

COMPOSITION FRANCAISE

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**JEAN VIGNES, MATHILDE BOMBART, HELENE LAPLACE-CLAVERIE,
GUILLAUME PEUREUX, CATRIONA SETH**

Coefficient : 3 ; durée : 6 heures

Sujet proposé

Jean GIONO écrivait :

« L'écrivain (ou le peintre), l'artiste témoin de son temps est une invention, et pour le besoin d'une cause ; il n'est que le témoin de lui-même [...]. L'écrivain (ou le peintre), l'artiste est avant tout un homme qui se montre. Qu'il se cantonne dans son art ou qu'il s'engage, il fait son portrait. » (Préface au *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1962).

Vous commenterez et discuterez ces propos en vous appuyant sur des exemples littéraires précis.

Remarques générales

Afin d'éclairer les nouveaux candidats sur les attentes du jury de l'épreuve de composition française, nous proposerons ici quelques remarques très générales relatives à la méthode et à la « philosophie » de l'exercice. On s'attachera ensuite à revenir plus précisément sur le sujet de Jean Giono proposé aux candidats de 2012 pour offrir non pas un corrigé digne de ce nom, mais plus modestement une série de pistes de réflexion visant à illustrer par l'exemple le type de démarche intellectuelle attendue des candidats dans la problématisation, la discussion et l'illustration d'une citation.

Le jury tient d'abord à le souligner : la plupart des candidats maîtrisent globalement les règles classiques de la dissertation (annonce du plan, construction de l'argument, enchaînement logique des parties, etc.). On nous permettra cependant de rappeler quelques éléments importants.

S'agissant de l'introduction, trop de copies se montrent démesurément prolixes (3 à 4 pages). On évitera de multiplier les exemples dans cette partie du devoir qui a pour fonction d'ébaucher l'analyse du sujet (c'est le développement qui approfondira cette analyse) et de problématiser. A l'inverse, il est regrettable de voir de nombreuses problématiques se réduire à une question lapidaire, parfois faussement interrogative. Il ne suffit pas de commencer une phrase par « Dans quelle mesure » et de paraphraser ensuite la citation-sujet pour aboutir à un questionnement digne de ce nom. Etape fondamentale du devoir, la problématisation doit mettre en évidence les enjeux du sujet, autrement dit montrer d'emblée au correcteur que le candidat a vu ce qui pose problème et surtout ce qui est intéressant dans la citation. Il fallait donc, en l'occurrence, procéder à une reformulation éclairante des propos de Giono, les envisager de plusieurs points de vue, et faire jouer le contexte. Trop peu de copies ont en effet recours à une réflexion d'ordre historique (histoire littéraire et histoire tout court). Les mêmes mots, les mêmes phrases, prononcés par quelqu'un d'autre à une autre époque ou dans une autre sphère culturelle, n'auraient à l'évidence pas les mêmes implications. Il y a un arrière-plan du sujet, qui lui donne son relief. Si le jury n'attendait certes pas des candidats la maîtrise de connaissances « pointues » sur l'auteur du *Hussard sur le toit*, il était en revanche en droit d'espérer une mise au point sur la figure de l'intellectuel engagé au XX^e siècle.

Par ailleurs, la citation de Giono comportait un certain nombre de non-dits qu'il était bon de relever, à défaut d'en lever tous les mystères. Si « l'artiste témoin de son temps est une invention », qui est à l'origine de cette mystification ? Invention de qui ? Et invention pourquoi ? « pour le besoin d'une cause », répond Giono de façon laconique. Peut-être fallait-il s'interroger sur la nature de cette « cause »

et sur le sens précis de ce dernier mot. Insistons sur ce point : le jury n'attend pas, en pareil cas, des récitations de cours ou des miracles d'érudition. Il aimerait simplement voir les candidats se poser davantage de questions sur un libellé suffisamment court pour faire l'objet d'un examen systématique.

Profitons-en pour redire qu'il est préférable de citer intégralement le sujet dans l'introduction (quand il est d'une longueur raisonnable), ce qui est une bonne manière de ne pas substituer trop tôt d'autres mots à ceux de la citation, et de veiller à ne pas oublier une partie des propos qu'il convient de commenter. Le sujet est un tout : à ce titre, il doit certes être appréhendé de manière globale, mais chacun de ses détails doit également faire l'objet d'une exploration scrupuleuse. Un travail de définition des termes importants est en particulier attendu. Trop de copies ont par exemple omis de prêter attention à la notion de témoignage, et au verbe « s'engager », qui comptaient à l'évidence parmi les clés du sujet.

S'agissant du développement, on se permettra de mettre en garde les candidats contre certains excès quantitatifs. Mieux vaut une dissertation de taille moyenne (deux à trois copies doubles) et bien construite qu'un travail trop long qui présente des risques de dilution fâcheuse, ou dont les articulations sont mal marquées. Dans le même ordre d'idées, on rappellera qu'il n'est pas utile d'accumuler les noms d'auteurs ou les titres d'œuvres de manière allusive. Les exemples doivent être choisis pour leur pertinence, leur caractère éclairant, mais aussi en fonction de la capacité qu'a le candidat de les développer avec précision. De ce point de vue, il est opportun de mettre en évidence des lectures ou des connaissances personnelles, au-delà des acquis scolaires. Autre exigence importante, la diversité des références. On évitera en particulier de mobiliser un corpus entièrement « moderne » (XIX^e et XX^e siècles), au détriment du reste de l'histoire littéraire. Encore faut-il pour cela faire usage de prudence dans les rapprochements, et ne pas se laisser aller à des raccourcis hasardeux. De même, on renoncera à citer un vers dont on ne se souvient qu'imparfaitement, ou à dater une œuvre approximativement. À l'inverse, il peut être contre-productif de vouloir rentabiliser un travail de mémorisation en accumulant des citations démesurément longues. Surtout, les citations n'ont d'intérêt que si elles servent la réflexion : à défaut de commentaire pertinent, la citation risque de faire figure de remplissage stérile.

Le jury apprécie de voir les candidats manifester des connaissances précises, mais la composition française, rappelons-le, n'est pas un exercice d'érudition. Chacun est libre d'y évoquer la matière de son choix ; l'essentiel réside dans la clarté de la démonstration et dans son adéquation avec le sujet proposé.

Éléments pour une introduction (analyse du sujet, contextualisation, problématisation)

Avant de proposer une introduction en bonne et due forme, on aimerait inviter les candidats à prendre le temps d'interroger le sujet. La thèse de Giono, qu'il convenait d'abord de reformuler, paraît simple, trop simple sans doute : toute œuvre est un autoportrait, y compris celle qui semble la plus éloignée du projet de se peindre — celle qui vise l'impersonnalité de « l'art pour l'art », ou l'engagement politique. Manifestement, cette affirmation sans appel, péremptoire, constitue une réaction violente, peut-être excessive, dont il fallait se demander ce qui pouvait l'avoir déclenchée. En récusant comme une « invention » l'idée d'un « écrivain témoin de son temps », quelle cible vise notre auteur ? La formule « témoin de son temps », l'idée même d'un témoignage de l'écrivain devaient pareillement être interrogées. Un premier sens pouvait être envisagé, selon lequel, en effet, tout écrivain est témoin de son temps pour la postérité, dans la mesure où toute production humaine constitue un document sur l'époque qui l'a vu naître. Idée juste mais banale, difficilement contestable. Les allusions de Giono à l'idée d'*engagement* et de *cause* à défendre permettaient d'aller plus loin et de viser plus juste : l'écrivain est témoin en choisissant de porter témoignage, devant ses contemporains. Pour Sartre, « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent. [...] C'est notre tâche d'écrivain que de représenter le monde et d'en témoigner » (« Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature*).

Ainsi, le jugement de Giono peut viser éventuellement le courant scientifique et historiciste né au XIX^e siècle, voire la critique marxiste contemporaine qui étudie les œuvres littéraires dans une perspective sociologique, ou en termes de déterminisme historique ; mais il semble dénoncer plus spécifiquement la théorie sartrienne de l'engagement, qui prétend

subordonner l'activité créatrice à un dessein qui dépasse l'individu petit-bourgeois. La réaction très vive suggère l'individualisme farouche de Giono, défenseur de l'individu, de la personnalité spécifique de l'écrivain, du caractère irréductible de la personnalité créatrice.

Pour expliquer une réaction si brusque et catégorique, un rappel biographique pouvait s'avérer éclairant : l'engagement pacifiste et antimilitariste de Giono (combattant en 1915) et son refus d'obéissance aux autorités militaires lui ont valu la prison en 1939-40 (il est alors suspecté d'être communiste), puis à la Libération (il est alors inscrit sur la liste noire du nouveau Comité national des écrivains, qui voit dans son œuvre l'exaltation des valeurs de Vichy, notamment le pacifisme, le retour à la terre, la renaissance provinciale, devenus doctrine officielle après 1940). A la suite de ces mésaventures, Giono opte alors pour le retrait de la vie publique, et le refus de l'engagement. Ce sont donc, au moins en partie, les circonstances du débat sur l'engagement qui expliquent la réaction brutale de Giono, mais la question posée par la citation va bien au-delà des circonstances qui ont pu la susciter, et mérite que l'on tente d'y apporter une réponse plus nuancée.

Quelques questions simples pouvaient alors venir à l'esprit pour alimenter une réflexion personnelle autour de la question du témoignage littéraire. L'artiste témoigne-t-il plutôt de son temps ou de lui-même ? Est-il légitime d'opposer les deux ?

Quelle que soit l'opinion finalement défendue par le candidat, le jury attendait qu'il donne d'abord sa chance à la citation, qu'il en dégage l'intérêt, et tente au moins d'éclairer l'assertion de Giono. En quoi peut-on dire que tout artiste est témoin de lui-même ? Dans quelle mesure une œuvre marquée par un souci d'impersonnalité ou d'engagement peut-elle néanmoins constituer un autoportrait ? Comment l'idée que l'artiste « se montre » peut-elle éclairer des œuvres dont la dimension réflexive ne saute pourtant pas aux yeux ? En quoi le témoignage d'un auteur sur son temps serait-il nécessairement biaisé ? Peut-on penser que l'engagement en lui-même suppose un parti-pris, qui oblitère l'objectivité du témoignage ? Autant de questions nécessaires à l'examen de la « thèse » proposée.

Mais la citation, pour stimulante qu'elle soit, pouvait et devait susciter aussi des objections ou pour le moins des réserves. Combien d'écrivains anciens dont nous ne savons rien ? Combien d'auteurs plus soucieux de se dissimuler que d'étaler leur portrait ? Combien de portraits masqués, de trompe-l'œil ? On pouvait songer encore à Flaubert ou à Marthe Robert qui dénoncent le narcissisme comme le pire travers des mauvais écrivains.

Ce n'est qu'au terme de ce questionnement sur les termes et les enjeux du sujet qu'il était possible de rédiger une introduction à la fois succincte et pertinente. Un utile rappel historique permettait d'amener rapidement le sujet en le situant dans un débat.

Le débat sur l'engagement, tel qu'il se pose au lendemain de la Seconde guerre mondiale et au début de la Guerre froide, pose le problème de la fonction sociale de l'écrivain ou de l'artiste et de leur intervention éventuelle dans les affaires de la cité. L'artiste doit-il se tenir à l'écart du monde, « se cantonner dans son art » et travailler pour la postérité ou au contraire « s'engager », « témoigner », placer son talent au service de ses convictions et faire triompher par son art de justes causes ? A cette question qui divise certains intellectuels de son temps, Jean Giono répond dans son introduction au *Tableau de la Littérature française*, en tentant de dépasser cette opposition convenue, qui lui paraît finalement secondaire : « L'écrivain (ou le peintre), l'artiste témoin de son temps est une invention [...] ; il n'est que le témoin de lui-même [...] L'écrivain (ou le peintre), l'artiste est avant tout un homme qui se montre. Qu'il se cantonne dans son art ou qu'il s'engage, il fait son portrait. »

Parmi bien d'autres plans possibles, on pouvait, après avoir montré comment on peut effectivement lire en toute œuvre une sorte d'autoportrait de son auteur, se demander s'il est légitime de limiter l'activité artistique à cette dimension spéculaire, pour tenter enfin de

dépasser l'opposition "témoin de lui-même / témoin de son temps" en proposant une définition de l'artiste qui prenne davantage en compte la vocation de l'œuvre à l'universalité.

Autoportraits littéraires

La première partie du devoir pouvait illustrer la thèse de Giono en repérant dans des œuvres aussi variées que possible divers types d'autoportraits, en allant de préférence du plus évident au plus subtil, de l'autoportrait revendiqué à celui qui se dissimule, échappant peut-être à son auteur même.

Le jury a lu, dans cette partie, beaucoup d'excellents développements ; mais trop de candidats, comme révoltés par le caractère péremptoire et réducteur du propos de Giono, ont négligé d'en sonder la richesse et la profondeur.

On pouvait d'abord évoquer (ne serait-ce que par préterition) l'existence d'œuvres qui se donnent explicitement pour des autoportraits, et pour lesquels, à vrai dire, la question ne se pose même pas : l'auteur y affirme sans ambages son désir de « se montrer ». Parmi bien d'autres exemples possibles, les *Confessions* d'Augustin ou de Rousseau, les *Essais*, les *Mémoires d'Outre-tombe*, *Portrait of the Artist as a Young Man*, *Les Mots*, *L'Âge d'Homme* permettaient de confirmer aisément la propension de certains à tenter de se peindre par écrit. La connaissance de ces œuvres permettait de creuser éventuellement les formes et les motivations diverses de cette écriture au miroir, qu'on pouvait aussi mettre en relation avec la tradition picturale de l'autoportrait.

On pouvait évoquer aussi la tradition lyrique d'une poésie à la première personne, vouée à l'expression d'une sensibilité individuelle, qui puise ses sources dans la Grèce antique (Sapho, Anacréon, Théognis) et s'épanouit dans la Rome antique avec les odes d'Horace, les élégies de Catulle ou d'Ovide, plus tard les *Silves* de Stace. Même s'il paraît aujourd'hui bien imprudent de confondre le « sujet lyrique » et l'auteur, il n'en reste pas moins vrai que ces poésies ont pu être lues comme des autoportraits, et qu'elles s'y apparentent en effet. Non seulement ces œuvres se donnent comme confessions, mais elles permettent au lecteur et à la critique de reconstituer un portrait psychologique, parfois même une biographie supposée des auteurs, d'avoir du moins l'illusion de les connaître.

La satire, telle qu'Horace la développe après Lucilius, est traditionnellement présentée comme une peinture des vices du temps ; mais elle se donne aussi pour autoportrait poétique. On pouvait rappeler la formule d'Horace sur Lucilius : « il confiait, comme à des amis fidèles tous ses secrets à ses écrits. Heureux ou malheureux, jamais il n'eut d'autre confident ; aussi toute sa vie s'y voit dépeinte comme dans un tableau votif. Je tâche de l'imiter » (*Satires*, II, 1, 30). Du Bellay fait sienne la formule au seuil de ses *Regrets* (s. 2) : « Je me plains à mes vers si j'ai quelque regret, / Je me ris avec eux, je leur dis mon secret, / Comme étant de mon cœur les plus sûrs secrétaires ». De fait, beaucoup de sonnets des *Regrets* offrent au moins en apparence des autoportraits, plutôt flatteurs, du poète. Montaigne reprend aussi à son compte les vers d'Horace en revendiquant « l'exemple de Lucilius » pour justifier le projet apparemment présomptueux des *Essais* (II, 17, « De la Présomption »).

Cette tradition de confiance lyrique, élégiaque ou satirique ne s'est jamais éteinte : Marot, Du Bellay, Ronsard, Aubigné, Saint-Amant, Théophile de Viau, Scarron, La Fontaine, Boileau, Voltaire, Chénier sont au cœur de leur poésie (pour illustrer le propos de Giono, il aurait été intéressant de composer, un peu à la manière d'un Sainte-Beuve, un « portrait » de l'un de ces poètes ou d'un autre en s'appuyant sur les confidences qu'il nous livre). *A fortiori* la lyre « romantique » met en valeur le moi singulier de l'écrivain : il était facile de montrer la valeur d'autoportrait de recueils comme *Les Contemplations* (les *Mémoires d'une âme*), *Les Fleurs du mal*, *Sagesse*, *Une saison en enfer*, ou *Alcools*, dont Apollinaire écrit : « Chacun de

mes poèmes est une commémoration d'un événement de ma vie » (Lettre à H. Martineau, 1913).

Mais le jury attendait aussi que le candidat s'interroge, dans la perspective de Giono, sur des œuvres de fiction, romans, pièces de théâtre, ou textes poétiques, laissant en apparence une plus grande part à la création, à l'imaginaire, à un regard porté vers l'altérité et le monde extérieur. Les textes fictifs, dont la première personne est absente, ou dans lesquels l'énonciation est déléguée à un personnage clairement distinct de l'auteur, offrent-ils les mêmes possibilités d'autoreprésentation ? Peut-on admettre que, consciemment ou non, romancier ou auteur dramatique se projettent dans leurs personnages ? On pouvait aisément souligner la dimension largement autobiographique de certains romans ; ainsi *Le Page disgracié* exploite les souvenirs de jeunesse de Tristan l'Hermitte. Parmi d'autres exemples, le jury s'est réjoui de lire de bonnes analyses d'*Adolphe* ou de *Dominique*, de la trilogie de Vallès (*L'enfant*, *Le Bachelier*, *L'insurgé*), d'*A la recherche du temps perdu* ou du *Voyage au bout de la nuit*, soulignant les ressemblances entre l'auteur et le personnage principal. D'autres candidats ont bien exploité certaines mises en abyme observées dans les romans de Gide (*Les Faux monnayeurs*, *Paludes*) ou de Philippe Djian.

On pouvait se demander encore comment la création romanesque ou dramatique peut être pour un auteur le moyen de « se montrer » : non seulement de se raconter, mais de révéler ce qu'il cache au plus profond de lui-même, ou de donner à voir son système de valeur. *La Nouvelle Héloïse* ou les romans de Stendhal permettaient d'évoquer le roman comme autobiographie idéale ou rêvée, dont le personnage central apparaît comme le double idéalisé de son auteur. Plus largement, si l'on en croit Maupassant (« Le roman », préface de *Pierre et Jean*, 1887), chaque personnage peut révéler une facette de son auteur. Du point de vue de l'imaginaire, le roman le plus soucieux d'exactitude, d'objectivité, de neutralité, d'impersonnalité est nécessairement marqué par la fantasmagorie propre à son auteur. Flaubert en convient volontiers dans ses lettres : « je me suis toujours mis dans tout ce que j'ai fait. A la place de saint Antoine par exemple, c'est moi qui y suis » (1852). A-t-il réellement prononcé la phrase qu'on lui a prêtée, « Madame Bovary, c'est moi » ? On pouvait du moins montrer que Flaubert prête à Emma comme à Frédéric ses propres rêves romantiques et ses propres désillusions amoureuses ou politiques. Quant à Proust, il ne projette pas seulement sur Marcel ses sentiments : Swann, Bergotte sont sans doute eux-mêmes des transpositions à travers lesquels il met en valeur des facettes de sa personnalité d'artiste et ressuscite des moments de son passé.

L'artiste se révèle aussi par le biais des formes récurrentes de son imaginaire. Mauriac n'écrit pas de roman autobiographique, mais explique : « nos romans expriment l'essentiel de nous-même. Seule la fiction ne ment pas ; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse en dehors de tout contrôle son âme inconnue ».

Le roman comme le théâtre peuvent laisser libre cours à l'activité de l'imagination et permettent au romancier d'exprimer des fantasmes enfouis. C'était déjà en partie l'intuition de Sainte-Beuve, qui cherchait moins à reconstituer la vie des auteurs pour expliquer l'œuvre, qu'à mieux connaître l'homme par l'analyse de l'œuvre. C'était aussi le fondement de la « psychocritique » de Charles Mauron (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*), qui proposait des lectures psychanalytiques de Racine ou de Nerval, tirant ainsi de l'œuvre un portrait de l'auteur. Plus tard, les textes autobiographiques de Robbe-Grillet (comme *Le Miroir qui revient*) révéleront *a posteriori* le caractère presque intime de ses premiers romans, inaperçu des premiers lecteurs.

On pouvait encore interroger la valeur des œuvres dialogiques et polyphoniques (poésie, roman ou théâtre) comme moyen privilégié de mettre en avant la complexité, voire les contradictions du moi. Pantagruel et Panurge, Don Quichotte et Sancho Pança, Don Juan et Sganarelle, le Rat de ville et le Rat des champs, Jacques le Fataliste et son maître, Lui et Moi

dans *Le Neveu de Rameau*... autant de couples célèbres où la critique a souvent cru discerner la traduction romanesque ou dramatique de conflits qui divisent les auteurs eux-mêmes... Le théâtre de Molière, même si l'auteur reste bien méconnu, ouvrait aussi de larges perspectives à la réflexion : dans quelle mesure se met-il en scène à travers certains de ses personnages ? Dans quelle mesure est-il légitime, comme l'ont fait certains, de reconnaître Molière dans l'Alceste du *Misanthrope*, l'Argan du *Malade imaginaire*, voire l'Arnolphe de *L'École des femmes* ?

Ces différents exemples pouvaient amener finalement à s'interroger sur la nature et la fonction du portrait de l'artiste dans l'œuvre : la formule très générale de Giono ne peut être admise qu'à condition de souligner aussitôt le caractère très ambigu de l'autoportrait... qui est bien souvent et peut-être toujours un portrait en masque, voire un trompe-l'œil. Si tant est que l'artiste offre de lui-même un portrait, c'est nécessairement un portrait stylisé, transposé, qui le dissimule autant qu'il le révèle. La poésie lyrique de la Renaissance offrait à cet égard des exemples aussi célèbres qu'éclairants : la génération de Giono (et celle des fameux Lagarde et Michard) interprétait volontiers les épîtres de Marot, les sonnets de Ronsard ou ceux de Du Bellay comme des documents autobiographiques, non sans s'émerveiller ensuite que le Poète ait mis tant de lui-même dans sa poésie ! On mesure sans doute mieux aujourd'hui la part d'imitation, de jeu, d'idéalisation, voire de mystification, qui peut entrer dans la fabrication de *persona* lyrique à la Renaissance et bien au-delà...

On recourt parfois aujourd'hui à la notion d'*autofiction* pour baliser l'intersection des champs romanesques et autobiographiques. Mais le terme ne convient-il pas également à nommer la dimension réflexive du poème lyrique, « fiction poétique » nourrie par l'expérience individuelle, qui permet à un auteur de « se montrer », d'exprimer ses aspirations, ses angoisses, ses fantasmes, ou certaines facettes de sa personnalité, sans dessein strictement autobiographique ni engagement de sincérité ? Mais recourir à cette notion, c'est souligner toute l'ambiguïté de l'autoportrait littéraire (comme, du reste, du portrait peint) : soit qu'il réinvente sa vie, pour lui prêter une dimension idéale, exemplaire, universelle, soit qu'il noircisse le trait pour susciter la compassion, soit qu'il brouille à dessein les repères pour ne pas compromettre une dame ou un ami, soit encore qu'il cultive son identification à un modèle héroïque ou littéraire, le portrait littéraire peut sembler nécessairement biaisé...

Ainsi, tout en se gardant bien de lire toute poésie lyrique ou tout roman comme autobiographique au sens strict (ce qu'ont trop souvent fait le XIX^e et XX^e siècle), il peut être intéressant, comme y invite Giono, de prendre en compte la part d'autoreprésentation que comporte toute entreprise artistique. Quel que soit l'objet qu'il peint, l'artiste exhibe sa manière et son regard ; il met en scène sa propre vision du monde — qui est bien une part de lui-même ; ne serait-ce que dans cette mesure, il se montre, il fait son portrait, il témoigne de ce qu'il est. Il paraît toutefois abusif de limiter l'art à cette dimension narcissique, que de nombreux écrivains ou critiques prétendent au contraire dépasser.

Une œuvre tournée vers le monde

Pour nuancer plus encore, dans un second temps, l'assertion de Giono (ce que de nombreux candidats ont su faire avec pertinence et modération), il pouvait être utile de rappeler d'abord qu'une longue tradition, qui va des origines de l'art occidental à la critique contemporaine, dénonce le narcissisme comme un travers (soulignons que la dénonciation de ce travers n'était pas le propos de Giono, comme ont cru le comprendre certains candidats : le propos de Giono relève du constat, non du reproche !).

Aux origines de l'art occidental, l'artiste semble surtout perçu comme un artisan anonyme qui perpétue une tradition et tend en général à s'effacer. Devons-nous pourtant regarder la Vénus de Milo comme un autoportrait ? Ou émettre l'hypothèse que c'est le

progrès parallèle de l'individualisme et du christianisme qui fait apparaître un conflit entre la mise en avant du moi du créateur dans l'art et l'idéal chrétien d'humilité ? L'Eglise, le plus souvent, encourage le chrétien à la plus grande modestie et l'artiste à la discrétion.

Le jury a apprécié l'effort de certains candidats pour opposer au jugement de Giono des preuves textuelles de cette condamnation très répandue du narcissisme, perçu comme une attitude immorale, vaine ou frivole. Montaigne le rappelle : « la coutume a fait le parler de soi vicieux et le prohibe obstinément en haine de la vantance » (*Essais*, II, 6, « De l'exercitation »). C'est cette tradition de discrétion, de pudeur, contre laquelle Montaigne doit se défendre (fin de II, 6 et début de III, 2), mais qu'il perpétue aussi à sa façon quand il écrit dans l'avis au lecteur des *Essais* : « je suis moy-mesme la matière de mon livre [...] ; ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain ». Pascal, qui écrit dans les *Pensées* que « le moi est haïssable » reprochera explicitement à Montaigne de faire son portrait : « Le sot projet qu'il a de se peindre! et cela non pas en passant [...] mais par un dessein premier et principal. Car de dire des sottises par hasard et par faiblesse, c'est un mal ordinaire, mais d'en dire par dessein, c'est ce qui n'est pas supportable » (*Pensées*). Confrontant cette citation célèbre et celle de Giono, il aurait été intéressant de se demander si l'on pouvait néanmoins lire les *Pensées* comme un autoportrait, ou si l'existence d'un projet comme celui de Pascal n'apportait pas un démenti aux généralisations de Giono. Quoi qu'il en soit, on pouvait montrer comment, au nom de l'universalité de l'œuvre d'art, l'âge classique avait globalement (quoique avec certaines nuances) encouragé l'effacement des caractères singuliers du créateur.

Plus récemment, d'autres ont condamné le narcissisme comme une attitude proprement anti-artistique. En réaction contre les excès de subjectivisme et de narcissisme nés du romantisme, Flaubert recherche dans sa propre œuvre l'impersonnalité, l'objectivité. Pour lui, l'art est un effort de composition, qui oblige à dépasser le moi, à renoncer à la peinture de soi, à sortir de soi ; le véritable artiste ne parle pas de lui : le grand poète « met au rebut sa personnalité pour s'absorber dans celle des autres » (1846) ; « l'impersonnalité est le signe de la force. [...] Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe » (Lettre à L. Colet, 1853) ; « c'est un de mes principes qu'il ne faut pas s'écrire » (1857). Flaubert condamne le lyrisme au nom du style : « Quand j'écris quelque chose de mes entrailles, ça va vite! Cependant, voilà le péril. Lorsqu'on écrit quelque chose de soi, la phrase peut être bonne par jets [...] mais l'ensemble manque, les répétitions abondent » (1853). Cet exemple a été souvent et valablement exploité ; mais le jury a apprécié de lire d'autres exemples d'auteurs plus récents ayant condamné le narcissisme et visé l'impersonnalité : Lautréamont, Céline, Ponge... ou encore Marthe Robert : « transformer son miroir en une fenêtre ouverte sur la rue. C'est [...] la loi de toute littérature vraie, la fausse étant celle où l'auteur se contente de se contempler, en prétendant de surcroît que le lecteur y trouvera autant de joie qu'il en a pris lui-même à sa propre image » (*La Tyrannie de l'imprimé*, 1984).

Une autre objection paraissait s'imposer, et a fait l'objet d'importants développements, généralement convaincants. Pourquoi présenter comme une « invention » (avec la connotation négative qui peut s'attacher à ce terme) l'idée d'un écrivain témoin de son temps ? Il était facile de montrer que de nombreux auteurs — notamment en période de crise — forment bel et bien le projet explicite d'être les témoins de leur époque. Ronsard en offrait un exemple éclatant avec l'incipit de la *Continuation du Discours des misères de ce temps* (1562) :

Madame, je serois ou du plomb ou de bois
Si moi, que la Nature a fait naître françois,
Aux siècles à venir je ne contoïis la peine
Et l'extrême malheur dont notre France est pleine...
Je veux, maugré les ans au monde publier
D'une plume de fer sur un papier d'acier

Que ses propres enfants l'ont prise et dévestue (v. 1-7).

Au XIX^e siècle, les romanciers entendent fixer dans la fiction la réalité sociale, économique, politique de leur temps. Comme l'ont rappelé avec précision de nombreux candidats, Balzac, dans l'avant-propos de la *Comédie humaine*, dit vouloir « exprimer son siècle », être le « secrétaire de la société française », « archéologue du mobilier national », « nomenclateur des professions ». Il regrette que les écrivains antiques n'aient pas davantage témoigné des mœurs de leur temps. *Le Rouge et le noir* se voudra aussi « Chronique de 1830 » et *Les Rougon-Macquart* l'Histoire naturelle d'une famille sous le Second Empire. Certes, on peut montrer comment ces témoignages sont éminemment marqués par la subjectivité de l'auteur — et c'est là précisément le propos de Giono. Zola, quand il décrit les commerçants des Halles dans *Le Ventre de Paris*, compose des tableaux fantastiques où se révèle un imaginaire individuel, qui donne au récit tout son relief. D'un point de vue sociologique, tous ces romans offrent un regard de bourgeois cultivés sur la société du XIX^e siècle : regard partiel, orienté politiquement et idéologiquement, qui en apprend peut-être davantage sur les auteurs eux-mêmes que sur la société qu'ils peignent. Cependant, par ces dérives idéologiques elles-mêmes, ils témoignent de la mentalité de leur époque, ils sont bien témoins de leur temps. Au même titre que Mérimée est témoin de son temps quand il écrit sa *Chronique du règne de Charles IX*.

Enfin, le fait qu'il puisse être témoin de lui-même n'exclut pas que l'artiste soit aussi témoin de son temps, toute œuvre apparaissant comme le miroir de son époque. Là encore, il était facile, à partir de quelques exemples précis (encore fallait-il qu'ils le fussent), de montrer dans quelle mesure toute œuvre paraît marquée par l'esprit de la société qui l'a produite : toute œuvre, même à l'insu de son auteur, paraît révélatrice d'une époque et intéresse l'historien à ce titre. On pouvait songer à ces peintres du Moyen Age ou de la Renaissance qui, peignant des sujets bibliques, nous donnent à voir les villes, les costumes, les mœurs de leur temps ; on pouvait relire tel poète « baroque » de l'inconstance (et même Montaigne, si jaloux de sa singularité) comme le témoin des doutes et des troubles qui agitent son époque ; on pouvait observer comment les auteurs de *L'Écume des jours* ou du *Planétarium* se font plaisamment les témoins de la mode existentialiste.

Ainsi, même s'il est indéniable que l'écrivain ou le peintre « est avant tout un homme qui se montre » en exhibant ne serait-ce que son regard sur le monde et sa manière d'artiste, son style éventuellement singulier, il est difficile de prendre à la lettre l'affirmation polémique selon laquelle l'artiste « n'est que le témoin de lui-même » ; il paraît plus contestable encore de prétendre que « l'artiste témoin de son temps est une invention ». Aussi pouvait-on, en dernière analyse, tenter de dépasser cette opposition polémique (que Giono lui-même a d'ailleurs pris soin de nuancer) pour chercher dans une certaine universalité une meilleure définition de l'artiste. (Soulignons qu'il ne s'agit là d'une proposition de troisième partie, et que bien d'autres voies étaient ouvertes, l'essentiel étant de ne pas s'en tenir à l'examen ou à la réfutation de la thèse et de tenter de dépasser ou de relativiser l'opposition initiale).

Autoportrait et universalité

Pour tenter de concilier la définition de l'artiste comme « homme qui se montre » et la répugnance légitime de certains face à une littérature réduite au narcissisme le plus complaisant, on proposera de considérer l'artiste comme celui qui témoigne de lui-même en tant qu'homme, qui explore et représente la dimension universelle de son moi.

C'est sans doute l'une des découvertes majeures de Montaigne que cette possibilité de représenter l'homme à travers l'individu singulier y compris l'individu le plus ordinaire : « Je propose une vie basse & sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée qu'à une vie de riche étoffe. Chaque homme porte la

forme entière de l'humaine condition. Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et étrangère ; moi le premier par mon être universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien ou poète ou jurisconsulte » (*Essais*, III, 2). Et Voltaire de répondre à Pascal : « Le charmant projet que Montaigne a eu de se peindre naïvement comme il a fait. Car il a peint la nature humaine ».

Rousseau insiste davantage sur la singularité irréductible de son moi (« Je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent ; si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre »), mais il souligne lui aussi l'intérêt universel d'un pareil portrait : « Je veux montrer à mes semblables *un* homme dans toute la vérité de la nature et cet homme ce sera moi ». « Voici le seul *portrait d'homme* peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité qui existe et qui probablement existera jamais [...] ouvrage unique et *utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes*, qui certainement est encore à commencer... ».

Cette potentialité universelle de l'autoportrait peut éclairer aussi la poésie lyrique d'un Du Bellay, par exemple. Dans *Les Regrets*, l'identification récurrente du sujet lyrique à Ulysse confère à l'expérience individuelle une dimension universelle, rendue lisible par les usages de la lecture allégorique telle qu'on la pratique encore volontiers à l'époque.

C'est dans une telle perspective que peuvent se rejoindre la subjectivité hugolienne et l'impersonnalité de Flaubert. Lorsque Flaubert prétend dire « Adieu pour toujours au personnel, à l'intime, au relatif » (1853), c'est pour exprimer la vocation de l'artiste à témoigner de l'humain : « cette faculté de s'assimiler à toutes les misères et de se supposer les ayant est peut-être la vraie charité humaine, se faire ainsi le centre de l'humanité, tâcher enfin d'être son cœur général où toutes les veines éparses se réunissent, [...] ce serait à la fois l'effort du plus grand homme et du meilleur homme ? » (1853) ; « Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres... » (1853) ; « Il y a deux classes de poètes, les plus grands, les rares, les vrais maîtres résumant l'humanité. Sans se préoccuper d'eux-mêmes ni de leurs propres passions, mettant au rebut leur personnalité pour s'absorber dans celle des autres, ils reproduisent l'univers, qui se reflète dans leurs œuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur » (1846). N'est-ce pas ainsi qu'il faut aussi entendre, fût-il apocryphe, le fameux « Madame Bovary c'est moi » ? Le lyrisme hugolien semble tendre vers un objectif très comparable : « Ce sont en effet toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes, rians ou funèbres que peut contenir une conscience [...]. C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil [...]. Est-ce donc la vie d'un homme? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui ». L'ensemble de la belle préface des *Contemplations* (1856), comme celle des *Fleurs du Mal* (1857), ont offert aux candidats qui les connaissaient, une riche matière pour tenter de dépasser la perspective quelque peu réductrice mise en avant par Giono.

D'autres (les mêmes parfois) ont bien montré comment, dans le domaine du roman et du théâtre ou même de la poésie lyrique, le fait d'identifier trop systématiquement le personnage et l'écrivain conduisait à appauvrir la portée de l'œuvre. Camus, auquel beaucoup voulaient assimiler Meursault, dément vigoureusement cette identification. Si Camus « se montre » dans son roman, c'est moins en tant qu'individu singulier qu'en tant qu'homme contemporain, sans Dieu, sans âme peut-être, cet homme que Nathalie Sarraute appelle *homo absurdus*.