

COMPOSITION FRANÇAISE

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**Pascale Alexandre, Estelle Doudet, Marc Escola, Pierre Glaudes,
Nathalie Grande, Jean-Claude Larrat, Françoise Lavocat, Marielle Macé**

Coefficient : 3. Durée de préparation : 6 heures

Le sujet choisi cette année a surpris et provoqué des réactions. Il n'a pourtant pas desservi la grande majorité des candidats, qui ont su tirer profit de son ouverture et manifester des qualités très variées. Quelques données statistiques permettent d'apaiser les inquiétudes exprimées *a posteriori*, auxquelles le jury reste attentif : la moyenne des notes est légèrement supérieure à celle des deux dernières années, l'écart-type plus significatif, la proportion de devoirs avortés (qui indiquent le nombre des candidats véritablement déstabilisés) n'a pas changé. Les copies, sans doute plus courtes mais en général plus fermes que celles des dernières sessions, n'ont pas eu l'uniformité que le jury avait souvent déplorée auparavant. Une fois surmonté le premier sentiment de surprise, le sujet offrait aux élèves la possibilité de travailler sur des références littéraires incontournables et de mettre en œuvre une réflexion personnelle, dont l'effort a toujours été valorisé par les correcteurs.

La citation de Barthes mettait l'accent sur un domaine parfois négligé, mais qui est au centre de notre histoire littéraire : la littérature d'idées. Ce choix ne doit pas jeter le trouble dans les esprits ; il ne surprend pas s'agissant des textes proposés à l'oral, et, si un certain nombre de candidats ont pu mobiliser des lectures originales, les références attendues par le jury et citées avec profit par beaucoup de copies sont celles du patrimoine littéraire : Montaigne, Pascal, Voltaire, Rousseau, Diderot, Stendhal, Hugo, Proust, Valéry, Gide, Breton, Sartre, Bataille, Gracq... La notion de « romanesque » introduite par la citation posait en outre le problème de l'écriture essayiste dans des œuvres fictionnelles (nombreuses ont été à ce sujet les références à Balzac, Proust ou Sartre), ce qui contribuait à ouvrir le sujet. Le libellé de la citation sollicitait la capacité de réflexion des candidats autant que leur bagage littéraire, en particulier leur aptitude à établir des rapprochements entre plusieurs œuvres de genres différents, et à construire des ponts entre plusieurs chapitres de leur cours de littérature. À ce titre, les candidats bien préparés sont d'abord ceux qui ont su se référer aux grandes œuvres qu'ils ont lues et étudiées en classe, mais qui ont également été capables de les confronter entre elles, sans forcément avoir traité la question de l'essai sous la forme d'une leçon autonome. Le jury a par exemple apprécié l'élaboration de réflexions personnelles sur la variation des genres chez un auteur (plusieurs candidats se proposant de comparer l'usage de l'essai et du récit chez Rousseau, Stendhal, Proust, Camus, ou Michon, quelques-uns d'observer le partage entre poésie et essai chez Bonnefoy ou Segalen).

Gardant le souvenir de trop de copies où les élèves affirmaient sans aucune conviction que « la vraie vie, c'est la littérature », le jury a eu le plaisir cette année de les voir mobiliser leur culture propre et placer la dissertation littéraire en son centre. Le sujet autorisait en effet une grande diversité de traitements, et convenait en cela à une formation pluridisciplinaire comme

l'est la khâgne ; les littéraires, les spécialistes de langue, les historiens, les philosophes, pouvaient s'appuyer sur une partie de leur savoir, et en nourrir une réflexion sincère sur la littérature. Les termes de la citation, en particulier le choix de la notion de « forme », invitaient à une réflexion sur les frontières de l'essai, sur sa place dans les domaines de la culture, sur la façon dont il peut traverser les autres genres. Beaucoup de bonnes copies ont ainsi pris le parti d'admettre dans leur réflexion, afin de préciser les limites du genre, les dialogues, considérations, entretiens, éclaircissements, discours... en s'interrogeant sur la part commune à tous ces textes (notamment la façon dont ils se distinguent du traité et échappent à l'esprit de système). On soulignera la fécondité, dans certains devoirs, de l'examen nuancé de différentes œuvres situées aux frontières de l'essai : le *De Vita Beata*, le *De Senectute*, les poèmes philosophiques et didactiques (*De Natura Rerum*), les dialogues de l'Antiquité, les *Maximes*, les *Pensées*, les *Salons*, les journaux, les contes philosophiques voire les romans à thèse (de Bourget, ou d'Aragon si l'on suit S. Suleiman).

La « littérature d'idées » dans son ensemble était en effet le cadre de la réflexion, mais elle n'en était pas l'équivalent et il était indispensable de se poser la question de l'extension du sujet. Quelques interrogations, opérées par provision au brouillon, suffisaient à révéler l'amplitude problématique de la formule de Barthes — laquelle ferait aussi bien songer à *La Recherche du temps perdu* (où il n'est que trop vrai que « le romanesque le dispute à l'analyse », la réciproque faisant le désespoir de certains lecteurs), voire au « roman moderne » en général, qu'à l'œuvre entière de Rousseau (où le partage des genres s'accommode d'une unique propension à mêler « la méthode au fantasme »), ou aux fictions méthodiques du siècle des Lumières (des *Lettres persanes* aux contes de Voltaire). L'intérêt n'était pas tant alors d'inclure ou d'exclure telle ou telle œuvre *a priori* (et de ce point de vue, trop d'exemples discutables ont été invoqués sans être mis en discussion), mais de poser la question de sa pertinence au regard du sujet ; ainsi des pamphlets ou des satires, qui pouvaient donner lieu à des développements intéressants : certains se sont demandés si l'on pouvait les considérer comme des essais, ou ont au contraire tenté de délimiter une frontière (l'allure conversationnelle de l'essai n'interdisant pas les convictions, ni même l'indignation, comme chez Péguy ou Bernanos, mais l'aigreur et l'agressivité). S'agissant d'un genre qui ne peut être essentiellement et invariablement annexé à la littérature, il fallait s'interroger sur les conditions dans lesquelles l'essai doit être intégré à son espace. Ce sujet a ainsi été pour certains, quoique la chose ne fût nullement un passage obligé, une occasion de faire jouer une problématique pleinement littéraire sur quelques grands textes ou quelques auteurs majeurs approchés dans d'autres disciplines — Descartes, Michelet, Renan, Bachelard, Lévi-Strauss...

Soulignons qu'il ne s'agissait nullement d'une dissertation portant exclusivement sur la critique, comme ont semblé le penser plusieurs candidats. Il était abusif de réduire le corpus aux essais « sur la littérature », plus encore au domaine de la critique savante (ce qui pouvait conduire à un hors-sujet presque complet) ; rien n'y invitait dans la citation, pas plus que dans le libellé de l'épreuve. Rappelons que chacun des termes est soigneusement pesé par le jury : si celui-ci avait voulu que les candidats s'interrogent sur la métatextualité, la lecture, le commentaire ou la relation critique en tant que tels, la formulation du sujet aurait fait mention de l'un de ces termes. On pouvait en revanche tout à fait recourir à des critiques dont l'œuvre exemplifie la démarche ou l'écriture de l'essai, pris pour lui-même : les essais critiques de Sainte-Beuve, Julien Gracq, Jean-Pierre Richard ou Barthes... ont alors été cités avec profit, et l'on a lu à cette occasion de bonnes réflexions sur la façon dont l'essai se soumet à son objet pour en constituer le prolongement.

La tension désignée par la citation ne pouvait pas non plus être réassimilée à la question trop vaste de la littérarité (que certains candidats confondent avec la « littéralité »), ni à celle du style ou de l'écriture en général. Trop de copies ont curieusement reformulé le jugement de

Barthes en opposant frontalement essai et littérature (comme si la littérature en tant que telle ne pouvait pas être pensante), s'interdisant toute analyse fine de la relation entre les termes du sujet ; d'autres ont proposé une troisième partie floue, invertébrée et parfois exaltée sur la Littérature comprise comme dévoilement ultime et atteinte de l'indicible (l'essai étant alors désigné, avec plus ou moins de sincérité, comme « le domaine de prédilection de la Littérature »). Rappelons que tout sujet de dissertation n'invite pas à considérer son objet comme l'essence ou le comble de la littérature, et que les correcteurs n'espèrent pas forcément être mis en présence de son secret.

La citation proposée n'est en effet jamais une énigme à résoudre, ni un piège refermé sur une culture restreinte ; on n'attend évidemment pas des candidats qu'ils traitent du sujet en spécialistes d'une petite région de la littérature, qu'ils recomposent le contexte entier d'un jugement, connaissent sa signification dans une page isolée, ou soient capables de le resituer dans un parcours intellectuel complet. À l'évidence, comme chaque année, il ne s'agissait ni d'une dissertation portant sur l'auteur de la citation, ni d'un sujet limité à la littérature d'une seule période. Il paraît également clair que la phrase de Barthes excluait toute approche de type essentialiste et toute fétichisation, consistant à s'en tenir strictement aux œuvres comportant le mot « essai » dans leur titre (on ne le ferait pas pour le « roman », pourquoi s'y contraindre ici ?). On pouvait en revanche s'interroger sur la possibilité pour l'essai d'accéder au statut de genre et éventuellement, comme cela a été fait dans d'excellentes copies, se demander quelle conception de la littérature les essais et leur « forme tourmentée » étaient susceptibles de remettre en cause.

La maîtrise de la méthode de la dissertation est évidemment capitale, et il nous faut ici rappeler quelques évidences. L'introduction doit citer le libellé, qu'on morcelle s'il est trop long, et qu'on doit s'obliger à « introduire » : trop de dissertations cette année négligeaient de rappeler la citation de Barthes ou s'ouvraient sur elle *ex abrupto*. L'introduction propose également une description logique et sémantique du libellé et construit une problématique d'ensemble. Elle s'achève sur l'énoncé du plan ; les candidats doivent savoir que leurs deux correcteurs ont l'égal devoir de relever ce plan sur leur cahier de notes ; mieux vaut donc veiller à la clarté des expressions choisies, bannir les formulations trop allusives (« on s'interrogera ensuite sur les limites de la définition de Barthes » : lesquelles et pourquoi en faudrait-il *a priori* ?), et se garder de tout *post-scriptum* qui laissera le correcteur croire à un développement surnuméraire.

La conduite de l'introduction révèle la compréhension du libellé ; une erreur de syntaxe grossière – mais trop fréquente – a consisté à ne pas reconnaître la formule figée « le disputer à » et à considérer que le pronom « le » reprenait ici le substantif « essai » ; réifié, il ne pouvait alors être qu'un objet figé tour à tour annexé à l'« analyse » ou au « romanesque », à la « méthode » ou au « fantasme ». Un autre contresens consistait à prendre la citation pour une condamnation, tel candidat se proposant alors de « légitimer le genre de l'essai que Roland Barthes dénigre quelque peu » ; ou, symétriquement, à prêter à Barthes un « mépris amusé » pour le roman – d'où des plaidoyers hors propos en faveur de Balzac ou de Flaubert, qui n'en ont pas besoin. Sans doute de telles méprises sont-elles l'envers d'un préjugé que le jury s'étonne d'avoir parfois rencontré ; plusieurs copies ont en effet formulé des jugements de valeur étonnants : on y parle d'un genre « forcément rébarbatif » ou, pire, « dégénéré » ; le recours à la subjectivité ou à l'imagination est senti comme un défaut rédhibitoire, et l'on nie à la littérature toute capacité de connaissance.

Rappelons aussi la nécessité d'un travail sur les notions dès l'introduction. Pour une citation longue, une analyse minutieuse de l'ensemble des termes est de rigueur ; pour une citation

courte, comme c'était le cas ici, les candidats doivent en outre se rendre attentifs aux possibles ouverts par la brièveté du jugement critique, en balisant l'espace d'un questionnement. Trop de copies ne répondent pas à l'exigence élémentaire d'une définition des termes du sujet. Ce travail aurait pourtant permis d'éviter d'emblée quelques erreurs d'aiguillage : confusion entre le « romanesque » et le roman comme genre, repli de l'« analyse » sur l'« introspection », qui explique plusieurs hors-sujet sur le récit psychologique ou sur l'autobiographie (par attraction du sujet de l'an dernier ?), assimilation hâtive du couple « romanesque »-« fantasme » à une sorte de fantaisie débridée, d'où des devoirs qui tournent court et s'en tiennent à l'évocation d'une tension entre maîtrise et laisser-aller. Certains ont d'ailleurs renoncé à donner un contenu à la notion de « fantasme » (absurdement réduite, pour quelques copies, à sa définition psychanalytique) ; soulignons que le recours à l'étymologie peut être d'un secours précieux dans l'analyse du sujet ; bien des candidats en ont d'ailleurs fait un usage pertinent pour approfondir les termes d'« analyse » et de « méthode ». Une difficulté particulière a manifestement résidé dans la compréhension de la notion de « romanesque » ; les candidats n'ont pas toujours su la caractériser ni en faire bon usage, ce qui supposait d'envisager d'emblée la double relation de l'essai au narratif et au fictionnel (cette dernière question recroisant celle de l'imagination, dont il était opportun de montrer le pouvoir heuristique). Comme toujours, le sujet invitait à adopter une attitude interrogative envers la plupart des termes. N'hésitons pas à dénoncer la rigidité consistant à se placer face aux catégories littéraires comme à des idées immuables ou des dogmes qu'aucun exemple alors ne tarde à affaiblir.

Cet effort d'analyse, synthétisé en introduction, resterait cependant inefficace s'il ne servait à la compréhension du sens global de la citation et à la détermination de ses enjeux. Il s'agissait essentiellement ici d'identifier le paradoxe formulé par Barthes ; ce paradoxe est double : d'une part la proposition de Barthes va à l'encontre de l'opinion commune (selon laquelle l'essai est pur effort cognitif, ne doit laisser place ni à l'invention ni à la subjectivité), et l'on pouvait partir avec profit de cet écart ; d'autre part c'est une proposition à la fois vraie et fautive qu'on était par conséquent invité à valider et invalider tour à tour, ce qui permettait d'esquisser un plan. Il était très maladroit, en revanche, de présenter ce paradoxe comme une idée acquise et déjà familière, car on s'interdisait alors d'en saisir la richesse ; trop de devoirs se sont bornés à juxtaposer quelques développements sur les termes de la citation pris l'un après l'autre comme des évidences, sans reconnaître dans ce libellé la formulation d'une difficulté. Beaucoup de bonnes copies, à l'inverse, ont choisi de se laisser guider par la force du paradoxe pour construire un plan à la fois ferme et progressif. Rappelons que les candidats doivent se fier à leur bon sens et peuvent faire état de leur étonnement ; si un jugement les surprend c'est probablement parce qu'il est surprenant, si une notion leur pose problème c'est qu'elle demande à être expliquée, si tel terme n'est pas une catégorie obvie de l'analyse littéraire, ils doivent réfléchir à son usage dans un jugement critique et en comprendre les enjeux ; toute difficulté peut être considérée comme un tremplin pour la réflexion et un moteur pour la construction de la dissertation, non comme un obstacle à passer sous silence dans un jeu de cache-cache avec les correcteurs.

Les bonnes copies ont donc su faire jouer tout au long de la réflexion les termes du sujet et affronter le jugement critique de Barthes dans sa globalité. L'« analyse » y était définie, avec simplicité, comme une opération intellectuelle et l'on se demandait ce qu'elle pouvait recouvrir en termes littéraires ; de bonnes remarques ont alors été formulées sur la façon dont tel essai politique ou critique de Valéry décompose longuement son objet, et certains titres ont été examinés avec profit. Il a souvent été fait référence au corpus du XVIII^e siècle et aux

droits de la raison dans la littérature (l'esprit d'inventaire, le désir de comprendre la totalité d'un système politique dans l'essai descriptif et explicatif d'un Montesquieu, par exemple).

La « méthode » pouvait être approchée à la fois comme une forme (la « démarche » d'une réflexion) et comme une valeur (la « rigueur » attendue des textes d'idées) : quelle conduite adopte-t-on ? comment composer sa pensée ? argumente-t-on rigoureusement dans un essai ? Certaines copies ont forgé d'heureuses formules pour qualifier cette conduite : « ébauche d'une pensée, en dialogue avec le lecteur » ; « vagabondage » ; « interprétations possibles et provisoires de son objet » ; « traduction de l'état naissant d'une pensée », « jaillissement désordonné ». Beaucoup de remarques pertinentes ont été formulées sur l'allure ou la structure de l'essai chez Montaigne (le statut fondateur de Montaigne lui réservait une place particulière dans la construction de la dissertation) : désordre apparent de la conduite, « à sauts et à gambades », « marqueterie mal jointe », « farcissure », art de la digression comme mouvement de la pensée en marche, qualités d'un discours qui « se donne par les trois versions une profondeur temporelle inégalée par les héros de roman ». Plusieurs candidats ont songé à mobiliser Descartes à titre de contrepoint, observant les formes déductives de sa démonstration et le statut de ses hypothèses, l'opposant aux argumentations inachevées, aux répétitions, aux détours, aux tâtonnements, au refus d'une organisation claire et rigoureuse – une référence à Péguy pouvait ici être précieuse. Une copie a même élaboré une comparaison originale entre Montaigne et Aristote sur l'amitié, et parlait au sujet du premier d'une « déception par rapport aux attentes théoriques ».

La question de la composition devait faire l'objet d'un développement particulier ; beaucoup de candidats ont songé à faire argument de l'inachèvement de l'essai, qui peut se dissoudre dans des formes proches : fragments, cahiers, journaux... aux frontières du genre ; l'essai, écrit l'un d'eux, est « une forme ouverte qui part d'un point précis mais ne prévoit pas ses limites », où « la dramatisation importe plus que l'idée elle-même ». Les copies ont en revanche trop rarement souligné l'hétérogénéité des types d'énoncés présents dans l'essai – arguments, exemples, anecdotes, et surtout citations, justes ou non... dont la force centrifuge fait pourtant éclater l'unité d'une méthode et justifie le refus de la ligne droite. Il aurait été judicieux de songer davantage, ici, aux formes de l'argumentation, et de comparer la conduite de l'essai et ses parcours complexes, où les thèmes s'entrecroisent, aux attentes de la rhétorique traditionnelle. Trop peu de candidats semblent en maîtriser les enjeux. La démarche de recherche propre à l'essai, « attitude singulière de pensée, et non méthode » comme l'écrit un candidat, explique pourtant facilement l'écart de celui-ci par rapport aux formes canoniques du discours persuasif. Telle copie parle ainsi avec bonheur, au sujet de Pascal, d'« une pensée éblouie par la preuve ».

La citation de Barthes convoquait logiquement ce qui semble s'opposer aux exigences de la méthode et de l'analyse : le « romanesque » et le « fantasme », dont il s'agissait surtout de déployer les dimensions, en prenant soin de les identifier clairement : narrativité, fictionalité, invention, imaginaire, subjectivité, désir... Certains ont réfléchi dans ce cadre à la place du sujet écrivain, qui fragilise la recherche, et à la dimension autobiographique qui peut parasiter la conduite du discours (de bonnes remarques ont été formulées sur Rousseau, sur le Stendhal de *De l'amour* et le Barthes des *Fragments d'un discours amoureux*, ou sur l'emportement dans le pamphlet), voire au risque d'enfermement dans l'autoportrait qui fait perdre le contact avec l'objet ; une copie définit ainsi l'essai comme « une quête de la vérité qui, paradoxalement, n'engage que l'auteur ».

Le « romanesque » devait être soigneusement distingué du roman – le jury a rencontré à cet égard des tentatives de définition très judicieuses : « laboratoire des possibles », « fabrique du rêve », « force de projection et d'identification », « pulsion du lecteur qui demande à la vie d'égaliser l'extraordinaire de la fiction », ou plus simplement « vie rêvée ». Il était important de

dissocier ici la dimension narrative et les forces de l'imagination, en réservant un développement à chacun de ces aspects. Bien des essais sont tentés par le récit, ainsi que les candidats l'ont rappelé (suivant « un chemin sous-jacent qui tend vers le roman sans jamais l'atteindre », comme l'écrit l'un d'eux), soit qu'ils convoquent de petites narrations, soit qu'ils mettent en scène leur pensée en la temporalisant, soit qu'ils prennent la forme globale d'une enquête. Les *Essais* de Montaigne sont constamment nourris d'exemples ; les Salons de Diderot ou de Baudelaire font de la narrativité un moteur de la prose d'idées ; le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau, souvent et utilement cité (mais rarement sous son titre exact), élabore entre récit et démonstration une histoire du passage de l'état de nature à la société ; le *Contre Sainte-Beuve* incarne une hésitation exemplaire entre essai et roman au profit d'une tierce forme ; *La Chambre claire* fait succéder un essai de sémiotique de l'image et un récit d'initiation ; bien des essais transforment leur objet en personnage – tel candidat, commentant un texte de Valéry, souligne ainsi la nécessité de « donner figure au discours théorique, [de] l'incarner ».

Plusieurs copies ont su distinguer ce recours aux récits ou cette pente narrative de la tentation du romanesque proprement dit, considérée comme un risque de dérèglement. Un candidat analyse finement un passage de Pascal, où la figure du libertin donne un support à l'analyse mais sollicite l'imagination et les pulsions du lecteur, ce qui constitue une menace pour la démonstration au même titre que la « séduction par le style ». Un autre défend à l'inverse l'idée que l'essai reste « un énoncé de réalité qui renvoie toujours à un Je, contrairement à l'émancipation fictionnelle du roman ». À la différence de la fiction romanesque, explique un candidat, l'essai « vise à emporter l'adhésion du lecteur même au-delà du temps de la lecture », il ne propose pas au lecteur la projection dans une autre vie mais offre des exemples susceptibles de « s'annexer à la sienne ».

La citation faisait place à un domaine symétrique : celui des romans nourris par l'analyse, des morceaux d'essais inclus dans le roman (chez Huysmans par exemple), des pauses analytiques ménagées dans la narration. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Edouard projette un roman où les idées remplaceraient les personnages et où le roman lui-même se fait essai sur le romanesque : le texte de Gide a parfois servi, à juste titre, d'exemple pivot pour la question des rapports essai / roman. *La Recherche* a été finement décrite comme un roman philosophique, la réflexivité du roman moderne mise à profit, et plusieurs candidats ont réfléchi aux enjeux du roman à thèse, identifié à une doctrine à la manière d'un texte d'idées (*La Nausée*, *La Peste*). Tel candidat a tenté de montrer que dans *La Nausée*, l'analyse « étouffe le romanesque, le sature », lorsque *Le Mythe de Sisyphe* articule la force du récit mythologique aux besoins de la démonstration. Certaines très bonnes copies, s'appuyant sur les romanciers du XIX^e siècle, mais aussi sur Pascal Quignard et Kundera, ont insisté sur la difficulté de distinguer entre fiction romanesque et essai à l'époque moderne, après avoir analysé la littérarité des textes d'idées dans les siècles précédents.

Il importait cependant de bien garder à l'esprit l'objet central de la dissertation. Les romans ne pouvaient constituer le cœur de l'analyse, et la réflexion avait pour contrainte première de porter sur l'essai et non de se situer tout au long du devoir à sa périphérie. Un long examen des digressions générales et de l'ambition cognitive du roman ne pouvait pas véritablement faire avancer la réflexion sur l'essai. Le jury regrette ainsi la fréquence de la substitution arbitraire d'un domaine ou d'un sujet à un autre, faute des munitions nécessaires à une synthèse, au prétexte que la caractérisation de Barthes pourrait s'appliquer à d'autres genres. Trop de candidats ont développé cet argument périlleux en troisième partie : le roman d'analyse atteint mieux son but que l'essai (au prix d'une confusion entre méthode et réalisme, d'ailleurs), la poésie est elle aussi plus adéquate... Le devoir y perdait définitivement son centre de gravité.

Soulignons les travers de certaines copies qui ont pris le parti d'une dialectique sommaire ayant pour effet de dissocier les aspects dont il fallait penser la relation (Analyse/Romanesque, Méthode/Fantasme), ce qui a conduit à des affirmations intenable tendant à rabattre l'essai sur le traité ou l'exposé scientifique, ou au contraire à en faire une sorte de délire subjectif et imaginatif sans légitimité dans l'ordre de la connaissance ; de tels durcissements ont rendu bien difficile l'élaboration d'une troisième partie de synthèse.

Les meilleures copies en revanche se sont attachées à creuser la relation entre les termes du sujet, travaillant à la fois sur les notions et sur une redéfinition de la relation que Barthes propose pour les unir (conflit, discussion, liaison, juxtaposition, dialogue, équilibre précaire...). Certains candidats se sont demandé si l'imaginaire constituait nécessairement un écueil pour la méthode, s'il ne pouvait en être une condition ou une régénération, si la tension entre plusieurs moyens, plusieurs visées et plusieurs effets était un « danger » ou une « chance » pour l'essai. Plusieurs ont réfléchi avec profit au « tourment » et à la « dispute », trouvant ici la possibilité d'une construction dialectique ; la tension entre les différents termes du sujet était alors redéfinie positivement non comme une faiblesse mais comme une force. Reformulant clairement le paradoxe, ces candidats ont choisi d'articuler leur synthèse autour des rapports entre pensée et narration, des contaminations entre réflexion et fiction, ou de la part de la subjectivité dans la littérature d'idées.

Une attention particulière à la question de la fiction, dissociée de celle du récit proprement dit, a souvent été l'occasion de remarques très pertinentes sur ce qu'un candidat nomme « une autre manière de dire le vrai ». La fiction y était approchée comme un instrument de réflexion. On a lu beaucoup de bonnes remarques sur les « situations imaginaires » dans les *Pensées* de Pascal, les dialogues de Diderot ou les contes de Voltaire, et de façon générale sur les *exempla* (réels ou fictifs), les paraboles (bibliques ou non, comme celle des « Troglodytes ») et les procédés de métaphorisation. Telle copie a mobilisé à la fois Rousseau, Diderot, Platon et la question de l'utopie pour décrire ces processus d'élaboration d'un cadre imaginaire ou d'une expérience de pensée. « Ce qui rapproche l'essai de la fiction narrative, c'est qu'il est marqué par un effort de cohérence, de liaison logique entre ses éléments ; c'est une obligation venue de la *mimesis* qui lui est propre », explique un candidat qui s'interroge avec justesse sur la valeur pragmatique du romanesque dans l'essai, thème important pour lequel on pouvait proposer une autre formulation : quelle efficacité pour la fiction ?

S'efforçant également de penser ensemble « fantasme » et « méthode », plusieurs copies ont réfléchi à ce qu'un candidat identifie, en une formulation maladroit mais intéressante, comme « l'appui autobiographique sur l'expérience vécue ». Le fantasme ou l'impression, explique-t-il, peuvent tenir lieu de méthode et servir de principe d'analyse. Plusieurs candidats ont à ce titre songé à Artaud (dans *Le Théâtre et la peste*, le fantasme fonde la méthode, une image persistante est analysée, canalisée, et se transforme en concept), d'autres à Rousseau, à Bataille, ou à Leiris (*L'Âge d'homme* se construit entre examen méthodique de soi et « fantasmes » qui ressurgissent), quelques-uns à Bonnefoy (dans *La Vérité de parole*, analyse-t-on, une image personnelle sert d'appui à la méditation). « L'imagination n'est plus l'habit de la réflexion, mais le corps même du propos », écrit avec justesse un candidat, qui médite sur le pouvoir heuristique des figures.

Ces analyses ont parfois débouché sur une défense et illustration de la subjectivité comme méthode de l'essai (« je suis moi-même la matière de mon livre », a-t-on rappelé), sur l'unification de l'essai par une personne et une voix (non par une forme ou par un thème) qui sont les seuls garants de la démarche et la mesure d'un savoir en perpétuel changement. La notion d'*expérience*, où l'individu s'offre comme terrain d'enquête, « se montre pour

démontrer » (on songe à la chute de cheval de Montaigne ou au deuil de Barthes), a souvent été convoquée. Quelques candidats ont souligné la force d'une personnalité qui entraîne le lecteur : exposition d'un point de vue relatif, goût de la nuance, manifestation d'une conviction passionnée ou d'un doute sincère.

Le jury souligne la richesse et la variété des exemples mobilisés. Il n'a nullement pénalisé des copies qui se fondaient sur un petit nombre d'auteurs bien choisis et bien maîtrisés. Les références à Montaigne, au *Supplément au voyage de Bougainville*, aux lettres à Lucilius de Sénèque, à Gracq, à Valéry (*Variété*, « La Crise de l'esprit », *Degas danse dessin*, *Monsieur Teste*), à Proust, à Rousseau, à Barthes lui-même (souvent bien connu, placé entre la tentation du discours moraliste de *La Chambre claire* et celle du système dans les essais critiques) ont abondé. Les ouvrages de Mme de Staël, le *William Shakespeare* de Hugo, l'œuvre de Michelet, les essais de Barrès, de Breton, de Segalen (*Essai sur l'exotisme*, *Equipée*), d'Aragon, de Cioran ou, plus inattendus, de Joseph de Maistre et de Jacques Bouveresse ont été cités à propos. Les correcteurs ont donc abordé sans préjugé chacune des copies et les exemples proposés, très différents d'un candidat à l'autre : ils se sont réjouis de voir par exemple confronter Montaigne à Pascal ou à Proust, ont lu avec le plus vif intérêt les développements sur le rôle des fictions théoriques dans les essais philosophiques (« l'état de nature » chez Rousseau) ou les réflexions plus risquées sur le rôle du « fantasme » dans l'exercice de la pensée (le doute méthodique et l'hypothèse du « malin génie » chez Descartes). Les exemples les plus convaincants manifestaient la capacité des candidats à se réapproprier les données de leurs cours, en confrontant judicieusement les œuvres d'un auteur ainsi que les genres qui les informent : les *Discours* étaient comparés aux *Rêveries*, *L'Etranger* au *Mythe de Sisyphe*, *La Recherche* au *Contre Sainte-Beuve* et à « Sur la lecture »).

La culture littéraire la plus contemporaine pouvait être utile : *Rimbaud le fils* de Pierre Michon a été cité avec profit ; certains candidats ont eu la présence d'esprit de rappeler que Pascal Quignard s'est vu récemment décerner pour un triptyque d'essais le prix Goncourt — lequel couronne statutairement une « œuvre d'imagination en prose » (en 1955, l'Académie Goncourt publiait en revanche un communiqué pour « regretter » de ne pouvoir couronner *Tristes tropiques*). Les exemples bien choisis issus de la littérature étrangère classique ou contemporaine ont été également bien accueillis ; les essais politiques et moraux de Hume sont apparus plusieurs fois, tout comme l'œuvre de Nietzsche ou de Musil. Rappelons qu'il n'y a pas d'interdits dans le choix des exemples : tout est affaire de pertinence et de dosage pour un exercice qui reste celui de la « composition française ».

Pourtant, comme dans ses précédents rapports, le jury rappelle qu'une simple allusion n'est pas un exemple, et souligne l'intérêt des exemples raisonnablement développés lorsqu'ils illustrent avec précision un aspect du sujet. Il est toujours très risqué de chercher à donner un aperçu définitif sur une œuvre dont on ne connaît qu'un extrait : mieux vaut alléguer alors telle page isolée sans trop extrapoler, ni verser dans une explication de texte autonome qui n'a pas sa place dans une dissertation. Les exemples doivent avoir rang d'arguments au sein d'une démarche logique et hiérarchisée, mais ils jouent également un rôle dans le « rythme » du devoir. Il est de bonne méthode de veiller à leur égale fréquence aux différents moments de la démarche (un exemple au moins par sous-développement, pas de page sans exemple), mais aussi à « l'échantillonnage » nécessaire : le sujet requérait une égale attention aux problématiques de l'âge classique (entendu au sens large : de Montaigne aux Lumières) et aux redéfinitions du roman moderne par emprunts au champ dévolu jusque-là à l'essai. Les copies excluant résolument tout exemple postérieur à Rousseau étaient insuffisantes, comme celles fondées sur d' uniques références modernes. Ajoutons que les candidats doivent accorder un

soin tout particulier au choix du premier exemple en tête de la première partie ou des développements suivants : mieux vaut, lorsqu'il s'agit de « lancer » la réflexion sur des bases pertinentes, viser d'emblée au cœur de la cible, en réservant pour plus tard les exemples problématiques ou ambigus en regard de la formule proposée.

Invitons enfin les candidats à parler en lecteurs, à faire exemple des textes effectivement lus autant que des textes étudiés : qu'ils n'hésitent pas à faire état de leurs expériences de découverte, de leurs engouements ou de leurs désillusions, à défendre leurs goûts ou leurs passions, ou plus simplement à poser incidemment la question de la lecture dans les termes fournis par le sujet (l'essai fait-il appel à l'imagination du lecteur ? dans quelle mesure et avec quels résultats ? quelle différence de ce point de vue entre « littérature d'idées » et littérature de fiction ?).

Ce souci aurait évité bien des approximations d'histoire littéraire, voire un certain nombre de bourdes : tel candidat souligne que « l'essai est une nécessité à certaines époques, ainsi Montaigne écrit-il en réaction à la rigidité du XVII^e siècle ». D'autres font de Schiller l'auteur de *L'Absolu littéraire*, de Bossuet celui de célèbres *Serments*, de Montaigne celui des *Lettres persanes*, de Balzac l'auteur d'une *Shéhérazade* que Barthes aurait analysée dans son *S/Z*, et, plus savoureux, de « Pierre Ménard » celui de *La Divine comédie*. L'orthographe des noms propres trahit, au mieux, une culture de seconde main, au pire de graves ignorances : Beaudelaire, Starobinsky, Umberto Ecco, Julien Gracque, La Rochefoucault, Panglosse, le prince des Grieux dans *Manon*, le comte de Nemours chez Mme de Lafayette, la ville de Toulouse, Honoré Durfé, Baktine, Dubrovsky, et, confusion de saison, Barthez. « La mauvaise fois » de Sartre et la prestigieuse « Bibliothèque de la Brigade » aux éditions Gallimard ont elles aussi nourri la liste des perles ; la plus étonnante revient sans doute à ce candidat qui écrit que le *Discours de la méthode* propose « une méthodologie de l'apprenant face à la vie en général ». Insistons sur la nécessité d'être attentifs à la correction de la langue (certains termes courants sont massacrés – « psychanalise », « rationalité », « tolérance », « souvant », « finalement », « anegdotes », « lattitude », « honoré », « satire sociale »...), exigence souvent indissociable du soin accordé à la présentation et à la propreté des copies.

Trop de copies restent très en-dessous des attentes du concours – langue mal maîtrisée, absence totale de références littéraires, niveau de réflexion sommaire. Le jury a pourtant valorisé nombre de devoirs honnêtes dans leurs questionnements, souvent personnels et parfois courageux, témoignant d'une réelle curiosité et capables de mobiliser avec indépendance les ressources du cours. Ces devoirs se sont mesurés à un jugement critique reconnu comme difficile, recourant à plusieurs exemples bien maîtrisés qu'ils ont exploités fermement dans la perspective du sujet. Rappelons aux candidats que chacun peut faire fonds sur ses moyens propres : une culture littéraire, une capacité d'analyse et d'attention à la citation proposée, une aptitude à comparer, une netteté de construction, une clarté de pensée préservée de raffinements théoriques excessifs... Les bonnes copies manifestent des qualités variées, que les excellentes copies cumulent jusqu'à susciter l'admiration, et le jury a encore eu cette année le plaisir de voir émerger de véritables personnalités intellectuelles.