

# 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-proprétaire » 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-proprétaire », 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-proprétaire ». 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 candidats 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 candidats 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, 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 candidats, 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 candidats, 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 candidats, 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 sur des mots qui sont rarement univoques, qu'il est toujours prudent de ne pas comprendre trop vite. De trop nombreux candidats, en lisant les mots « concepteur », « constructeur » et « nu-propriétaire », se sont contentés, 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 déploie 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 conjointre 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, déplie 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 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 candidats 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 candidats 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 candidats 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. 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 étudiants, ce qui était de bonne méthode, sont partis 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 candidats 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 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 candidats 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 candidat 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-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 candidats 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 étudiants, au seul nom d'Umberto Eco, on voudrait rendre hommage ici aux beaux développements qu'on a pu lire, inspirés aux candidats 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 candidat 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 étudiants 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-propriété », 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 candidats. 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 candidats 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 candidats 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 sont les étudiants 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 Lulli's : « 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 candidats – 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 candidats ont pensé à questionner l'inscription d'*Aurélien* dans le cycle du *Monde réel*, ils ont été quelques-uns 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 auteurs 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 candidat s'est efforcé 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 étudiant 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 candidats aux formes multiples, et souvent insidieuses, du prêt-à-penser. Personne n'y échappe tout à fait mais il convient de s'y efforcer...

## Explication d'un texte littéraire

### Oral

La session 2017 de l'épreuve s'est bien déroulée et le jury tient à féliciter les candidates et candidats ainsi que leurs préparatrices et préparateurs pour la qualité d'ensemble des prestations qu'il a entendues.

Les candidats étaient interrogés par trois commissions, qui proposaient chacune le même nombre d'extraits de chacun des quatre auteurs au programme. Les moyennes des notes attribuées par les trois commissions présentent moins d'un demi-point d'écart entre elles. Les explications sur Racine ont été globalement un peu moins bien réussies que celles qui portaient sur les trois autres auteurs, mais chacun des textes au programme a été noté sur une large gamme de notes, de 04/20 à 18,5/20.

Comme il avait été annoncé lors de la réunion du mois de novembre 2016, le jury a été très attentif à la longueur des extraits proposés, adaptée aux difficultés spécifiques de chacun des textes. Nous reviendrons plus loin sur nos choix, auteur par auteur.

La mise au point méthodologique sur l'introduction faite dans le rapport 2016 a semble-t-il porté ses fruits et nous avons observé une nette amélioration de ce moment, particulièrement codifié et stratégique, de l'explication de texte. L'impression d'ensemble étant que les candidats maîtrisent bien les « règles du jeu » de l'épreuve, ce rapport se contentera de rappeler brièvement quelques attentes du jury, d'insister sur la lecture à haute voix et la compréhension littérale du texte, avant de développer quelques aspects spécifiques du programme 2017.

### Remarques générales

Comme il a été souvent rappelé dans les rapports de cette épreuve sur programme, le jury attend une présentation de l'extrait et de ses enjeux dans l'œuvre, une lecture à haute voix, des propositions d'interprétation et un commentaire linéaire précis qui doit déboucher sur une conclusion claire, marquant une bonne connaissance de l'œuvre et explicitant les enjeux – esthétiques, poétiques, dramatiques, narratifs, etc. – du passage. Après ces vingt minutes, le jury s'entretient avec le candidat pour l'aider à préciser, à compléter

ou à nuancer ses propos, voire à s'aventurer dans des directions auxquelles il ou elle n'a pas songé. Dans ce dernier moment, la réactivité et la bonne volonté sont prises en compte dans l'évaluation.

Bien que le jury s'efforce de donner l'occasion aux candidats de compléter une explication trop rapide lors de l'entretien, nous leur rappelons qu'il est dans leur intérêt d'utiliser la totalité des vingt minutes dévolues à l'explication. En effet, pendant ces vingt minutes, le candidat maîtrise absolument la direction de l'interprétation du texte, puisque le jury ne l'interrompt qu'en cas de dépassement du temps de parole. La position de répondant lors de l'entretien est toujours moins confortable, car il faut alors se plier au cheminement de la pensée de quelqu'un d'autre et, malgré la bienveillance du jury, la personne interrogée n'est pas en position de maîtriser la direction que prend l'échange. La succession de questions d'ordre très différent (vocabulaire, rhétorique ou versification, complément d'information historique, question d'intertextualité, etc.) dont le candidat ne perçoit pas forcément la logique d'ensemble risque de déstabiliser et, même si la réponse à chacune des questions est aisée et pertinente, le candidat ne dispose plus de la liberté de construire son propre cheminement interprétatif dans le texte.

Nous avons observé que beaucoup de candidats se laissent piéger par leurs connaissances générales sur les ouvrages. Or, ce qui est juste à grande échelle ne l'est pas forcément à propos du passage particulier à expliquer. Il faut savoir retrouver fraîcheur et étonnement à son propos, en mettant de côté les problématiques générales apprises pour la dissertation, ce qui n'est pas facile dans une situation de concours, où le terrain familier paraît toujours rassurant. À l'inverse, il est arrivé que les connaissances de certains candidats soient nettement en-dessous de ce qu'on attend pour des textes tirés d'un programme travaillé pendant l'année. C'était particulièrement flagrant pour le contexte historique et culturel des *Tragiques* et d'*Aurélien* : certains candidats ont donné l'impression d'ignorer à peu près tout des guerres de religion, des références bibliques (le massacre des Innocents, le songe de Joseph, le pays de Canaan) ou des grands mouvements esthétiques de l'entre-deux-guerres. Les notes de l'édition des *Tragiques* étaient d'une grande aide, ne serait-ce que pour mettre sur la piste d'une référence qu'un dictionnaire pouvait ensuite préciser... à condition de penser à les consulter.

Le jury rappelle la nécessité d'adapter son niveau d'expression à la situation d'un oral de concours. Le français de la vie courante (« Poiré a *designé* des robes »), le vocabulaire cinématographique (« zoom ») remplaçant sans justification celui des techniques narratives (focalisation ou insistance, par exemple), les sigles et acronymes non développés (« COI ») produisent une piètre impression.

### **Lecture à haute voix**

Le jury a été souvent déçu par la lecture à haute voix des candidats, qui ont pourtant passé une année à travailler sur le thème de la poésie. Beaucoup de candidats lisent trop vite, perdent le sens du texte au lieu de le faire entendre, s'embrouillent et bafouillent. Le jury rappelle qu'il est toujours utile de consacrer quelques minutes du temps de préparation à préparer, crayon à la main, la lecture du texte. Ce travail préalable, qu'il faut réaliser avant d'arriver devant le jury, vise essentiellement deux objectifs : rendre claire et distincte la lecture du passage ; montrer qu'on s'adapte aux spécificités génériques, prosodiques ou métriques de l'extrait.

Lire à haute voix le texte avant de l'expliquer permet tout d'abord au jury, qui passe d'un texte au suivant toutes les demi-heures et ne connaît pas le détail du tirage, d'entrer dans le texte en le lisant en même temps que le candidat. C'est aussi, pour celui ou celle qui doit expliquer le texte, le moment de le ressaisir dans son ensemble ; c'est enfin, dans une situation de concours, un moment où l'on pose, en vue de le partager, l'objet à expliquer. Le rythme de la lecture est donc crucial, car un texte lu à toute vitesse oblige l'un au moins des deux membres du jury à se mettre en retard sur le candidat, dont l'introduction sera moins bien entendue. Lire clairement et distinctement permet aussi de montrer qu'on a compris la logique d'ensemble, en particulier syntaxique, du texte. Pour se préparer à cette lecture distincte du texte, il faut préalablement avoir souligné les articulations grammaticales du passage et de la phrase, de façon à ne pas se lancer dans la lecture d'une phrase dont on ne sait pas comment elle se termine, en espérant que la rapidité du débit camouflera le fait qu'on avance à l'aveugle. De même, s'interroger rapidement sur les mots de prononciation difficile ou simplement inconnue (par exemple les noms propres de personnes dans *Les Tragiques*) évite de buter dessus, comme si l'on découvrait leur existence devant le jury.

Le deuxième objectif d'une lecture préparée est d'entrer dans l'interprétation. Cela suppose de s'adapter au code de lecture propre à chaque texte, car on ne lit pas une tirade de Racine comme un poème de Laforgue. Il faut d'abord trouver la juste tonalité. Le jury a apprécié les lectures qui faisaient entendre la violence de l'invective chez d'Aubigné, parfois soulignée par le martèlement sonore (« Rois, que le vice noir asservit sous ses lois », v. 459), ou le flottement de la prose d'Aragon, avec les pauses rêveuses de ses points de suspension (« l'histoire de Bérénice... l'autre, la vraie... », p. 28). En revanche, la lecture de Racine et celle de Laforgue ont souvent déçu. La lecture de Racine n'avait pas à être de la déclamation théâtrale – aucun candidat n'a tenté l'expérience et le jury n'attendait pas cela. Mais une lecture prosaïsante, qui sacrifiait toutes les liaisons, ne montrait guère de compréhension de ce qu'est le genre tragique.

Adapter sa lecture aux codes esthétiques dans lesquels s'inscrit le texte suppose aussi d'être attentif au rythme du passage et, dans le cas d'un passage versifié, à la métrique et à la versification. Parmi les œuvres au programme cette année, *Bérénice* et *Les Complaintes* ont particulièrement résisté à la lecture à haute voix, faute de familiarité des candidats avec les bases de la versification. Pour faire une bonne lecture de Racine, il faut, au cours de la préparation, éviter les vers faux en vérifiant que les rimes sont correctes (« Antiochus » doit rimer avec « vaincus » aux v. 689-690) et qu'on a identifié toutes les syllabes à faire entendre (mais elles exclusivement : « Titus » n'a aucune raison d'être prononcé « \*Titusse »). Mais surtout, il faut chercher à comprendre comment l'organisation syntaxique entre en tension avec le vers, par des effets d'inversion grammaticale, d'apposition, d'enjambement, de rejet, mais aussi par le jeu avec la césure ou les pauses et par le poids différentiel des différentes syllabes de l'alexandrin. Une lecture qui marque une pause systématique à la fin du vers, quelle que soit la syntaxe de la phrase, sacrifie la compréhension au profit d'une diction chantonnante et répétitive, qui n'est pas plus adaptée qu'une lecture prosaïsante.

Lire Laforgue est un exercice redoutable et le jury a été indulgent. Les rares candidats qui, lisant un poème écrit sur une métrique pulsée, le faisaient sentir, ont été très bien appréciés. Un candidat a eu le courage de chanter « Au clair de la lune » : c'était bienvenu, mais les exigences du jury étaient beaucoup plus modestes. Beaucoup de candidats ont totalement négligé les effets de grincement de la métrique de Laforgue. Ainsi, lorsque Laforgue élide (« C'est la grâce que je m'souhaite », dans « À Paul Bourget »), c'est presque toujours violent et destiné à marquer un effet métrique que l'on doit entendre un peu. Les jeux entre l'installation d'une pulsation et sa rupture sont très déstabilisants et ont déconcerté les candidats, de même que les effets de rupture de groupes de mots par leur distribution sur le vers (par exemple « C'était un très-au vent d'octobre paysage », dans « Complainte d'un autre dimanche »).

La lecture à haute voix est un moment essentiel de l'épreuve d'explication de texte ; c'est le point de départ, mais aussi, d'une certaine manière, le but de l'exercice d'explication de texte. Trop de candidats la considèrent comme un passage obligé, alors qu'ils pourraient mettre en valeur le texte, susciter l'intérêt et préparer leur auditoire à recevoir leur interprétation. Lire à haute voix les textes au programme pour se les approprier et les partager devrait faire intégralement partie du travail de préparation, tout au long de l'année.

### **Compréhension littérale des textes**

Le jury a noté cette année de trop nombreuses explications qui plaquaient sur l'extrait proposé des connaissances générales qui n'avaient pas de pertinence locale ou négligeaient de dire explicitement ce dont parlait le texte. Rappelons que l'un des objectifs primordiaux de l'exercice de l'explication est de dire clairement ce que le texte décrit, évoque ou raconte (selon les cas), de quoi parle le personnage dont on lit une réplique, etc.

Aucune des œuvres au programme, même celle de Laforgue, dont nous avons évité les pièces les plus hermétiques ou abstraites, ne peut être considérée vide de contenu ni ne cherche à produire un effet de non-sens radical. Les images utilisées par d'Aubigné sont certes labiles, mais leur enchaînement rapide, qui donne son mouvement au texte, ne les confond cependant pas dans l'indistinction. Ainsi, si l'on ne disait pas que les v. 895 à 920 de « Misères » font le portrait de Catherine en sorcière, la succession d'actions construite par le texte (« Elle trouble le ciel, elle arrête les eaux... ») ne faisait pas sens et ne permettait nullement de prouver la véhémence d'une « rhétorique de l'*imago agens* ». De même, proposer de lire la « Complainte de la bonne défunte » comme une réécriture de « À une passante » ne suffisait pas si l'on négligeait l'indication, donnée dès le titre, selon laquelle la passante de Laforgue n'est pas, contrairement à celle de Baudelaire, une femme vivante et séduisante croisée dans la rue, mais un cadavre à la peau « d'azur trop veiné » ou un fantôme dont le poète voit les yeux alors qu'il est dans son dos.

Dans plusieurs des textes proposés, la cohérence de l'extrait pouvait être fondée sur l'analyse de son dispositif énonciatif. Ainsi, dans la « Complainte de l'oubli des morts », la première strophe pose l'identité d'un énonciateur, le fossoyeur qui vient réclamer le paiement de ses services, tandis que la dernière propose une autre interprétation, selon laquelle le bruit qui terrorise la famille pourrait n'être dû qu'au « vent qui rage ». Le glissement d'une scène de genre ou d'une scène réaliste (« Les morts/ C'est sous terre ;/ Ça n'en sort/ Guère. ») au fantastique (« Les défunts ?/ Ça voyage... ») ne peut se saisir sans poser la question « qui parle ? ».

Pour rendre compte des grands dispositifs de représentation ou d'énonciation mis en place dans les textes, le recours aux interprétations générales était souvent très peu efficace, voire contre-productif. Ni la « gouaille laforguienne » ni la théorie hartmannienne de l'inconscient ne permettaient d'expliquer comment la « Complainte de la vie aux minuits polaires » fait naître l'image mystique et sexuelle du cœur saignant à partir du point de vue du marin longeant la côte bretonne.

Après la lecture à haute voix, la compréhension littérale du texte, à partir d'une série de questions simples (qui parle ? de quoi ? à qui ? que représente le texte ?) est une étape indispensable du travail. Le jury recommande aux candidats d'aborder cette dimension de l'exercice avec simplicité et bon sens, en mettant temporairement de côté les leçons apprises et les idées générales, plus utiles pour la dissertation que pour saisir la spécificité d'un extrait précis.

## Remarques sur les œuvres au programme

Pour *Les Tragiques*, nous avons considéré que les difficultés linguistiques, historiques et culturelles du texte imposaient des extraits assez courts (autour de vingt vers). Négliger ces aspects importants de l'œuvre d'Aubigné amenait à proposer des explications beaucoup trop rapides, et souvent fondées sur une clef d'interprétation unique (la véhémence, par exemple), censée rendre compte de tout le livre, en négligeant les dispositifs multiples (les images, les références bibliques, les portraits, etc.) auxquels d'Aubigné a recours pour atteindre son but. Dans ce cas, le jury a profité de l'entretien pour revenir sur les passages qui avaient été survolés, sur des faits linguistiques ou des pistes interprétatives qui avaient été négligés, de façon à permettre aux candidats de compléter leur travail.

Les candidats doivent absolument utiliser toutes les aides à leur disposition, en particulier pour un texte aussi chargé de références culturelles et d'allusions historiques que *Les Tragiques*. Certains ont fait un travail sérieux en utilisant les dictionnaires de la salle de préparation, mais ont malheureusement oublié le glossaire de l'édition utilisée pendant toute l'année. Il en va de même pour les notes de l'édition au programme, qu'il est d'autant plus important de lire de façon systématique lorsqu'aucun appel de note dans le texte lui-même n'en signale la présence. Une lecture préalable des notes se rapportant à un passage de « Princes » aurait ainsi permis de comprendre aisément que « Un bon Joseph eût pris autrement un tel songe » (v. 314) ne renvoie pas au mari de la vierge Marie, mais bien au personnage de l'Ancien Testament interprétant les songes de Pharaon et annonçant les sept plaies d'Égypte.

Les extraits de *Bérénice* comportaient de vingt à trente vers, selon qu'ils étaient tirés d'un passage dense et cohérent, comme une tirade ou un monologue, ou d'un moment de dialogue avec relances ou chevilles. Plusieurs candidats se sont vu proposer des passages dépassant les limites d'une scène, qui pouvaient les inciter à interroger les unités du texte dramatique (unité spatiale, dramaturgique, énonciative, etc.) et la façon dont Racine dynamise une pièce peu axée sur l'action.

Beaucoup de candidats ont eu du mal à situer précisément le passage à expliquer dans ses enjeux dramatiques. Confondues dans l'idée générale que *Bérénice* est une pièce de la « tristesse majestueuse », les tonalités précises des extraits (tragique, pathétique, lyrique, élégiaque, épique, etc.) ont été systématiquement négligées et parfois, malgré les invitations du jury lors de l'entretien, les candidats ne savaient ni les identifier ni les définir. De même, le caractère statique de la pièce de Racine a souvent été compris comme une absence d'intrigue, alors que certains extraits sur lesquels nous interrogeons faisaient référence à des événements précis du déroulement de l'action, par exemple le deuil de Titus (« Ce long deuil que Titus imposait à sa cour/ Avait même en secret suspendu son amour. », I, 4) ou l'apothéose de Vespasien (« Vous fûtes spectateur de cette nuit dernière,/ Lorsque, pour seconder ses soins religieux, /Le sénat a placé son père entre les Dieux. », I, 4). Il était utile aussi de connaître quelques éléments d'histoire romaine pour comprendre la situation tragique elle-même. Par exemple le vers 1017, « Rome jugea ta Reine en condamnant ses rois », était crucial pour comprendre pourquoi Titus, à partir du moment où il succède à son père, ne peut plus épouser Bérénice. Ces éléments n'étaient pas très nombreux et ne nécessitaient pas de connaissances érudites, mais il était impossible de dépasser les idées générales et superficielles sur *Bérénice* en les ignorant.

Il nous a semblé que la difficulté majeure du texte de Racine a été pour les candidats de comprendre la pièce comme une pièce de théâtre, même si l'intrigue en est particulièrement dépouillée : ni drame abstrait ne portant sur rien, ni scène de ménage à trois, ni épisode de feuilleton télévisé, mais bien tragédie structurée, avec une exposition, un nœud, un dénouement, etc. Souvent incapables d'expliquer ce qui se jouait entre les personnages dans un passage précis, certains candidats se sont retranchés derrière une paraphrase psychologisante inappropriée. Le jury a été particulièrement frappé de la difficulté récurrente à percevoir les protagonistes de la pièce comme des rôles de théâtre, construits par l'auteur à partir d'une réalité historique – certes mince –, dans le cadre des codes de représentation propres à la tragédie classique et non comme des personnes réelles, dont on pourrait gloser la psychologie et juger les actes à l'aune de la morale sociale de la France d'aujourd'hui. Quant à la vérité apprise selon laquelle *Bérénice* est une pièce plus poétique que théâtrale, elle a parfois perturbé le bon sens de candidats qui n'étaient, en règle générale, guère sensibles à cette poésie. En appeler à l'« harmonie du vers racinien » pour commenter le passage où Bérénice s'exclame « Nous séparer ? Qui ? Moi ? Titus de Bérénice ! » (v. 895) prouvait que parfois, les idées préconçues sur le « pur diamant de l'alexandrin » empêchent de lire ce que Racine a écrit à ce moment précis de sa pièce et de saisir l'effet dramatique recherché par son vers. La pauvreté des analyses stylistiques du vers racinien, combinée à la difficulté à dépasser la psychologie et les idées reçues (une pièce sur rien, plus élégiaque que tragique, composée de vers admirables) explique que, malgré de belles réussites, les explications de *Bérénice* aient été en moyenne les moins bien notées.

Pour Laforgue, les préparatrices et préparateurs nous avaient fait beaucoup d'excellentes suggestions lors de la réunion du mois de novembre. Elles nous ont été très utiles au moment de préparer les sujets

soumis aux candidats et nous les en remercions ici. L'édition présentait de nombreuses coquilles, dont certaines ont été corrigées dans les réimpressions, tandis que de nouvelles ont été ajoutées. Nous avons systématiquement corrigé les exemplaires et les photocopies sur lesquels les candidats ont préparé, même lorsque les corrections pouvaient sembler extrêmement mineures. Par exemple, dans la « Complainte des blackboulés », la correction de « parmi \*les vagues folles » en « parmi de vagues folles » pouvait entraîner un changement de catégorie grammaticale des mots composant le groupe nominal et, même si ce genre de détails a échappé à la plupart des candidats, nous avons considéré qu'il était moins déstabilisant de disposer d'un texte avec une correction marginale que d'hésiter sur la construction d'un hémistiche. La sélection des passages, qui avait suscité quelques inquiétudes, s'est révélée moins difficile que prévu. Comme nous l'avions annoncé, nous avons coupé certains poèmes de façon à n'en donner qu'une vingtaine de vers ou lignes, certaines pièces fonctionnant par accumulations d'images, comme la « Grande complainte de la ville de Paris » ou « Complainte Variations sur le mot "falot-falotte" » et se prêtant aisément au découpage. En règle générale, nous avons tenu compte des refrains et des articulations métriques, énonciatives ou thématiques des poèmes pour proposer des extraits dont les candidats pouvaient identifier aisément l'unité et/ou la progression.

Le commentaire de Laforgue supposait une conscience minimale du rapport entre mètre et rythme, ainsi qu'une connaissance au moins élémentaire du rôle syntaxique de l'accentuation de la langue française. Si l'on n'a pas conscience qu'en français, l'adjectif possessif et le nom sont liés par un accent tonique unique, il est difficile de rendre compte de leur séparation dans deux alexandrins successifs chez Laforgue (« Par-dessus les murs des pensionnats, et ses / Ciels trop poignants [...] » dans « Préludes autobiographiques »). Pour rendre compte de « falotte, falot », il ne suffisait pas de dire qu'il s'agissait d'une opposition entre féminin et masculin, il était utile de parler de syllabe atone et syllabe tonique ou de voyelle ouverte et fermée. Chaque poème de Laforgue supposait un repérage fin des contraintes métriques et rimiques que lui assigne le poète, afin de pouvoir pointer et commenter les moments où la contrainte affichée se grippe et produit de l'effet. Ainsi, l'effet de rupture du possessif « ses » mis à la rime en parallèle de « assez ! » dans « Préludes autobiographiques » se commentait plus efficacement si l'on remarquait qu'il intervient dans un système de rimes plates qui pouvait évoquer l'ancienne poésie de Laforgue, que ce poème vise précisément à mettre à distance. Conscient de la difficulté d'interpréter ces effets de rupture chez Laforgue, le jury s'en est cependant toujours tenu à la description des phénomènes majeurs et à la connaissance élémentaire des règles de la versification. Il en va de même pour les très nombreux modèles poétiques, musicaux et picturaux retravaillés par Laforgue : les candidats sont jeunes et nous n'avons pas exigé qu'ils détectent des modèles que les notes de l'édition n'auraient pas identifiés. En revanche, les effets explicites de jeu intertextuel ou intermédial (le mot « paysage » qui encadre la « Complainte d'un autre dimanche » ou les didascalies de la « Complainte de cette bonne lune » grâce auxquelles la cosmogonie laforguienne emprunte aux genres du théâtre populaire, par exemple à la féerie) devaient être vus et commentés. Les candidats qui se sont montrés capables de dépasser le simple repérage, ont su replacer ces jeux de référence dans l'histoire littéraire et culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle et ont montré une compréhension minimale de la modernité poétique de Laforgue ont obtenu d'excellentes notes, même si leur explication maintenait quelques zones d'ombre ou quelques hypothèses non tranchées.

La compréhension du roman d'Aragon présentait beaucoup moins de difficultés évidentes que celle des œuvres de Laforgue ou d'Aubigné : l'intrigue du roman est assez simple, l'écriture recourt de façon constante aux mêmes techniques et l'auto-commentaire de l'auteur clarifie suffisamment son projet. C'est pourquoi les extraits d'*Aurélien* étaient un peu plus longs que ceux des autres œuvres au programme, généralement autour de trente lignes. Les difficultés principales rencontrées par les candidats ont été d'ordre contextuel : pour aborder précisément certains des extraits proposés, il fallait avoir quelques repères de peinture et d'histoire de l'art, être capable de situer Picabia, Gauguin, le mouvement surréaliste ou l'impressionnisme. Plus généralement, il fallait savoir situer les filiations romanesques d'Aragon (le roman réaliste, les grands cycles de romans historiques du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman d'apprentissage, etc.) et la littérature de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Proust, par exemple, pour les personnages d'artistes ou la peinture d'un monde finissant). Les outils standards de la poésie romanesque (les points de vue, souvent confondus avec la voix, les discours rapportés, la description, etc.) et de la stylistique de la prose (le rythme des phrases, la poéticité de la prose, etc.) devaient être maniés avec d'autant plus de précision que le texte résistait en apparence peu. Nous ne pouvons donc qu'encourager les candidats à vérifier qu'ils savent manipuler les outils de l'analyse littéraire et, le cas échéant, à raffermir leur savoir en retournant à leur manuel de lycée ou en fréquentant un lexique des études littéraires.