

COMPOSITION FRANÇAISE

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**Marie-Christine Bellosta, Odile Bombarde, Pierre Glaudes,
Elisabeth Lavezzi, Nathalie Piegay-Gros,
Nathalie Preiss, Jean Vignes.**

Coefficient : 3 ; Durée de préparation : 6 heures

Les deux phrases de Claudel offertes cette année à la réflexion des candidats méritaient une analyse scrupuleuse, attentive au mouvement de la pensée, à ses articulations et à ses nuances les plus subtiles, ainsi qu'aux images qui la portent. Cette réflexion sur le roman conjoint en effet différents critères de définition du genre, qu'il fallait mettre en évidence avec fermeté. Pour être plus précis, il était important de distinguer, comme l'ont fait les meilleures copies, les « trois modèles » qui constituent la « ligne de sens » du roman, jusqu'à « son épiphanie finale ». Ainsi de ce candidat qui distingue un « modèle physique » (« lois », « causalité », « dynamique »), un « modèle esthétique » (« équilibre », « parenté secrète ») et un « modèle eschatologique » en vertu duquel « la linéarité du récit » devient « exemplaire unité » et « totalisation signifiante ».

La première approche du roman proposée par Claudel est donc de nature *fonctionnelle* : elle le comprend comme ensemble d'événements structurés selon une causalité interne, qui peut être fondée sur les principes dynamiques élémentaires, communs à beaucoup de récits, de la quête et du conflit, mais qui peut aussi relever d'autres formes de motivation, ressortissant au monde moral. Les meilleures copies ont su percevoir la diversité des causalités envisagées par Claudel et ont su discuter l'étendue de la causalité morale, laquelle s'étend à des déterminations psychologiques et éthiques, mais peut s'entendre aussi au sens sociologique : elle comprend la « causalité destructrice des passions » à laquelle obéit *Manon Lescaut*, comme le rapport d'implication-explication qui régit la relation du personnage à son environnement géographique et social chez Balzac, et l'on a même pu lui rattacher « les lois implacables de l'hérédité » chez Zola.

Quelles que soient ces déterminations, il était important de bien voir le rôle assigné par Claudel à la dynamique qui anime le récit et l'achemine, selon un rythme variable, vers cet horizon final où il prend tout son sens. Le roman se distingue en effet de la vie réelle par le mouvement interne qui lui donne la forme d'un destin. Il est souvent cristallisé autour d'une crise, il raconte une évolution, une modification comme dirait Butor pour qui, remarque un candidat, le grand sujet de tout roman est « un voyage ». De fait, cette série d'actions organisées logiquement suit un chemin qui comporte un début et une fin. Telle copie apporte cette nuance pleine de finesse : « Le récit ne se définit pas seulement par sa

linéarité, mais aussi par sa systémativité ; à chaque moment, un nouvel événement vient donner sens à tous les autres et les réorganise ».

Le roman, dans cette perspective, peut se définir un récit « qui a du jeu », « porteur de diverses structures en attente » que le lecteur découvre après coup. À cet égard, la lecture ne s'accomplit, note encore un candidat, que dans « une relecture finale, où le sens intervient au-delà de l'événement » : « Ce n'est que dans l'église de Verrière ou dans la prison que *Le Rouge et le Noir* prend sens, c'est-à-dire à la fois signification et valeur. Mettant fin au dédoublement et à l'hypocrisie [...], Julien comprend qu'il est capable de mourir ». L'essentiel ici est de distinguer *in fine* que la perspective adoptée par Claudel privilégie l'unité et la cohérence narrative. Ce qui fait écrire à cet autre candidat qu'à la fin de la lecture, le lecteur atteint « le point de vue quasi divin » qui subsume « tous les points de vue relatifs exposés auparavant ».

La deuxième approche, de nature *esthétique*, suggérée par la comparaison picturale (« comme dans le tableau... »), permet de dégager un autre mode d'organisation du roman, plus difficile à apercevoir et fondé sur les relations harmoniques – rythmiques, figurales, sémantiques, structurelles, etc. – établies entre chacun de ses moments et la totalité qu'ils constituent. Il s'agit de souligner que les événements ordonnés selon une progression linéaire sont aussi reliés de façon plus profonde, grâce à un ordre harmonieux et nécessaire : certains candidats, bien inspirés, ont parlé d'un « modèle poétique », « clos sur lui-même, achevé » et « fondé sur la correspondance ». Les meilleures copies ont su développer cet aspect du sujet en prenant exemple de la récurrence signifiante de certains détails descriptifs (la couleur jaune dans *Eugénie Grandet*) ou de certaines métaphores obsédantes (les images de la navigation dans *Un balcon en forêt*). Elles ont à bon droit perçu des échos signifiants entre certaines descriptions (les variations sur le mille-patte dans *La Jalousie*) et certains thèmes (l'incipit fluvial de *L'Éducation sentimentale* et la phrase lapidaire sur « la mélancolie des paquebots », au début de l'avant-dernier chapitre. Elles ont montré les analogies secrètes qui s'instaurent entre certaines scènes ou certains personnages (le subtil jeu de miroir voulu par Barbey d'Aureville entre les situations du récit-cadre et celles du récit enchâssé, dans *Le Plus Bel Amour de Don Juan*). Elles ont enfin noté les effets de contraste sur lesquels repose souvent l'économie romanesque (le double registre réaliste et fantastique de *La Peau de chagrin* ; le passage du régime diurne ou régime nocturne de l'imaginaire dans *La Chartreuse de Parme* ; le contrepoint entre figures héroïques et grotesques dans les romans de Walter Scott, etc).

La troisième approche est d'ordre *herméneutique*. Elle envisage le roman, par-delà le sens littéral et immédiat de la fiction, comme une parabole, c'est-à-dire un de ces récits qui transmettent, sous le voile de la narration, une signification à décrypter par jeu de superposition. La postulation du sens ne doit pas être nécessairement confondue ici avec une doctrine ; il peut s'agir simplement d'une vision du monde, qui peut elle-même être un mode de questionnement de l'existence. C'est pourquoi il fallait se garder de toute réduction simpliste de la parabole au rôle d'auxiliaire didactique et poser avec nuance la question de son

rapport au lecteur et au sens, en évitant de caricaturer la pensée de Claudel. La notion de parabole, en ce qu'elle implique un étagement des significations, entraîne du même coup une certaine opacité, voire un certain mystère, qui laisse une grande liberté au lecteur. C'est ce qu'ont su discerner les copies les plus clairvoyantes, comme celle-ci qui remarque que la parabole, du fait de ses niveaux d'interprétation, suppose aussi « une pluralité, mais qui se ramène pourtant à une réelle univocité » : la parabole « dit l'ici, mais regarde l'ailleurs ; « l'universel (la thèse) et le particulier (l'histoire) y sont parfaitement homogènes ».

Le sujet de cette année valait, on le voit, par la diversité des approches du roman qu'il proposait. Il n'y avait pas de plan attendu par le jury, mais celui-ci espérait qu'on ferait un sort à ces trois principaux aspects, en les analysant dans toutes leurs nuances. Trop de copies n'ont eu qu'une vision partielle des enjeux qu'on vient de définir, ignorant la dimension esthétique ou éludant la question herméneutique. Trop de copies, en outre, n'ont pas su se limiter à un domaine, celui du roman, qui offrait pourtant une ample matière, soit qu'elle n'aient pas distingué nettement ce qui, dans l'ordre narratif, ressortissait au genre ou, à l'inverse, lui échappait (les mémoires, le récit de voyage, l'autobiographie, souvent confondue avec le roman personnel ou l'autofiction, etc.), soit qu'elles aient débouché sur des considérations oiseuses, parce que abusivement générales, sur la littérature, tous genres confondus, poésie, essai ou théâtre.

Même si le sujet n'y invitait pas expressément, une discussion était bien venue. Encore fallait-il qu'elle ne fût pas sommaire par ses arguments. L'on a particulièrement apprécié, dans certaines copies, le sens de la nuance qui évite de faire porter la discussion à faux et de prêter à Claudel une conception grossière du roman, pour mieux lui en faire reproche. Il était judicieux, par exemple, de saisir que la citation pouvait s'appliquer aussi au Nouveau Roman, alors que celui-ci a été, au contraire, systématiquement utilisé pour invalider la proposition claudélienne, axe dialectique au demeurant acceptable.

Les points de discussion ne manquaient pas. Citons ici quelques bons arguments relevés dans différentes copies. Tel candidat fait remarquer que Valéry défend une conception opposée à celle de Claudel, soulignant que le roman est un récit « sans nécessité », foisonnant et contingent, toujours menacé par l'instabilité. Le même candidat, un peu plus tard, relève que le roman selon Gide est un genre « lawless », Gide qui, dans *Paludes*, « semble hanté par le retour du même au même, dans une circularité sans fin, où le récit, devenant contemporain de tous ses moments, ne saurait cependant fournir un sens – et moins encore une parabole ».

Dans un autre ordre d'idée, certains ont fait remarquer, en s'appuyant sur l'analyse des « seuils » et de l'*incipit*, que le roman peut « prétendre à un sens *initialement* donné dans sa totalité ». Ainsi de *Thérèse Desqueyroux* : dès la préface, écrit-il fort justement, le sens se manifeste : « point n'est besoin d'attendre la fin du roman et la "goutte" au fond du verre pour que paraisse la "conclusion" ». Une autre copie, s'intéressant à l'*explicit* romanesque, fait observer que « le point final peut être suspensif », comme c'est le cas, dans la

Chronique du règne de Charles IX où Mérimée, contre les conventions du roman historique, finit sur une clause ouverte.

D'autres encore, prenant exemple de romans « comiques » ou « excentriques », rappellent opportunément que le genre romanesque « est ce fils paradoxal de l'épopée et de la ménippée ». On ne saurait oublier sa dette à l'égard de cette dernière, ni des rebondissements contingents du roman picaresque. Ainsi dans *Jacques le Fataliste*, la structure rhapsodique et digressive, les virtualités d'une intrigue aux multiples fils, les métalepses qui rompent l'illusion sur un mode ludique entraînent l'efflorescence de significations plurielles, propres à renverser les discours d'autorité. D'une manière générale, il convenait, à rebours de la réflexion claudélienne, de faire toute sa place au plurilinguisme textuel, à la polyphonie narrative, au roman comme « dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation » (Bakhtine). C'est le cas de ce candidat qui affirme à propos de *Martereau* que Nathalie Sarraute, « loin de chercher à créer un ensemble harmonieux et homogène, retranscrit des voix discordantes enfouies dans les profonds abîmes des sous-conversations » ; ou de cet autre encore qui souligne que, chez Claude Simon, « l'incertitude de la voix narrative interdit à la lecture une marche linéaire », qu'« elle la désoriente, la rend chaotique, voire impossible ». L'écriture romanesque affiche alors son incapacité à lier des événements, à créer des liens de causalité, à donner un sens obvie.

*

On le voit à ces exemples, le jury a éprouvé bien des satisfactions intellectuelles à découvrir des copies intelligentes et chaperonnées, qui alliaient les analyses nuancées, les références variées et les formules élégantes. Cependant la lecture des copies amène également le jury à attirer l'attention des candidats sur quelques points de méthode, qui ont souvent été fâcheusement méconnus cette année : ils concernent l'introduction et la conclusion, le développement, l'utilisation des exemples.

En dépit de notables exceptions, introduction et conclusion restent deux moments de la composition française que les candidats ont toujours autant de difficultés à dominer. Rappelons que l'introduction, sans être pour autant trop longue, doit reprendre et analyser les termes du sujet, analyse qui doit permettre d'élucider la problématique et de l'énoncer clairement. S'il n'est pas nécessaire de citer le sujet exhaustivement, il convient, en reprenant et en éclairant les termes essentiels, de le reformuler en dégageant ses présupposés et ses enjeux.

En l'occurrence, il était important de bien éclairer le sens de formules telles que « causalité morale », « parenté secrète », « d'un certain train », « parabole immobile », sans oublier de faire un sort à la comparaison et aux images (« coup de gong final »). Trop souvent, « causalité morale » a été pris dans un sens restrictif : au lieu d'inclure à son sémantisme les ressorts de la vie intérieure et des mœurs, les candidats ont reçu l'épithète au sens d'« édifiant » et l'ont confondue avec « moralisatrice ». Un grand nombre, sans se préoccuper de la syntaxe, a interprété « d'un certain train », non pas au sens de progression, mais en le tirant

vers un étrange contexte ferroviaire. Cette erreur, assez fâcheuse, a été souvent aggravée par de pesantes métaphores, filées tout au long des copies, à grand renfort d'imagination (« le train... les wagons... les aiguillages... les stations... Claudel en chef de gare...»). Enfin, « parabole » a été ramené par de nombreux candidats au seul sens géométrique. Plus étonnant et plus grave encore : certains, peu attentifs aux anachronismes, ont confondu littérature et télécommunication, en cherchant dans la « parabole » claudélienne le sens d' « antenne », le terme étant alors interprété comme une audacieuse métaphore...

Par manque de temps, la conclusion, beaucoup trop brève dans bien des copies, se réduit à des considérations générales d'une grande banalité. De façon navrante, elle témoigne d'une baisse de tension intellectuelle, alors qu'elle devrait porter la réflexion à une sorte d'achèvement. Que de lamentations conventionnelles ou de couplets scandalisés sur la prétendue « tyrannie intellectuelle » de Claudel ; que de portes ouvertes enfoncées à propos de l'« inaliénable liberté du lecteur », de « l'irréductible pluralité du sens », de « la suprême valeur du style » qui distinguerait, dans l'ineffable, le « vrai » roman... La conclusion est trop souvent le lieu où ressurgissent avec le plus de vigueur les idées reçues, agrémentées d'un pathos de convention. Il faut se garder d'encenser à l'excès le critique qu'on discute, comme de le vouer aux gémonies.

La composition française – faut-il le rappeler ? – n'est ni une narration, ni la communication d'impressions, ni un empilement de remarques et de commentaires. Elle s'appuie donc sur un plan dont la première fonction est de classer idées et exemples de façon claire et dynamique, ce qui n'exclut en rien la finesse et la complexité de la pensée. Les bonnes copies sont celles où se manifeste la volonté de conduire une réflexion organisée, articulée et progressive, qui s'efforce de ne jamais perdre de vue le sujet. En dépit de mises en garde répétées, trop de copies, prenant pour prétexte tel ou tel terme de la citation, en viennent à réciter une question de cours qui conduit infailliblement au « hors sujet ». Ainsi des candidats qui, oubliant rapidement la phrase de Claudel, ont développé des vues cavalières sur l'histoire du roman ou une méditation creuse sur la lecture. On remarque de la même façon de trop fréquents plans chronologiques, qui participent en général d'une téléologie naïve : bien des copies ont détourné la citation de Claudel pour tracer une opposition schématique entre une conception surannée de l'art romanesque défendue par l'écrivain et une conception « moderne » et « novatrice » qui trouverait son ultime accomplissement avec le Nouveau Roman, dernier état connu de la littérature...

On peut souhaiter par ailleurs que, dans le développement, l'illustration (ou la discussion) du sujet n'intervienne pas à propos (ou au détour) d'un exemple, mais que les exemples illustrent une réflexion structurée et assumée par le candidat. En outre, si une composition française ne peut se réduire à une énumération allusive de titres, il est souhaitable qu'elle ne se transforme pas en un collage d'explications de textes, dont l'extension abusive fait perdre de vue le sujet. Il est certes utile d'entrer dans le détail de l'analyse et certains candidats ont su montrer qu'ils étaient capables de fonder leur réflexion sur des références précises et judicieusement mises à profit. Citons ici cette heureuse étude des métaphores

marines qui, à l'opéra, entourent la baignoire de Mme de Guermantes ou cette analyse de la description de la *Salomé* de Moreau, où « la danseuse symbolise cette conjonction du mouvement et de l'immobilité, du temps et de l'éternité, de la beauté éphémère et de l'ailleurs éternel » visé par *À Rebours*.

Mais la chose tourne parfois au procédé et réduit à l'excès le nombre des références sur lesquelles repose l'argumentation. Rappelons qu'il faut éviter la perspective monographique, consistant à centrer le propos sur un écrivain en particulier, à commencer par l'auteur de la citation (surtout lorsqu'il traite d'un genre autre que ceux où il a excellé). Le jury n'attend pas des candidats qu'ils se livrent à une étude approfondie d'une œuvre, mais à une réflexion de culture générale. On apprécie, à cet égard, les exemples variés et l'on aurait tendance à se lasser d'une certaine vulgate. Il est regrettable de ne citer, comme le cas s'est présenté, que des textes tirés de la littérature étrangère ou des romans français du XX^e siècle.

Si l'on apprécie en outre chez un candidat une culture critique, celle-ci ne saurait se substituer au contact direct avec les textes ni à une réflexion personnelle. Trop de candidats, incapables de se défaire des intermédiaires de lecture, si enrichissants soient-ils, semblent barricadés derrière l'autorité de la critique. Si certains tirent le meilleur parti de textes théoriques incontestables – empruntés à des auteurs tels qu'Aristote, Huet, Valéry, Gracq, Barthes, Ricœur –, beaucoup se dispensent ainsi de donner des exemples littéraires, ce qui est inadmissible.

Attention enfin aux références imprécises ou convenues, où l'on sent trop que la culture du candidat se limite aux textes qu'il a eu l'occasion de rencontrer dans la préparation de tel concours, dans le cadre de tel programme. Les parcours obligés sont décevants, chemin de croix du lecteur qui se lasse de découvrir toujours les mêmes références à l'aveu de la Princesse de Clèves, à la mort de Manon, au pavé inégal de la cour de l'hôtel de Guermantes, etc. Ces travers s'accusent encore lorsque des gaucheries, telles que « la princesse de Tourvel » ou « Madame de Bovary », les accompagnent.

Il convient pour finir de relever quelques travers touchant à l'expression. L'orthographe et la ponctuation ne sont pas facultatives : on déplore, même dans de bonnes copies, des bévues, dont on veut croire qu'elles ne sont dues qu'à la hâte. Le jargon philosophique employé sans raison manifeste, quand il alimente de vaines spéculations, doit être évité. Que dire enfin de quelques tics dans l'air du temps : confusion de « mettre à jour » et « mettre au jour » ; usage abusif de « de par » ; emploi d'« opportunité » au sens d'occasion, par contamination de l'anglais ; récurrence de « au final », de « suite à », du verbe « gérer » utilisé, à tort et à travers, pour l'emploi du temps comme dans l'ordre de la vie sentimentale comme, etc.

Même si, raisonnant sur l'ensemble, le jury regrette la relative rareté de bonnes copies (supérieures à 14/20) et le trop grand nombre de celles qui présentent des défauts importants – contresens sur le sujet, mauvais équilibre des parties, omission d'un aspect du problème, absence de discussion –, il convient de

conclure plus heureusement en soulignant aussi le réel bonheur intellectuel donné par les réflexions de jeunes gens dont la maturité critique, l'aisance dialectique, la hauteur de vue et les bonheurs d'expression forcent l'admiration.