trop insister sur l'importance fondamentale de la correction langagière et de la maîtrise orthographique et syntaxique. Même dans des copies honorables, on constate trop souvent que les interrogations directes et les propositions interrogatives indirectes sont confondues dans la formulation de la problématique. Quant aux copies traitant intelligemment le sujet mais « truffées » de fautes d'accords ou de conjugaison, impossible, avec la meilleure volonté du monde, de leur attribuer une note correcte ! On attirera notamment l'attention des candidates et candidats sur l'usage des prépositions et sur la nécessité d'intégrer correctement les citations à leur propos, citations dans lesquelles il convient de signaler les passages tronqués ou modifiés par des crochets droits. En matière de style, la clarté et la fluidité sont des qualités essentielles (non un obscur jargon) ; une écriture lisible est également indispensable, la copie étant destinée... à être lue ! Détail qui, au moment des corrections, a son importance, le jury invite les candidates et candidats à ne pas utiliser une encre de couleur claire, moins facilement lisible, et à « aérer » suffisamment leur copie en marquant par un saut de ligne les changements de partie.

Le jury espère que ces remarques et recommandations seront utiles aux futurs candidats et aux futures candidates dans leur préparation et il leur adresse tous ses encouragements.

