

**COMPOSITION FRANCAISE**  
**ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT**

**Hélène BATY-DELALANDE, Estelle DOUDET, Pierre-Louis FORT, Henri GARRIC,  
Sophie LEFAY, Adeline LIONETTO, Pierre MANEN, Françoise POULET.**

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

**Sujet proposé :**

« Alors, pourquoi écrire ? L'écrivain, depuis quelque temps déjà, n'a plus l'outrecuidance de croire qu'il va changer le monde, qu'il va accoucher par ses nouvelles et ses romans un modèle de vie meilleur. Plus simplement, il se veut témoin. [...] L'écrivain se veut témoin, alors qu'il n'est, la plupart du temps, qu'un simple voyeur. »

Jean-Marie Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes, discours de réception du prix Nobel*, Nobel Fondation, 2008.

Vous commenterez et discuterez ce propos en vous appuyant sur des exemples précis et variés, qui ne se limiteront pas au domaine du roman ou de la nouvelle.

**Proposition d'analyse du sujet**

Le sujet soumis cette année à la réflexion des candidats était une citation de J.-M. G. Le Clézio tirée de son discours de réception du prix Nobel de littérature, obtenu en 2008. Alors qu'il vient de recevoir la plus illustre des récompenses institutionnelles et semble parvenu au faite de la reconnaissance universelle, Le Clézio choisit d'interroger l'utilité socioculturelle de l'écrivain, mais aussi le(s) rôle(s) et la place dans le monde de cette figure publique qu'il incarne en recevant une telle distinction. En empruntant à l'auteur suédois Stig Dagerman l'expression de « forêt des paradoxes », il souligne la vanité des prétentions de l'écrivain qui se définit comme un acteur dans le monde et pense agir par la seule force de son écriture, alors qu'il n'est bien souvent qu'un simple observateur posté à l'écart et ne s'adressant qu'aux gens qui partagent la même culture et le même langage élitiste que lui. Cette « forêt des paradoxes » est donc celle de l'écrivain sensible aux malheurs des plus défavorisés et qui voudrait œuvrer pour eux, mais qui ne parvient à communiquer qu'avec ceux qui les tiennent asservis. D'où l'amertume de la question initiale : « Alors, pourquoi écrire ? » Le Clézio brise les rêves de puissance des écrivains qui prétendaient pouvoir maîtriser une écriture performative ayant un effet immédiat sur le réel de leur temps. « Depuis quelque temps déjà », celui qui écrit revendique (« se veut ») le rôle plus modeste de « témoin », d'observateur du monde cherchant à en délivrer un compte-rendu susceptible d'améliorer la compréhension que ses contemporains en ont. Néanmoins, dans un ultime paradoxe, Le Clézio ruine de nouveau cette prétention en substituant au prétendu « témoin » un « voyeur » avéré, intrus scrutant l'intime et le caché au profit de sa seule jouissance, loin de toute visée politique, sociale et surtout morale.

Les enjeux soulevés par l'analyse de la citation portaient donc d'une part sur l'articulation entre ces trois grandes figures de l'écrivain, qui toutes posent de manière essentielle la question du regard : celle du poète guidant le peuple vers des lendemains

meilleurs, écrivain engagé militant en faveur d'un progrès politique, moral, social, culturel et/ou économique ; celle du « témoin », simple observateur et non plus acteur ; celle du « voyeur » enfin, qui suggère que l'écrivain est mû par un plaisir égoïste et ne mérite pas le prix Nobel que le comité lui décerne. D'autre part, la réflexion de Le Clézio s'inscrit dans une perspective historique dont il importait de bien mesurer la portée afin de pouvoir la questionner : dans la mesure où il ne date pas précisément la rupture temporelle soulignée (« depuis quelque temps déjà »), il incombait aux candidats d'analyser les rapports entre ces trois figures sous la forme d'un continuum et de s'interroger sur la pertinence de celui-ci.

Ainsi, c'est en pensant proposer une citation dépourvue de termes susceptibles de poser des problèmes de compréhension littérale que le jury a fait le choix de ce sujet. Néanmoins, à sa grande surprise, les candidats ont souvent achoppé sur le mot « voyeur », tantôt défini comme un observateur neutre et objectif, à la différence du témoin au regard partial et nécessairement orienté, tantôt au contraire comme un observateur impliqué dans le réel et ne le percevant que de manière subjective, le témoin se retrouvant alors promu au rang d'observateur objectif, tantôt encore comme un être ne percevant que le superflu et la surface des choses, ou bien même, renversement suprême, comme un écrivain engagé, voire comme la figure du voyant rimbaldien ! Il convient donc de répéter, comme l'ont fait les rapports des années antérieures, la nécessité de partir d'une définition précise et solide des principaux termes du sujet, gage d'un plan bien organisé, progressif et cohérent ; à l'inverse, toute analyse sommaire de la citation ne peut donner lieu qu'à une réflexion confuse, en partie, voire totalement, hors sujet.

Une problématisation précise des enjeux du sujet devait conduire les candidats à aborder la question de l'engagement, malheureusement trop souvent évincée, ou plus généralement le rôle politique et social revendiqué par certains écrivains. Sans nécessairement avoir étudié ces auteurs en classes préparatoires, les étudiants pouvaient aisément faire appel à leurs lectures personnelles et à leurs souvenirs de l'enseignement secondaire pour évoquer les philosophes des Lumières (Voltaire écrivant son *Traité sur la tolérance* à propos de l'affaire Calas), la figure du poète exilé chez Hugo, qui compose *Les Châtiments* depuis Jersey, le célèbre *J'accuse* de Zola, Gide dénonçant la colonisation du Congo... Certaines copies ont ainsi rappelé le reproche adressé par Jean-Paul Sartre au « silence » de Flaubert et de Goncourt dans *Situations II* : « L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher ». Mais d'autres exemples plus anciens pouvaient illustrer cette figure de l'écrivain acteur et membre essentiel de la société de son temps : s'inscrivant dans la tradition néo-platonicienne du *vates* intermédiaire entre les hommes et les dieux, les auteurs de la Pléiade cultivent l'idée selon laquelle le poète est doté d'une mission à la fois immanente et transcendante, faisant de lui un prophète qui jouirait d'une position surplombante dans la cité ; inspiré d'une fureur divine, il contribue par sa veine poétique à la gloire littéraire de son pays. Mais un double écueil venait transformer cette volonté en orgueilleuse croyance : comme le souligne Le Clézio au début de son discours, celui qui écrit n'agit pas, il se replie dans une activité solitaire loin du champ de bataille ; le rêve d'une écriture performative, qui modifierait le monde par sa seule force, vient ainsi se briser sur le fantasme d'une réception idéale de l'œuvre, de la part d'un lecteur qui serait prêt à appliquer *stricto sensu* les commandements que l'écrivain lui envoie. Par ailleurs, en privilégiant sa mission, l'écrivain ne risque-t-il de cultiver la littéralité aux dépens de la littérarité ? C'est le reproche que l'on peut par exemple adresser à certains romans à thèse (voir notamment *Fécondité*, *Travail* et *Vérité* de Zola). Ainsi, au lieu d'exercer un pouvoir immédiat sur le réel, l'écrivain en serait réduit à proposer des modèles alternatifs « meilleurs » – le comparatif qualifiant le nom « modèle » et non

« vie » – que ceux que le réel offre, mais aussi que ceux que les auteurs qui l’ont succédé ont déjà proposés, dans une compétition aussi vaine qu’inopérante.

Le Clézio fait remonter ce constat d’impuissance, cette lucidité nouvelle des écrivains, à « quelque temps déjà », circonstant temporel que les candidats étaient invités à éclairer, mais aussi à questionner. La linéarité de la succession entre les trois figures déclinées au sein de la citation pouvait être nuancée dans la mesure où l’histoire littéraire a souvent fait alterner les déclarations volontaristes et les mises en retrait : bien avant les Lumières, La Fontaine met en doute l’efficacité de la parole poétique dans certaines de ses *Fables* (« Hélas ! j’ai beau crier et me rendre incommode : / L’ingratitude et les abus / N’en seront pas moins à la mode », XII, 16, « La forêt et le bûcheron ») ; les poètes du Parnasse viennent après le poète-guide du *Chatterton* de Vigny ; l’œuvre de Sartre, qui reconnaissait lui-même dans *Les Mots* que sa plume n’était pas une épée, est contemporaine du théâtre de l’absurde et des pièces de Ionesco qui, dans *Rhinocéros*, représente avec ironie Bérenger prétendant lutter contre l’invasion animale en faisant circuler des textes dans les journaux. Doit-on alors considérer Jean-Paul Sartre comme le dernier grand intellectuel engagé ? « La littérature, pour quoi faire ? », pourrions-nous nous demander à la suite d’Antoine Compagnon. Certaines copies ont employé de belles formules pour étudier cette évolution, en parlant d’un passage de « l’ère de l’engagement », celle de « l’écrivain-messie », à « l’ère de l’impouvoir », celle de « l’écrivain-témoin », mais surtout de « l’écrivain-voyeur ». Le Clézio, qui est né en 1940, est conscient que l’écrivain n’a pu à lui tout seul empêcher les deux guerres mondiales, Hiroshima, la guerre froide, et tant d’autres catastrophes encore. Le désenchantement dont son constat fait part s’inscrit dans une crise plus générale qui frappe le champ des belles-lettres depuis les années 1980 : l’écrivain serait une figure culturelle bien « utile » pour explorer le « champ des possibles », mais la société préférerait désormais écouter d’autres paroles – voir les Prix Nobel de physique, chimie, médecine, économie – lorsqu’il s’agit de « changer le monde ».

La dialectique entre « témoin » et « voyeur » ne devait pas être étudiée indépendamment de ces premières analyses : encore une fois, c’était bien les questions de la place de l’écrivain dans le monde, de la visée de son regard, mais aussi de l’utilité de sa parole qui étaient posées. À la question « pourquoi écrire » était liée l’interrogation suivante : pour qui écrire ? Dans son discours de réception du prix Nobel, Le Clézio cite des exemples d’écrivains témoins : Dante dans *La Divine comédie*, Shakespeare dans *La Tempête*, mais aussi Primo Levi. De nombreuses copies ont cité l’exemple de Balzac, « secrétaire » de la société française dans *La Comédie humaine*. En revanche, peu de candidats ont évoqué la littérature des camps comme littérature de témoignage : or ces œuvres posent à la fois de manière irrécusable la légitimité de l’écrivain témoin – il faut raconter ce qui s’est passé afin que cela ne se reproduise plus jamais – et l’impossibilité même de raconter l’irracontable : on pense à la correspondance entre Patrick Modiano et Serge Klarsfeld au moment où le premier écrit *Dora Bruder*, mais aussi à l’œuvre de Charlotte Delbo, qui n’est publiée qu’à partir des années 1960, ou encore au suicide de Primo Levi. Si la littérature des camps impose l’utilité du témoignage avec évidence, celui-ci peut dans d’autres cas apparaître comme le revers de l’engagement, dissimulant mal son échec : si le témoin peut avoir participé aux événements qu’il raconte, à l’exemple de certains mémorialistes comme le cardinal de Retz, il prend souvent la plume parce qu’il a été écarté du monde auquel il appartenait ou bien écrit de l’extérieur, sans avoir vécu les faits concernés. L’écrivain s’avance à la barre, il conforte le réquisitoire ou le plaidoyer du monde qui va être prononcé, mais ce n’est pas lui qui juge et encore moins lui qui agit.

Aussi le témoignage peut-il n’être qu’un simple prétexte dissimulant mal une écriture égotiste et autotélique, celle du voyeur observant le réel au profit de sa seule jouissance, plaisir pouvant paraître malhonnête et malsain lorsqu’il est question de scruter l’intime avec

une curiosité perverse. L'écrivain puise-t-il sa matière dans le réel qui l'entoure par des voies autorisées et décentes ? Dans un film récent, *Dans la maison* (2012), François Ozon confronte un enseignant de lettres à l'un de ses brillants élèves, écrivain au génie précoce, qui s'introduit au plus près des personnes dont il fait ses personnages en observant secrètement leur intimité la plus privée. L'écrivain-voyeur peut trahir le réel qui l'entoure, ou bien s'enfermer dans la complaisance en décrivant longuement et crûment les détails les plus triviaux du monde. Zola, dont le cycle des Rougon-Macquart a souvent été pris comme exemple de littérature-témoignage par les candidats, ne prit-il pas le risque d'être accusé de voyeurisme en s'attardant sur des épisodes sordides et macabres dans certains de ses romans ? On pense, dans *Thérèse Raquin*, au passage où Laurent contemple une série de cadavres à la morgue, qui sont longuement décrits, après la noyade de Camille. Les exemples de voyeurisme potentiel sont également nombreux dans la littérature contemporaine, qu'il s'agisse d'Emmanuel Carrère, qui se demande au seuil de *L'Adversaire* quelle est sa légitimité à s'emparer du fait-divers sordide dont Jean-Claude Roman a été le protagoniste, ou encore, plus récemment, d'Édouard Louis, auquel ses proches ont reproché d'avoir noirci le tableau de son enfance, sans que l'on puisse faire la part entre réalité et fiction, dans *En finir avec Eddy Bellegueule*. L'on passe ainsi très vite de l'accusation de voyeurisme à celle d'exhibitionnisme. Mais il est également possible d'illustrer ces accusations de voyeurisme en puisant des exemples du passé : lors de la querelle qui suivit la création de *L'École des femmes*, Molière fut ainsi accusé de se conduire à la manière d'un espion dans le monde galant, en se servant des mémoires que lui remettaient des gentilshommes bien naïfs pour enrichir ses pièces de portraits ridicules dans lesquels les gens du monde pouvaient se reconnaître. Le dramaturge s'amuse de cette accusation dans *L'Impromptu de Versailles* en se mettant en scène dans la peau d'un voyeur infiltré à l'Hôtel de Bourgogne : « Comme leurs jours de comédies sont les mêmes que les nôtres, à peine ai-je été les voir que trois ou quatre fois depuis que nous sommes à Paris ; je n'ai attrapé de leur manière de réciter que ce qui m'a d'abord sauté aux yeux, et j'aurais eu besoin de les étudier davantage pour faire des portraits bien ressemblants ».

Toutefois, le voyeur peut aussi, tel Actéon, prendre le risque de percer par son regard intrusif une réalité supérieure qui aurait dû rester caché : il se transforme alors en « voyant », en observateur capable de percer l'invisible et de porter un regard neuf sur le monde pour le transmettre par la suite grâce au *medium* de ses écrits. Telle est l'une des pistes que certaines bonnes copies ont suivie pour orienter la réflexion de leur troisième partie, en s'interrogeant sur l'existence d'une littérature du dévoilement et sur la puissance du regard de l'écrivain, qui, à défaut de changer le monde, peut le recréer par le langage, comme le dit par ailleurs Le Clézio dans la suite de son discours : « L'écrivain, le poète, le romancier, sont des créateurs. Cela ne veut pas dire qu'ils inventent le langage, cela veut dire qu'ils l'utilisent pour créer de la beauté, de la pensée, de l'image ». Cette voie permettait de réintégrer dans le champ de la réflexion la figure de l'auteur en apparence détaché du réel, cherchant à le fuir – on pense aux Parnassiens et à Mallarmé – mais donnant du monde une vision transfigurée grâce au pouvoir créateur du langage.

### **Remarques générales sur la méthodologie de la dissertation**

Cette année encore, la majorité des copies ont prouvé que les candidats maîtrisaient globalement la méthodologie de la dissertation, même si des détails ponctuels restent à améliorer, comme les introductions de parties, recourant trop souvent à l'annonce laborieuse des différentes sous-parties, ou encore les transitions, fréquemment sacrifiées. D'une manière générale, les copies révèlent une bonne maîtrise de l'épreuve, à laquelle les candidats sont d'évidence bien préparés. On compte peu de copies blanches ; même si l'on a pu observer un certain nombre de réflexions qui tournaient court, faute d'arguments, l'effort de construction

de la dissertation est toujours sensible. Si nous avons rappelé précédemment l'importance capitale d'analyser de manière aussi fine que précise la citation, il n'était pas pour autant utile de disséquer l'intégralité du sujet en passant beaucoup de temps sur le passage de l'adverbe « simplement » à l'adjectif « simple », ou encore en opérant une distinction peu pertinente entre le terme « écrivain », qui serait ici connoté négativement, et celui d'« auteur ».

En introduction, l'accroche est en général un élément bien maîtrisé. Certains candidats ont pu d'emblée en faire un lieu de problématisation, en citant par exemple le « voyant » de Rimbaud auquel semble s'opposer le « voyeur » de Le Clézio. Néanmoins ce moment important est aussi parfois le lieu d'un ressassement de références un peu trop communes pour être efficaces, comme le « miroir » de Stendhal, cité plus ou moins à bon escient à des dizaines de reprises. Dans ce cas, l'accroche, manière originale et personnelle d'entrer dans le sujet, perd sa raison d'être. Malheureusement l'effort de problématisation en germe dans l'explication du sujet a souvent du mal à aboutir à une véritable problématique. Trop souvent les intuitions justes sur la légitimation de l'écrivain, par exemple sur la nécessité d'historiciser les propos de Le Clézio et de questionner l'historicisation qu'il suggère, sont oubliées. Les problématiques sont alors le lieu d'un « décrochage » très perceptible, où l'argumentation, au lieu de se déployer, se perd dans des généralités (« quel est le rapport de l'écrivain au monde ? »), des questions plus ou moins pertinentes (« l'écrivain peut-il changer le monde ? ») ou trop fermées (« l'écrivain est-il condamné à être un témoin ? »). Les plans qui découlent de ce décrochage – peut-être dû lui-même à une certaine crainte de s'engager dans le sujet et à l'envie de le rabattre sur des questions connues – peuvent de ce fait être assez stéréotypés. On regrette que la troisième partie abrite systématiquement une réflexion sur le lecteur – sujet intéressant en lui-même mais dont le lien au sujet a souvent été laissé lâche. On rappelle aussi qu'un plan se contentant de déplier le sujet phrase à phrase (première partie, première phrase/idée de la citation) a des chances de rester à sa surface et de n'en proposer qu'une glose. Par ailleurs, les copies ayant fondé leur problématique sur la question initiale posée par Le Clézio, « pourquoi écrire », ont donné lieu à des troisièmes grandes parties tout à fait fantaisistes : l'écrivain écrit pour tenter sa chance, pour fidéliser le lecteur, pour se faire connaître, ou bien pour aucune raison en particulier !... En revanche, des plans plus convaincants ont été suggérés à partir d'un travail sur l'isotopie de la vision (« voyeur, voyant, observateur... »). L'annonce de plan est généralement claire. D'assez nombreuses copies accompagnent l'énoncé des parties de numéros entre parenthèses, ce qui n'est pas très élégant.

L'articulation entre les trois figures de l'écrivain analysées ci-dessus excluait toute réflexion sommairement dialectique et exigeait des candidats une analyse puis une discussion plus fine de la citation. L'humilité de Le Clézio, tout comme les contradictions qu'il soulève entre les velléités de l'écrivain et son action – ou son manque d'action – effective sur le monde ne pouvaient qu'inviter les candidats à faire preuve de la même prudence et à ne pas asséner de grandes (fausses) vérités normatives, voire prescriptives : « l'écrivain est forcément un voyeur » ; « il doit témoigner du réel » ; « la littérature doit être gratuite », etc. Malgré la variété des exemples utilisés, le jury n'a pu que regretter que les auteurs et œuvres étudiés en cours soient trop souvent « plaqués » dans le développement, de manière artificielle et superficielle, sans servir la réflexion. *Le Parti pris des choses* a ainsi tour à tour été cité comme l'œuvre d'un poète engagé, d'un témoin ou d'un voyeur, sans qu'un quelconque raisonnement permette de juger de la validité de cette illustration. De même, trop de candidats ont conclu que l'écrivain était nécessairement voyeur en prenant l'exemple du narrateur de *La Jalousie* de Robbe-Grillet (*Le Voyeur*, roman du même auteur, ayant d'ailleurs été écarté), ou encore des scènes de voyeurisme que l'on trouve chez Proust. Si le personnage l'est, alors tous les écrivains le sont ! D'autres choix d'exemples peu pertinents avec l'argumentation qu'ils étaient supposés illustrer ont révélé la méconnaissance du candidat, au pire son

incompréhension du sujet : le fait de qualifier d'Aubigné de « voyeur » des guerres de Religion et de lui refuser la qualité de « témoin » jette une lumière peu favorable à la fois sur la maîtrise de l'histoire littéraire (d'Aubigné a été un combattant) et sur le sens vague, erroné, de « voyeur ». On ne voit pas bien en quoi le discours de Charles Quint à la fin d'*Hernani* exprime un attachement à l'Empire (germanique ?), révélateur de l'engagement politique de son auteur. On n'est pas convaincu par la définition de la *Recherche* comme une « enquête sur l'altruisme » (*sic*), etc.

Dans d'autres cas, les exemples n'étaient pas toujours développés et se présentaient sous la forme de listes hétéroclites, où voisinaient Sophocle, Maurice Scève, Beckett, etc. Les copies ayant fait l'effort de donner des citations pertinentes et de les expliquer précisément, en articulation avec le sujet, ont été valorisées. Ailleurs encore, les exemples étaient superficiellement maîtrisés, ce qui conduisait à des approximations (*La Jérusalem délivrée* n'est pas un « roman du Moyen Âge », mais une épopée du XVI<sup>e</sup> siècle exaltant la première croisade), voire à des erreurs (*Les Liaisons dangereuses* ne sont pas « le premier roman français »). Sur un tel sujet, il semblait possible pour les candidats de puiser dans leurs souvenirs de lectures personnelles, surtout pour ce qui concerne les questions de l'engagement et du témoignage ; de même, on pouvait attendre d'eux qu'ils réfléchissent, en prenant un peu de distance par rapport aux cours appris par cœur – même si ce travail reste bien entendu tout à fait louable –, à la place de l'écrivain dans la société et à la portée de sa parole, bien des exemples récents ayant fait ressurgir ces questions – on pense à la polémique, tragiquement avortée dans les circonstances que l'on sait, autour de *Soumission* de Michel Houellebecq. L'épreuve de composition française ne doit pas être conçue comme une séance de bricolage consistant à assembler différentes pièces de puzzle. Même s'il n'est pas question d'exiger des candidats qu'ils aient tout lu et tout retenu, on peut tout de même attendre d'eux qu'ils s'intéressent à une question d'histoire littéraire, au sens large, et essaient d'en proposer une réflexion fine et nuancée.

Comme l'année dernière, nous attirerons l'attention des candidats sur la nécessité du bon usage des citations : insérer dans son développement un sonnet entier de Mallarmé relève d'un louable effort de mémorisation, mais occupe inutilement de la place sans faire avancer la réflexion. Attention également aux erreurs d'attribution : cette année encore, Beaumarchais a été promu auteur de *L'Île des Esclaves*, Maupassant de *La Peau de chagrin*, Balzac de *Germinal* et d'*Au bonheur des dames*, Chateaubriand est devenu « Château Briand », tandis que Théophile Gauthier et *L'Assomoir* (*sic*) remportent les prix du nom d'auteur et du titre d'œuvre les plus souvent mal orthographiés. Si ces erreurs peuvent passer pour des lapsus et faire sourire, il est en revanche tout à fait inexcusable de mal orthographier le nom de l'auteur de la citation – transformé en Le Cléziot ou même en Le Clézion ! – ou de faire des erreurs en recopiant le sujet (« quelques temps », « modèle de vie meilleure », etc.). L'épreuve de composition française est aussi un exercice devant démontrer la qualité de la langue et de l'écriture du candidat, dont on attend qu'il bannisse toute familiarité d'expression et tournure orale (*language*, *tribue* sont des erreurs grossières, de même que les fautes concernant les accords du participe passé et les formes du passé simple). Mais bien écrire ne signifie pas pour autant manier une langue pédante truffée de notions philosophiques mal maîtrisées et émaillées de citations non traduites en grec, allemand ou anglais afin de tenter d'éblouir le jury. Celui-ci préférera toujours une copie claire, simple et bien construite, d'une longueur raisonnable (entre 11 et 13 pages) et témoignant d'une bonne gestion de l'esprit et de la durée de l'exercice. Enfin, nous rappellerons que les quelques copies dont le jury a suggéré la mise en ligne sont proposées aux candidats comme des exemples de compositions réussies, et non comme des modèles à imiter absolument.