

## COMPOSITION FRANÇAISE

### ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**Florence Dumora, Jacques Dupont, Pierre Frantz, Pierre Glaudes,  
Christine Montalbetti, Nathalie Piegay-Gros.**

**Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures**

#### SUJET

Tzvetan Todorov écrit dans *Critique de la critique* (1984) :

« [On nous a] répété à qui mieux mieux que la littérature était un langage qui trouvait sa fin en lui-même. Il est temps d'en venir (d'en revenir) aux évidences qu'on n'aurait pas dû oublier : la littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et la morale. »

En prenant appui sur des exemples précis, vous commenterez et discuterez cette réflexion.

\*

La citation de Tzvetan Todorov, par son ouverture et sa portée générale, invitait cette année à une réflexion qui, dépassant les limites des différents genres, devait s'étendre à la littérature dans son ensemble. Là était son intérêt, mais aussi sa difficulté. En sortant du cadre de la poétique, en élargissant l'espace littéraire aux dimensions éthiques et existentielles, elle offrait un très large champ où les candidats pouvaient tracer d'amples perspectives critiques. Cette médaille avait son revers : pour traiter valablement ce sujet, il convenait de ne pas se tromper d'exercice et de ne pas céder à la tentation des dérives philosophiques dans ce qui devait rester une composition française.

Le propos de Tzvetan Todorov a un caractère nettement polémique, marqué tout à la fois par la vivacité irritée de l'expression « répété à qui mieux mieux », par la modalisation lisible dans la parenthèse substituant « en revenir » à « en venir », par l'incisive assurance inscrite dans la force du mot « évidence » et par des formules comminatoires comme « on n'aurait pas dû oublier » et « tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots ». Par sa nature même, ce propos « engagé », qui oppose fermement deux conceptions de la littérature, appelle autant à la prise de conscience qu'au débat. Cependant, pour en venir à une discussion pertinente, il convenait non seulement d'identifier avec soin la cible visée par le critique, c'est-à-dire de dire quel était exactement l'objet de son irritation – quelle définition étroite et desséchante de la littérature ? –, mais aussi de préciser, sans tomber dans la caricature, la vision élargie qu'il en propose.

Ainsi, les termes du sujet, qui ne posaient pas en apparence de problème de compréhension particulier, devaient néanmoins faire l'objet, cette année encore, d'une analyse scrupuleuse. Celle-ci devait notamment être attentive à en dégager les implicites, de façon à ne pas laisser se diluer des mots tels que « langage », « discours », « morale » et « vérité » dans l'horizon trop vaste que pouvait ouvrir leur caractère très général. Pour ce faire, il était capital de les considérer dans leur contexte, lequel était seul capable d'en préciser la signification.

Il fallait se garder, par exemple, de considérer le mot « langage » en lui-même ; on devait au contraire l'associer étroitement à la relative qui le spécifie, pour discerner dans la formule de Tzvetan Todorov une définition de cet autotélisme qu'ont imposé peu à peu le romantisme allemand et la modernité littéraire – de Baudelaire à Mallarmé –, puis qu'ont réaffirmé tour à tour Gide, Valéry, les « nouveaux romanciers », l'Oulipo, etc. Dans cette conception, la littérature est un langage réservé, qui ne renvoie jamais qu'à lui-même et qui épuise sa finalité dans son propre déploiement. Ce caractère induit un mode de profération qui s'exile de la parole commune, en ce qu'il exige un surcroît esthétique, donc des contraintes accrues, sinon des règles, qui le distinguent de l'économie ordinaire du langage. À cet égard, comme le remarque un candidat, la littérature est à « l'universel reportage » ce que la danse est à la marche. De là, chez Mallarmé, la volonté de remotiver le langage, de lui restituer ses virtualités, « rêve et chant », en le fondant sur ses seules ressources, et la certitude qu'il n'y a pas de sujet poétique à proprement parler (« Rien, le blanc souci de notre toile... »).

Cela ne signifie pas, pour autant, que la littérature, comme certains l'ont prétendu, se réduise à un jeu, qui l'allège de toute autre vocation, mais qu'elle revendique ainsi son autonomie par rapport à d'autres formes de discours, celui de la philosophie, de la science, de la morale ou de la religion, en affirmant l'absolu des valeurs esthétiques qui la fondent. Cette ambition totalisante, que certains ont su discerner dans la formule de « l'Art pour l'Art », n'est pas sans rapport avec le remaniement des hiérarchies génériques : elle coïncide assurément avec une assomption de la poésie comme forme la plus « pure » et la plus aboutie de la littérature, mais aussi avec une abolition des frontières entre les genres, condition d'une œuvre totale, qui accomplisse l'art dans sa plénitude.

Ce n'était pas une raison pour limiter le champ d'application du sujet au seul domaine de la poésie et au seul contexte de la modernité : les bonnes copies, au contraire, ont su élargir l'analyse de la dimension autotélique de la littérature à la fois dans l'ordre générique et sur le plan temporel. Elles ont su montrer, par exemple, que le récit, de *Jacques le fataliste* à *Paludes*, présente des phénomènes d'autoréférentialité qui, dans le même mouvement, dénoncent l'illusion romanesque et centrent l'œuvre sur elle-même, en une « exposition délibérée », dirait Robbe-Grillet, « des multiples impossibilités où [elle] se débat ». Elles ont vu en outre que des signes précurseurs se dessinaient dans la littérature, bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle : des fatrasies rabelaisiennes où le mot sonne pour lui-même aux jeux cyniques sur la duplicité du langage chez Béroalde de Verville, de l'assomption d'une langue glorieuse d'elle-même chez les poètes de la Pléiade ou chez Racine, à la délectation des métaphores chantournées chez les précieux, etc.

Enfin, elles ont su établir un parallèle entre ce courant de la littérature et l'histoire de la critique, en montrant par exemple les liens entre la poésie d'un Novalis et les spéculations théoriques sur « l'absolu littéraire » du cercle d'Iéna, entre le Nouveau Roman et la pensée structuraliste, ou encore en soulignant la pertinence des notions de « littéarité » (Jakobson), d'« écriture » (Barthes) et d'« intertextualité » (Kristeva, Riffaterre), pour l'analyse des œuvres de ce type.

Ces mêmes copies, par ailleurs, se sont efforcées d'entrer dans le point de vue de Tzvetan Todorov, en s'interrogeant sur les limites de la conception autotélique de la littérature. Elles ont exploré quelques-unes de ses failles : un retrait du monde conduisant au solipsisme et à l'indifférence sociale ; un enfermement dans une confortable relativité où tout s'équivaut ; un nivellement des valeurs, qui mène à un désengagement pouvant aller jusqu'au consentement à l'intolérable. Certains candidats ont ainsi évoqué l'attitude des parnassiens pendant la Commune, l'insoutenable légèreté de Cocteau durant l'Occupation, l'indifférence provocatrice de Barthes essayiste qui se joue du sens moral, en associant Sade, Fourier et Loyola dans le même « plaisir du texte » et la même souveraineté du signifiant.

Pour évaluer à sa juste mesure cette conception autotélique, encore fallait-il repérer dans la citation la tension dialectique entre « langage » et « discours ». Le premier de ces termes met l'accent sur la composante verbale de la littérature ; il invite à considérer en soi le matériau que l'écrivain façonne à des fins esthétiques ; il définit prioritairement comme référent de l'œuvre l'espace littéraire, où elle reprend et déplace des *topoi*, retisse des canevas éprouvés, remodèle des formes dans un savant jeu intertextuel. Dans la mesure où il implique l'actualisation contextuelle d'un ensemble d'éléments verbaux, le mot « discours », en revanche, sous-entend la présence d'un destinataire et d'un destinataire, pris dans une situation de communication : parler de la littérature comme d'un discours, c'est donc souligner tout à la fois sa transitivité, la présence de l'existence humaine – le moi et le monde, l'homme social et le sujet individuel, etc. – à son horizon référentiel, son engagement dans une histoire, son souci de viser au sens et d'agir sur ses interlocuteurs potentiels. Comme le note tel candidat, « le discours de la littérature est ancré dans une rhétorique, c'est-à-dire un art de produire un effet sur un public donné ». Tel autre ajoute avec raison qu'il ne faut pas négliger « l'efficacité, le caractère heuristique de la fiction, qui fait comprendre la vérité mieux que le pur discours de vérité ».

C'est ainsi qu'on peut replacer, à l'instar de Tzvetan Todorov, la question des valeurs au cœur de la littérature, en faisant revivre de la sorte une tradition dont la fécondité se manifeste de Sophocle à Montaigne, des moralistes de l'âge classique aux utopistes romantiques, des poètes de la Résistance à Sartre et à Camus. Est-ce à dire, comme certains l'ont prétendu imprudemment, que le critique assigne un but didactique aux textes littéraires, sur le modèle du sermon qui assène une vérité et une morale ? La nuance décisive introduite par l'expression « orientée vers » interdit de souscrire à cette allégation. Parler d'orientation, c'est d'abord supposer que la littérature est engagée dans une voie, qu'elle soutient une dynamique du sens dont les effets sont loin d'être négligeables, qu'elle prend nécessairement

parti dès lors qu'elle est un acte de langage. « Même dans un roman autotélique comme *La Jalousie* », peut-on lire dans une copie, « le regard n'est jamais neutre, le roman questionne son intentionnalité fondamentale, il montre comment la représentation est toujours investie de désir ». Mais parler d'orientation, c'est insister surtout sur ce point capital que la vérité et la morale, en littérature, ne sont pas une donnée *a priori* que l'œuvre, tel un simple véhicule, se chargerait de formuler, d'illustrer et de transmettre. Les textes littéraires, de ce point de vue, ne se réduisent pas à l'énoncé d'une thèse : vérité et morale sont un horizon que l'écrivain postule par exigence éthique et vers lequel il tente de se diriger. Le cas de Montaigne ici est particulièrement éclairant : le genre de l'essai est un patient cheminement intellectuel où les « allongements », l'allure « à sauts et gambades », l'usage herméneutique du doute font sans cesse reculer devant l'essayiste le moment où, sûr de la vérité et sûr de soi, il serait en état de rendre un « arrêt » définitif.

Pour rendre parfaitement justice au propos de Tzvetan Todorov, il fallait donc prendre en compte la possibilité qu'il laisse aux œuvres de ne produire aucune démonstration, de n'imposer aucune morale et parfois même de se refuser à tirer la moindre conclusion des expériences humaines figurées par la fiction. Gide parlait du roman comme d'un « carrefour de problèmes » : on pourrait étendre cette formule à l'ensemble des genres. Si l'on peut soutenir à bon droit que tout texte littéraire établit des hiérarchies, élabore des taxinomies, organise des systèmes d'évaluation et met en jeu des valeurs, cette affirmation n'implique nullement qu'il fixe une norme univoque et parfaitement lisible, ou encore qu'il apporte des réponses claires aux questions qu'il a posées. C'est ce qui distingue la littérature du discours de propagande et, d'une manière générale, de l'idéologie, ce qui la sépare encore, remarque un candidat, du « discours de savoir » : « alors que ce type de discours est amoral – il dit le monde tel qu'il est –, la littérature présente le regard de l'écrivain sur la création, regard humain, tout chargé de valeurs ». De surcroît, la vérité, dans le discours de savoir, est un « acquis préalable », alors que cette même vérité, dans la création littéraire, « se révèle dans et par l'écriture ».

Ainsi, loin de ne concerner que des œuvres ostensiblement didactiques ou relevant de la littérature édifiante, la définition proposée par Tzvetan Todorov donnait la possibilité aux candidats d'évoquer des textes essentiellement dialogiques, le *Tiers Livre* ou *Le Neveu de Rameau* par exemple, dans lesquelles la question des valeurs est centrale – qu'est-ce qui oppose Panurge et Pantagruel, l'original et le philosophe, sinon des valeurs ? –, mais qui ne débouchent pas pour autant sur la formulation non problématique d'une morale ou sur l'assomption d'une vérité unique. Elle leur permettait de même d'envisager le cas de ces œuvres, des *Liaisons dangereuses* à *L'Immoraliste*, qui, sans être conformes à la morale dominante, n'en impliquent pas moins, de façon plus ou moins transgressive, un point de vue sur l'existence, point de vue auquel Mme de Merteuil aussi bien que Ménélaque donnent la dimension d'une éthique personnelle, non sans une part de défi.

Il n'y avait pas, pour traiter un tel sujet, de plan attendu. Mais il convenait d'éviter la dilution du propos dans un flux aux contours indéterminés, prenant prétexte de la vaste extension du sujet pour dériver vers de pesantes généralités sur le langage, la création littéraire, la réception. De même, il était stérile, sous prétexte de faire justice à l'idée que la littérature « a trait à l'existence humaine » d'empiler, dans une perspective exclusivement thématique, les remarques sur la part essentielle qu'ont prise les écrivains au questionnement existentiel sur la vie, l'amour, la mort, etc. Car on tombait alors dans la plus plate sagesse des nations, avec son lot de truismes et d'évidences creuses. Quel que soit le plan retenu, il fallait que celui-ci fût un cadre ferme, où proposer une analyse serrée et méthodique des termes du sujet.

Ce plan devait en outre inclure une discussion, sans s'encombrer de balancements rhétoriques artificiels et de laborieuses tentatives de synthèse, obtenues au prix du durcissement et de la simplification abusives des deux conceptions opposées par Tzvetan Todorov. Il était fructueux, de ce point de vue, d'avoir le sens de la nuance : il fallait rappeler, par exemple, qu'un Mallarmé et un Flaubert, dont on fait volontiers les figures de proue de l'autotélisme, parlent aussi en profondeur du sexe, de l'angoisse, du bruit obscur de l'être. Il fallait montrer également qu'il n'est pas d'écriture transparente, même lorsque la littérature se veut le vecteur d'un discours de vérité ou de morale : au-delà de ses évidences rassurantes, le roman d'apprentissage, de *Wilhelm Meister* aux *Grandes espérances*, est lourd des opacités qui brouillent du dedans le dispositif axiologique. Dans tous les cas, il convenait d'insister sur les voies obliques souvent empruntées par la littérature pour mettre en jeu les valeurs, en les incarnant dans la chair vive d'une fiction, en les inscrivant dans l'opulence d'une belle forme et en les faisant palpiter sous la saturation de sens du verbe poétique.

\*

Si l'on fait exception de quelques trop rares copies qui témoignent d'une impressionnante maturité critique et d'une belle aisance de formulation, le sujet a posé cette année bien des problèmes aux candidats. C'est pourquoi, il est plus que jamais nécessaire d'attirer l'attention de tous sur quelques points de méthode.

Nombreux sont ceux qui ne semblent avoir d'autre ambition que de reprendre servilement dans leur copies les cours dont ils ont bénéficié pendant leur préparation. Sans faire preuve d'un véritable sens critique ni se soucier d'adapter leurs connaissances à la situation, bien des candidats ne paraissent à aucun moment en mesure de produire une réflexion personnelle ; ils ne donnent pas davantage l'impression de disposer de références littéraires ou critiques, autres que celles qu'ils ont découvertes dans le cadre de leur formation. De là des effets désolants de psittacisme et de sacralisation d'un pseudo-savoir, qui s'accompagnent d'une inquiétante uniformisation de la culture, phénomène qu'aggravent encore d'inévitables réductions du discours appris et des déformations qui confinent parfois à l'absurde.

D'une copie à l'autre, on retrouve souvent les mêmes formules, les mêmes exemples, les mêmes plans stéréotypés, les mêmes plis de la pensée. Face à cette standardisation qui fait disparaître un grand nombre de copies dans le néant du « prêt à penser », le jury souhaite rappeler cette évidence : dans un concours qui valorise les qualités discriminantes, mieux vaut une réflexion personnelle, même imparfaite, fût-elle fondée sur une culture inévitablement lacunaire, dès lors qu'elle manifeste un désir de penser par soi-même, révélant une vraie curiosité intellectuelle.

Venons-en maintenant à ces moments-clés de la composition française que sont l'introduction et la conclusion. En dépit de notables exceptions, les candidats ont toujours autant de difficultés à les dominer. Il faut donc, une fois encore, rappeler leurs objectifs. L'introduction doit d'abord amener le sujet, sans se transformer en hors d'œuvre interminable, ni tomber dans les généralités oiseuses ou l'artifice d'une citation apprise, introduite à toute force, sans nécessité.

Elle doit ensuite reprendre et analyser les termes de la citation proposée, analyse qui, sans traîner en longueur, doit permettre d'établir une problématique claire et pertinente : s'il n'est pas nécessaire de citer le sujet exhaustivement, il convient de le reformuler, en dégageant ses présupposés et ses enjeux, ce qui n'implique nullement d'en venir à une pesante explication de texte où l'essentiel est noyé dans une profusion de détails. Répétons-le : des termes comme « langage », « discours », « vérité », « morale » exigeaient cette année qu'on prît la peine d'en préciser la signification. Bien des copies, sans toujours éviter le salmigondis philosophique ou linguistique, se sont malheureusement contentées d'en donner des équivalents sommaires ou des reformulations d'une extrême platitude. Sans parler de ce candidat qui écrit que « la littérature, composée de mots, est un langage à part entière, composé d'un signifiant et d'un signifié, au même titre que le langage des signes et le code de la route », certains ont compris par exemple « langage » au sens de forme (ou d'écriture) et « discours » au sens de contenu notionnel (ou d'art oratoire) ; d'autres ont rabattu sommairement la notion de « vérité » sur l'ambition réaliste ; d'autres encore ont confondu « morale » et « moralisme », comme si toute réflexion éthique, toute mise en jeu des valeurs était condamnée à l'étroitesse et à la stérilité, étant par définition coercitive et mutilante au regard de « la liberté », du « plaisir », de la « pluralité de sens » – autant de formules convenues dont on regrette que la valeur n'ait pas été elle-même plus souvent interrogée. De telles bévues ont donné cette année un relief particulier à la difficulté, éprouvée par nombre de candidats, de parvenir à une élaboration conceptuelle, qui permette de construire une véritable problématique de la citation : dans bien des cas, le propos de Tzvetan Todorov n'a pas du tout été compris, sinon de manière superficielle ou approximative, et n'a donné lieu qu'à une longue paraphrase pauvrement illustrative.

Le dernier objectif d'une bonne introduction vise à mettre en perspective la réflexion, en suggérant les grandes articulations qui la structurent. Mais, en cette affaire, il faut se garder de vouloir trop en dire, comme il faut éviter les lourdeurs accablantes du style périodique (« dans un premier temps, on... puis dans un second temps, on..., avant, pour finir, de... »). Il faut enfin se souvenir qu'une

cascade de questions, loin d'apporter la lumière, paraît en général artificielle, ou d'une gaucherie fatigante.

Si autant de faiblesses se font jour dès les premières pages, qu'en est-il lorsqu'on en vient à la conclusion ? Trop souvent, au moment de clore leur réflexion, les candidats donnent l'impression d'être arrivés au bout de leurs ressources, que le temps ou l'inspiration leur aient manqué. Beaucoup trop mince dans bien des copies, l'ultime étape de la composition française se réduit à des formules clichées et à des considérations générales d'une banalité confondante. Tel candidat, croyant aiguïser une formule, trouve ainsi opportun de finir en disant que « l'important de la littérature, c'est le saut dans les étoiles qu'elle permet ». Tel autre s'interrompt, on ne sait trop pourquoi, sur l'idée que « même dans le fantastique » – compris en l'occurrence comme un type fictionnel hors de toute réalité – « il y a quelque chose de relatif à l'existence humaine ». Tel autre encore prend congé de son lecteur en l'invitant à méditer cette profonde pensée selon laquelle « la création littéraire, comme la lecture, sont un mieux vivre ».

Dans ses précédents rapports, le jury a souvent insisté sur la nécessité de parvenir à une réflexion organisée selon un plan logique et dynamique. Répétons que, sans jamais perdre de vue le sujet ni tomber dans la question de cours, il convient d'exposer ses idées de façon claire et nuancée. Que de plans, cette année encore, ont été bâtis en recourant aux plus vieilles ficelles de la rhétorique scolaire : articulations simplistes (le « fond » vs la « forme »), pauvre dialectique (la littérature comme matière verbale, puis comme signification, enfin comme moyen terme entre ces deux pôles), oppositions sommaires fondées sur la diachronie (la vision « classique » de Todorov vs la vision moderne des tenants de l'autotélisme), etc.

Il est par ailleurs indispensable de fonder la réflexion sur des exemples, que l'on peut certes emprunter à la critique, mais que les candidats doivent avant tout puiser dans la littérature elle-même, en se fondant sur une expérience de la lecture qu'on veut croire vivante, riche et personnelle. Il faut, en matière d'exemples, se tenir à égale distance de deux travers : le premier est la stratégie puérile du « name dropping », qui consiste à saupoudrer la dissertation de références ténues et d'allusions vagues, qui ne font guère illusion, même si on prend soin d'entasser *ad libitum* les noms d'auteurs et les titres. La longueur des énumérations ne fait pas la véritable culture : il ne suffit pas de dresser une liste de dramaturges – « Sophocle, Corneille, Beaumarchais, Hugo, Sartre... » –, pour « prouver » que le théâtre est un genre politique. *A fortiori*, on manque son effet, quand s'introduisent subrepticement des couacs dans l'orchestration des références. Il n'est pas très heureux de confondre Genet et Genette ; de prendre Roussel pour Rousset, à qui l'on attribue alors *Impressions d'Afrique* ; de marier pour le pire Céline et Cyrano pour un *Voyage au bout de la lune* ; de se tromper sur l'orthographe des noms propres (« La Bruillère », « Gauthier », « Pierre Emmanuelle ») et sur les titres (*Le Parti prix des choses*, *Huis Cros*).

Ces erreurs tendent malheureusement à se multiplier. On regrette de lire qu'*Émaux et Camées* est l'œuvre de Vigny et « Le Cimetière marin » celle de

Cendrars. On s'irrite surtout de constater que des citations éculées sont de surcroît estropiées (« Je est un autre moi ») ou mal attribuées (« La terre est bleue comme une orange », comme dit Breton, ou Aragon). On le voit, les candidats manquent souvent d'une culture élémentaire, et ils sont aussi privés de repères en histoire littéraire, ce qui les conduit à d'imprudentes affirmations : pour l'un d'entre eux, « les fables de La Fontaine sont reprises d'Hésiode » ; pour un autre, « Voltaire se livre à la critique de la philosophie de Schopenhauer dans *Candide* » ; un autre encore affirme que « l'art pour l'art est apparu à l'époque des Lumières », puis que « Baudelaire rompt avec l'usage mallarméen du langage » ; un dernier avance qu'« Apollinaire a eu une grande influence sur Verlaine », etc.

D'un autre côté, il est souhaitable que l'illustration de la réflexion ne se transforme pas en une juxtaposition d'explications de texte, d'une extension exagérée qui tend à réduire le nombre des exemples. Il est certes nécessaire, pour soutenir l'intérêt du lecteur et emporter son adhésion, d'introduire des références précises, bien mises à profit par des microanalyses, auxquelles on peut donner sans crainte une certaine ampleur. Mais il faut éviter de transformer cette excellente méthode en procédé, en tirant l'exemplification du côté de l'étude monographique.

Le soin apporté à l'écriture et à la présentation de la copie ne doivent pas être négligés. On ne peut évidemment se dispenser de respecter l'orthographe et les règles de ponctuation. Trop de candidats trébuchent, en particulier, sur des mots qui appartiennent au vocabulaire courant des études littéraires (« manuscrit », « impressioniste », « assonance », « vraisemblance », « satyre » etc.). Est-il nécessaire de rappeler qu'on se doit de proscrire, autant que possible, les impropriétés lexicales (« opinion rabattue ») et les tours syntaxiques hasardeux (« Mallarmé a dessein de brouiller le lecteur ») ? Le jury voudrait enfin attirer l'attention des candidats sur certaines fautes de goût souvent liées à un registre de langue calamiteux : « Emma est trop formatée à l'idéologie du roman à l'eau de rose » ; « au final, l'essence de la littérature, c'est sa prise de risque » ; « *Les Fleurs du Mal* sont tout à la fois tête et queue ».

On ne saurait conclure cependant sur ce panorama pessimiste, car on rencontre encore fort heureusement des copies inspirées, témoignant d'un réel sens littéraire. Nourries d'une culture à la fois vaste et personnellement habitée, elles séduisent par leur bonheur d'expression et leur agilité conceptuelle dans leur approche de questions souvent ardues, qu'elles traitent d'autant mieux qu'elles savent conjindre une fructueuse humilité devant les œuvres avec une véritable audace intellectuelle.