

COMPOSITION FRANCAISE
ÉPREUVE ÉCRITE DU TRONC COMMUN
DE LA BANQUE D'ÉPREUVES LITTÉRAIRES (BEL)

Coefficient : 3
Durée : 6 heures

Sujet

« Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit. »

Michel BUTOR, « Le roman comme recherche » (1955), dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 9.

Vous discuterez cette proposition, en vous appuyant plus particulièrement sur les œuvres au programme.

Le champ d'application de la citation et la question du corpus

Le sujet traitait explicitement du genre romanesque (axe 1, domaine 1). Il consistait à interroger le roman par rapport à des notions connexes telles que le *récit* (« véridique », en l'occurrence) ou (de façon à peine plus implicite) vis-à-vis de la fiction, mais encore, plus largement, à questionner les régimes de vérité ou de véracité d'un récit. Il invitait dans cette perspective à se demander comment le genre du roman représente et fait percevoir les « choses sensibles » au prisme d'un terme emprunté au registre philosophique, l'adjectif *phénoménologique*, terme dont la compréhension – nous y reviendrons – a étonnamment, au vu de la paraphrase proposée par Butor lui-même, posé un certain nombre de problèmes aux candidates et aux candidats. Aussi la citation croisait-elle le domaine 1 de l'axe 2 (« L'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur ») mais aussi le domaine 2 (« L'œuvre littéraire et l'auteur »), puisqu'elle ouvrait la réflexion sur le rôle de l'auteur dans les mécanismes de perception et de (re)présentation du réel en régime romanesque. Par ailleurs, compte tenu de la portée du sujet, le jury était en droit d'attendre que le programme entier fût sollicité par les candidates et candidats et fût l'objet de citations précises, sans que fussent naturellement arasées les spécificités propres à chaque œuvre.

Analyse de la citation

Il est remarquable que l'auteur de la citation, Michel Butor, soit aussi un écrivain, qui plus est un auteur de romans, l'un des grands noms même du Nouveau Roman qui représente un moment important dans le renouvellement des poétiques romanesques au ^{xx}e s. S'il convient de rappeler, à ce sujet, que le jury n'attendait pas des candidates et des candidats des remarques précises sur le Nouveau Roman ou sur Butor lui-même, il n'en demeure pas moins que des éléments de contextualisation pouvaient aider à mieux situer, voire à mieux comprendre, certains enjeux de la citation ; à défaut, il pouvait au moins être utile de consulter le paratexte, et d'être attentif au titre du texte, « Le roman comme recherche », qui pouvait évidemment être mis en rapport avec la métaphore finale du *laboratoire*, ainsi qu'à celui du recueil lui-même, *Essais sur le roman*, qui n'était pas sans lien avec l'idée d'une certaine hybridité générique. De fait, les deux titres semblent interroger le roman dans une démarche de recherche et d'enquête propre à l'essai, ici pratiqué par Butor pour éclairer réflexivement le genre romanesque qu'il connaît par ailleurs pour ainsi dire « de l'intérieur » en tant qu'auteur. La fréquente absence, dans les analyses de la citation proposées par les candidates et candidats, de tout élément un peu informé concernant le Nouveau Roman n'a pas été sanctionnée, même si elle a surpris le jury, en raison de l'importance du mouvement dans l'histoire des formes romanesques et, plus largement, de la sémiotique littéraire.

La citation elle-même se veut comme « à double détente », puisqu'elle fait valoir d'abord, autour de la notion de « véridicité » (cf. « la ressource d'une évidence extérieure »), une opposition assez nette entre le « récit véridique », qui peut relever de l'article de presse, du témoignage historique, de l'essai, du récit oral fait par des proches, des témoins..., et le genre romanesque, placé du côté de la fiction en ce qu'il serait apte à « susciter » un monde cohérent. Butor paraît ainsi opposer dans une certaine mesure la réalité du récit factuel, réalité tangible, fondée en existence et donc vérifiable, à la fiction, qui produit ce sur quoi elle s'appuie. Toutefois, ce qui est « véridique », n'est-ce pas aussi ce « qui est dit *vrai* », ce qui relève du régime discursif et des représentations ? La conception de Butor suppose aussi une interrogation sur l'instance d'énonciation, sur les modalités de délivrance et d'assertion ou de prise en charge du fait ou de la réalité posés comme « vrais ». On note d'ailleurs que la citation désigne périphrastiquement le contenu même du roman et qu'elle le fait en maintenant une conception pour ainsi dire communicationnelle, intersubjective, de la fiction romanesque (cf. « ce dont il nous entretient ») – ce en quoi, au fond, le roman ressortirait bien, aussi, dans une certaine mesure, au « récit » tel qu'il est conceptualisé par Butor. Bref, le genre romanesque semble bien tirer son existence et sa raison d'être d'une forme d'invention qui le rend indépendant du réel tout en supposant, toujours, une relation sensible avec « ceux » qu'il « entretient » de ce qu'il « suscite ».

Le deuxième temps de la citation prétend inférer une conséquence de cet autotélisme de la fiction romanesque (cf. la locution adverbiale *c'est pourquoi*, d'ailleurs présente deux fois et structurant un jeu de reformulation assez expressif). Il développe en effet un autre angle, pas tant celui de la vérité factuelle que celui d'une vérité « phénoménologique » propre au roman, qui se singulariserait donc, par rapport au récit factuel, par sa manière d'accéder et de faire accéder à la « réalité ». Le roman apparaît comme la « recherche » d'un réel « autre » forgé par l'imagination (autre en ce qu'il n'est pas fondé en existence et n'est donc pas vérifiable par les sens) et par le travail du

style, qui doit « susciter » et faire « apparaître » ce qui est préconstruit dans le récit factuel. Selon Jean-Marie Schaeffer, à la différence de ce qui se passe avec le récit véridique, « l'aspectualité sous laquelle l'univers de fiction se présente est indissociable de cet univers » (*Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 204), puisque « l'univers fictionnel n'existe que comme représentation » (p. 229). La « réalité » du roman n'est pas extérieure à la forme, ou plutôt, aux formes prises par le roman, son existence se noue à sa manière d'apparaître dans le « récit » – elle ne peut faire l'objet d'autres discours, d'autres « récits », concordants ou discordants –, elle est toujours dépendante, pour ainsi dire, d'une manière de dire, d'un discours, d'un effet de perspective ou de point de vue... On peut par ailleurs être sensible à la gradation présente dans l'isotopie qui concrétise le roman comme « lieu » (*domaine, lieu, laboratoire*). La métaphore finale du *laboratoire du récit*, sur laquelle se concentre aphoristiquement la tentative de redéfinition de Butor, d'ailleurs en continuité avec le verbe *étudier* présent dans la sous-phrasé précédente, invite en effet à voir dans le roman un « lieu » où, d'une part, se met en place une expérimentation préparant un certain type de « récit » et où, d'autre part, le récit comme acte de représentation est analysé, rendu visible : le réalisme de Butor est un réalisme réflexif, qui rend sensible ce qui reste habituellement inaperçu dans le régime ordinaire du « récit véridique » structurant nos vies et notre rapport à la « réalité ».

Sur ce point, on pouvait se référer – cela n'était évidemment pas exigé des candidates et candidats – à ce qu'affirme Butor lui-même : « le monde, dans sa majeure partie, ne nous apparaît que par l'intermédiaire de ce qu'on nous en dit », mais le récit contient du faux ; dès lors, « le seul moyen de dire la vérité, d'aller à la recherche de la vérité, c'est de confronter inlassablement, méthodiquement, ce que nous racontons d'habitude avec ce que nous voyons, entendons, avec les informations que nous recevons, c'est donc de 'travailler' sur le récit. / Le roman, fiction mimant la vérité, est le lieu par excellence d'un tel travail » (« Recherches sur la technique du roman », dans *Essais sur le roman*, p. 109 et 111). Dès lors, la modalisation du verbe *apparaître* par le semi-auxiliaire modal *pouvoir* dans le groupe verbal « peut nous apparaître » est intéressante en ce qu'elle peut suggérer une forme de virtualité, un régime d'existence qui serait de l'ordre du possible. Est-ce là penser le roman comme ouvrant sur une forme de liberté créatrice ? Encore faut-il que ce régime d'existence soit également reçu par le lecteur, ce point invitant à prendre en compte l'emploi du pronom personnel « nous », qui peut embrasser le romancier et le récepteur, chacun d'ailleurs apparaissant finalement comme une co-instance de l'autre dans cette esthétique.

Fort de cette analyse, on peut ainsi se demander dans quelle mesure l'approche phénoménologique proposée par Michel Butor est constitutive du genre romanesque et éclaire le discours de véridicité, sinon de vérité que tiendraient les œuvres romanesques dont on peut penser qu'elles sont fondées sur un « réalisme » à géométrie variable.

Pistes pour un développement

On pouvait montrer dans une première partie – mais d'autres plans étaient naturellement possibles – que le roman est bien un « laboratoire du récit » en tant qu'il met en avant une expérience phénoménologique du réel.

Le roman est un laboratoire où apparaît et se réfléchit l'expérience du réel – il est une « poésie », au sens fort et ancien du terme, qui s'explique elle-même, qui est capable de montrer comment elle apparaît, comment elle se produit au milieu de la réalité. Le roman saisit les phénomènes, la réalité en formation, nous rend compte de ce qui advient comme tel en le nommant, en le caractérisant, en le spécifiant grâce au langage.

Ainsi, dans les *Lettres portugaises*, Mariane advient-elle à elle par le déploiement d'un lyrisme amoureux trompé et déçu, diffracté à travers toutes les lettres, dans toutes ses phases, ses évolutions, comme chez Duras, où se joue une reprise obsessionnelle des mêmes motifs et des mêmes termes changeant de sens aux yeux des personnages, ces variations permettant de décrire l'évolution des maux de Lol V. Stein. La construction du texte se fait par retours, prolepses et analepses, reprises et diffractions du sens qui évoluent d'une étape à l'autre de la narration. Marie-Chantal Killeen propose ainsi dans « Fiabilité ou fidélité : le problème de la narration dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* » (*Littérature*, n° 162, 2011) de « réhabiliter » en quelque sorte Jacques Hold, caractérisé par une grande partie de la critique pour son manque de fiabilité : cela ne serait pas lié à une quelconque incompétence selon elle, mais à une « manière de demeurer fidèle à l'impossibilité de l'événement, c'est-à-dire de restituer l'expérience 'ravissante' de Lol dans ce qu'elle présente justement de plus informulable ».

Chez Bernardin de Saint-Pierre, l'identification du sentiment, de la fraternité des débuts à l'amour, se fait au gré d'épreuves initiatiques qui qualifient la passion endurée (pensons au passage où la mère de Virginie lui fait comprendre que le sentiment d'attachement à Paul n'est plus celui qui a été ressenti durant l'enfance). Marco Menin, dans « La philosophie des couleurs de Bernardin de Saint-Pierre » (*Dix-huitième siècle*, n° 51, 2019), a montré à ce sujet comment le récit met en place une « philosophie des couleurs », associant une couleur à une étape du parcours initiatique des personnages en fonction des péripéties vécues : « à partir du moment où se produisent les premières atteintes brûlantes du désir sexuel, on assiste à un aigre conflit entre le rouge et le bleu, entre le principe corporel et le principe spirituel qui, selon l'anthropologie bernardinienne, dominant la nature humaine. Désormais, chaque fois que Virginie voyait son frère-amant, 'ses beaux yeux bleus se marbraient de noir', tandis qu'un 'rouge vif colorait ses joues pâles'. La seule solution pour garder intacte la pureté, physique et morale, est de fuir vers l'Europe. Avec la métamorphose progressive de l'idylle tropicale en drame, le bleu l'emporte progressivement sur le rouge, confirmant le fait que Virginie est une figure christique, qui incarne la doctrine de la théodicée de Saint-Pierre ».

Flaubert, lui, montre comment les conversations d'Emma avec Léon et les rêveries de son héroïne instillent le poison de la mélancolie et du regret romantique dans un cadre exigu, étouffant, morne, sans intérêt, emblématisé par la description liminaire du bourg de Yonville-l'Abbaye, dans la 2^e partie. On a d'ailleurs avec Flaubert une écriture (pré-)phénoménologique mettant l'accent sur le phénomène

perçu, le mouvement d'apparition du réel dans la fiction. Gilles Philippe écrit qu'« à partir de Gustave Flaubert, c'est la langue elle-même qu'on chercha à renouveler pour la plier à cette nécessité d'exprimer l'indéfini, le flou, le vague, qui seraient le propre de la 'sensation', c'est-à-dire de la relation de la conscience avec le réel, dès lors qu'elle ne transite pas par le concept » (« La langue littéraire, le phénomène et la pensée », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire*, 2009, p. 93). Il prend pour exemple ce passage : « Il se fit un bruit de pas sur le trottoir » (*Madame Bovary*, cité par Philippe, 2009, p. 96) et convoque aussi l'emploi « phénoméniste » de l'imparfait à la place du passé simple, comme ici : « M^{lle} Marthe courut vers lui, et, cramponnée à son cou, elle tirait ses moustaches » (*L'Éducation sentimentale*).

La réflexion sur la stylisation romanesque et l'invention formelle s'avèrent aussi définitoires du genre, à en lire Butor. La stylisation esthétique d'un réel restitué autrement que par le langage de « l'universel reportage » repose sur une invention qui doit nous faire voir autrement le réel. Pensons, par exemple, au dialogisme, ou à l'art de manier différents points de vue pour éclairer diversement le réel et ses manifestations (cf. Bakhtine sur Rabelais). Les objets-reliques liés à Virginie prennent ainsi tout leur sens aux yeux de Paul seul. Tout comme le bal-trauma de Lol aux yeux des témoins qui ont assisté à l'événement dans le roman de Duras, où d'autres motifs d'ailleurs revêtent une pluralité de sens : ainsi de la blancheur et de ses variations selon les points de vue des personnages investissant la référence dans le texte. Flaubert multiplie pour sa part des portraits diffractés de Charles Bovary *via* la mère, le père, la « première Madame Bovary », puis « la seconde » (Emma), suivant un decrescendo dramatique qui souligne la perte d'intérêt, d'amour, de respect, de valeur dont le personnage fait l'objet au point de revêtir une dimension tragique.

Enfin, le roman ne serait-il pas le genre par excellence de la mise en abyme où le récit se montre comme en train d'advenir à lui-même en même temps qu'il fait advenir une réalité ? Le roman peut être abordé comme une recherche processuelle, une enquête sur le réel et surtout sur les conditions de son appréhension par un sujet dans toute sa subjectivité. Pensons ainsi à la façon dont la subjectivité est revalorisée par le Nouveau Roman et la modernité au xx^e s., ce dont témoigne notamment le roman de Butor, *La Modification*, avec l'emploi – devenu célèbre – du pronom « vous » au travers duquel le lecteur suit toute la narration. On peut, ici, convoquer la dimension *méta-* des textes au programme, en particulier les jeux spéculaires, chez Duras, dans les passages traitant de la pulsion scopique des personnages les uns vis-à-vis des autres (les scènes à l'hôtel, par exemple), le roman se développant notamment selon un système sophistiqué d'enchâssement de scènes d'observation.

Mentionnons aussi l'emploi du pronom « on », du discours indirect libre ou encore de l'ironie chez Flaubert qui consiste à vider le romanesque romantique de sa substance, comme dans la construction de la scène des comices, qui met en regard deux types de conversations que tout oppose (l'échange trivial des comices, l'échange amoureux des amants). On a là, pour ainsi dire, un « livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style » (lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852). De ce fait, le romancier est conduit à être le premier expérimentateur, l'enquêteur et le lecteur de son propre texte dans une forme d'« autodiálogo », et ce d'autant plus que son rapport au réel et au vrai peut s'avérer complexe, en particulier vis-à-vis des sources auxquelles puisent nos fictions qui s'apparentent aussi à des « récits véridiques ».

On pouvait ainsi nuancer, dans un deuxième mouvement, la position de Butor en montrant que le contenu romanesque et la forme même du roman, la mise en intrigue, le travail du style, ne sont pas sans lien avec le « récit véridique » grâce auquel se construit notre rapport au réel.

L'énonciation romanesque peut se déployer selon un dispositif qui la présente comme celle d'un « récit véridique ». Les œuvres au programme se fondent sur une identité narrative qui évolue selon un régime de vérité factuelle de type testimonial (*ethos* de traducteur, de relais, d'éditeur...). Le narrateur de *Paul et Virginie* enchâsse le discours d'un vieillard qui lui raconte, à sa demande, ce qu'il sait « des anciens habitants de ce désert » (p. 102). Aussi reprend-il le récit à son compte en tant que témoin de première main : « En disant ces mots, ce bon Vieillard s'éloigna en versant des larmes, et les miennes avaient coulé plus d'une fois pendant ce funeste récit » (p. 232). Le roman de Duras met en valeur un narrateur adoptant à plusieurs reprises la posture du témoin rapportant des faits constatés et observés, la narration se présentant comme une enquête sur un personnage étrange et mystérieux : si le personnage n'est pas réel – même si Duras a pu s'inspirer d'une personne ayant réellement existé –, la configuration du récit n'est pas sans lien avec ce qui fonde un certain type de « récit véridique ». C'est un dispositif différent qui apparaît avec les *Lettres portugaises*, puisque le paratexte inclut un avis au lecteur prétendant que le lecteur va lire « la traduction de cinq Lettres portugaises, qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal » (p. 48). On peut rapprocher ce seuil des *Lettres* des conventions par lesquelles des lettres inventées sont présentées comme authentiques dans les romans épistolaires. Pensons aussi aux *Lettres persanes* de Montesquieu, qui auraient été écrites, si l'on en croit les premières pages, par des Persans. Par cette « fiction du non-fictif » (Rousset), l'invention romanesque peut se déployer à partir d'un dispositif énonciatif mettant en scène une forme de véridicité référentielle (non fictive).

La fiction romanesque, en outre, est un discours porteur de vérités sur le monde réel. Les œuvres au programme se présentent toutes *peu ou prou* comme des analyses ou des études – psychologiques, anthropologiques, culturelles... – prétendant dire vrai sur les passions humaines, en particulier sur les passions amoureuses (exploration de la psychologie amoureuse dans les *Lettres*, de fantasmes pathologiques dans *Lol*, etc.). C'est aussi, bien évidemment, la réalité sociale et historique qui se reflète dans l'espace du roman (le traitement des femmes dans les couvents et les méfaits des séducteurs dans les *Lettres portugaises*, les mœurs parisiennes et la métropole dans les lettres de Virginie, la vie de province dans *Madame Bovary*, les mœurs de la haute société chez Duras). On peut ajouter que l'écriture d'une intrigue ne peut pas ne pas impliquer, même partiellement, le recours aux logiques d'action qui sont celles qui ont cours dans le monde réel, ce en quoi le roman nous guide aussi dans la compréhension de ce que nous sommes et de ce que nous faisons. Bref, le roman peut se revendiquer comme étant, à quelque degré que ce soit, attaché au réel, lié pour ainsi dire à une « évidence extérieure » et donc pouvant faire l'objet, comme pour les récits « véridiques », d'une évaluation fondée sur des faits ; il est aussi pris dans un immense interdiscours, possède une authentique transivité sociale, morale, politique.

La fiction romanesque est donc créatrice de vérités comme le « récit véridique » mais ces vérités ne doivent pas être pensées sur le mode d'une adéquation complète à la « réalité ». La vérité romanesque n'est pas purement factuelle, historienne ou sociale, il s'agit d'une vérité médiée par le

travail de l'art, d'une vérité esthétique, qui acquiert son statut de vérité dans un projet esthétique. On sait que le travail de stylisation qui est à l'œuvre, par exemple, dans *Madame Bovary* interdit, si l'on en croit l'auteur, d'y voir une œuvre pleinement « réaliste ». Du reste, le réalisme lui-même n'est évidemment pas un simple miroir photographique du réel : déjà, un Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean*, s'en démarque : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. [...] L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer. » Le réalisme du Nouveau Roman, lui, a pu valoriser, contre la construction traditionnelle du récit de fiction, le hasard, l'élément insignifiant, sans relief, dans une sorte de renversement paradoxal où ce qui devient premier, c'est la recherche du sens au travers de l'affirmation d'une nouvelle poétique.

Un troisième moment pouvait enfin montrer que le roman est, en effet, un « laboratoire du récit » pour autant que le lecteur s'engage dans l'actualisation du texte, établissant un trait d'union entre réalité sensible et réalité romanesque.

La citation invite à considérer le lecteur comme une instance d'actualisation du sens du texte romanesque. Butor déclare d'ailleurs : « Or, si le romancier publie son livre, cet exercice fondamental de son existence, c'est qu'il a absolument besoin du lecteur pour le mener à bien, comme complice de sa constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne, intelligence, et regard. [...] Pour que ma voix puisse durer, il lui est absolument nécessaire d'être soutenue par son propre écho » (« Intervention à Royaumont », dans *Essais sur le roman*, p. 17-18). Ou encore : « J'attends de mes lecteurs qu'ils m'éclairent non seulement sur le sens de mes livres, mais aussi sur la façon dont je les fais » (Michel Butor, entretien avec Anne Fabre-Luce et Georges Raillard, Société d'étude du xx^e siècle, « Du mouvement en littérature. Entretien avec Michel Butor », *Cahiers du xx^e siècle*, n°1, « Mobiles. Essais sur la notion de mouvement I », Klincksieck, 1973, p. 7-23).

On peut dès lors s'attacher à montrer comment le roman *se réfléchit*, invitant le lecteur à observer comment opère la construction de la réalité et du sens, s'attacher en somme à l'avènement de la forme romanesque au travers des figurations du lecteur. C'est ce que donne à voir par exemple le narrateur de Bernardin de Saint-Pierre lorsqu'il représente les différentes réactions des lecteurs des lettres de Virginie ; ce narrateur est lui-même le témoin privilégié du récit du vieillard. Le thème de la lecture est structurel et se retrouve figuré comme tel chez Flaubert. Le narrateur présente en effet les dangers de la lecture pour Emma et nous invite à ne pas lire le réel comme elle, de façon sentimentale et naïve, en lecteur ou lectrice romantique dupe de l'illusion romanesque : ainsi du passage consacré aux « rêveries touristiques » d'Emma, avec Léon, songeant à la mer et à la montagne dans une tradition pittoresque rendue de façon très stéréotypée et risible.

Mariane renonce peu à peu, pour sa part, à son amour et sombre à mesure qu'elle voit clair vis-à-vis de la tromperie dont elle est « victime » : elle se fait lectrice d'elle-même. Giovanni Cacciavillani s'est intéressé au côté masochiste de la psychologie de la religieuse qui affirme à maintes reprises préférer

la douleur que lui procure l'absence de son amant à la paix que pourrait lui procurer l'oubli (G. Cacciavillani, « Amor tremendo è il mio », postface à *Lettere di una monaca portoghese*, éd. Brunella Schisa, Venise, Marsilio, 1991). Le sens à tirer de la lecture devient ainsi l'objet d'une investigation qui structure le récit : il se fait et se défait sous nos yeux dans une enquête à réécrire sans cesse, dans une perpétuelle reprise, à l'instar du récit conduit dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet.

C'est que le roman procède à la médiation des choses sensibles. Katherine Gosselin explique que la description, chez Butor, consiste à « rendre le lecteur à la fois absent au monde qui l'entoure et présent au monde romanesque. Selon Butor, ce pouvoir dépend de la liaison des éléments de la description entre eux : une nécessité les attache les uns aux autres et amène le lecteur à les voir d'une manière tout à fait nouvelle, dans l'ensemble particulier qu'ils constituent. [...] Or si le roman est attaché à la banalité, à 'la vie de tous les jours dans le langage de tous les jours', il s'y produit par moments, pour le lecteur attentif qui sait le saisir dans sa totalité, de tels détachements poétiques. D'abord rares, exceptionnels, ces détachements en sont venus à constituer presque intégralement la trame romanesque, et à se réfléchir dans sa structure. » (« Le roman selon Michel Butor », par Katherine Gosselin, 11 novembre 2009, dossier en ligne McGill). Dès lors, l'écrivain « trace une histoire du roman, à partir du rôle qu'y joue la description d'objets et des rapports qu'il instaure entre les individus et les groupes sociaux » (*ibid.*).

Le roman n'est donc pas fermé sur lui et coupé du réel ou d'une réalité historique, sociale et collective. Le roman réfléchit le réel à partir d'un prisme qui le déforme pour mieux le refléter : il pose la question des conditions de la représentation romanesque, non strictement conforme au réel, mais donnant l'air de s'y conformer, au risque (assumé et plaisant !) de l'aporie, comme dans le passage d'anthologie relatif à la casquette de Charles Bovary : irreprésentable mais métonymique de la destinée du personnage et de la manière dont le couvre-chef est perçu par les élèves, l'extrait liminaire du roman met en abyme l'écriture romanesque, créant une réalité relevant de la représentation littéraire discursive qui n'a pas vocation à exister, à passer au réel.

Ne peut-on pas parler, dès lors, d'« effet romanesque » par-delà la question de l'appartenance à telle ou telle catégorie générique et sous-générique, et considérer la citation moins sous l'angle du genre romanesque que du registre romanesque, appropriable par tous les genres, le roman pouvant se greffer à tous les types de textes ? Le roman serait alors davantage à approcher comme un point de vue, une manière d'être et de voir, une attitude vis-à-vis du réel qu'on explore dans son avènement à notre appréhension sensible. Il serait lié au fait de refuser de réduire le réel à une perspective unique, une perception cohérente du monde limitée à des préjugés, à des acquis, à des idées reçues : ne construirait-il pas une réalité relative, mais plus « vraie », plus intense, car littéraire et esthétique ? La citation témoigne ainsi d'un certain enthousiasme, d'une confiance placée dans le pouvoir d'enchantement du roman.

On pense sans doute à l'analyse que livre Proust dans *Le Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas 'développés'. Notre vie ; et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une

question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. [...] Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini [...]. /En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'observer', dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées ».

Le roman serait porteur d'un enseignement, plus précisément d'une expérience, d'un regard qui nous apprend à vivre, à lire, à décrypter le réel plus intensément, à le sublimer aussi. Le roman de Bernardin de Saint-Pierre côtoie ainsi le « récit poétique », au sens développé par Y. Charara (« Paul et Virginie, récit poétique », *Poétique*, n° 161, 2010). L'autrice de l'étude s'attache, par exemple, à souligner comment le « récit poétique délivre du temps historique ». Tempêtes et autres « phénomènes » météorologiques dangereux sont présentés de façon exceptionnelle au plan dramatique, esthétique et affectif, ce qui contribue à renouveler la topique associée au « paysage-état d'âme » : « Dans les tableaux du ciel de *Paul et Virginie*, tout laisse penser que l'effroi qu'inspirent au Vieillard les tempêtes destructrices s'accompagne d'un sentiment d'admiration pour le déploiement de couleurs exceptionnelles qui signale les cyclones et pour la beauté picturale de ces 'paysages aériens' – selon la formule de Bernardin de Saint-Pierre dans les *Études de la nature* [...] » : « Seulement pendant le jour, des vapeurs rousses s'élevaient de dessus ses plaines [de la mer], et paraissaient au coucher du soleil comme les flammes d'un incendie. [...] L'orbe de la lune, tout rouge, se levait, dans un horizon embrumé, d'une grandeur démesurée » (p. 148). Aux yeux de Bernardin de Saint-Pierre, point de vue partagé par le narrateur, certains malheurs, certaines destinées tragiques élèvent l'âme malgré l'effroi qu'elles causent. Elles font naître un sentiment de révélation divine, en l'occurrence, que le narrateur tente de partager avec Paul : « Il y a un Dieu, mon fils : toute la nature l'annonce » (p. 224) ; toute la nature, mais surtout le ciel, espace privilégié de la révélation et de la description poétique, conclut Y. Charara.

Qu'ils soient déistes ou non (au contraire pour certains mêmes), les *Lettres*, *Madame Bovary* et *Lol* ne contredisent pas ce propos dans autant de passages poétiques où la beauté s'impose au regard, de l'expérience sensible à celle du sublime : il n'est que de penser à l'émotion de Charles détaillant les nuances de couleurs sur la peau d'Emma dans un blason quasi impressionniste ou encore au corps de Tatiana amoureusement exploré par son amant, en même temps que Lol en livre l'évocation au lecteur.

Les copies

La moyenne de l'épreuve de composition française a été cette année de 9,96 / 20, avec 15,44 % de notes égales ou supérieures à 14, les notes s'échelonnant de 0,5 / 20 à 20 / 20. Un peu moins de la moitié des copies (48,73 %) ont obtenu une note strictement inférieure à 10/20.

Le jury soumet, dans les commentaires qui suivent, une synthèse générale des qualités, des acquis, des difficultés et des écueils relevés au cours de la correction des copies. Il est apparu que les fautes de langue étaient plus nombreuses et flagrantes cette année : est-ce dû à la gestion du temps, moins maîtrisée lors de cette session ? Toujours est-il que le niveau d'exigence placé dans la clarté, la qualité et la correction ne faillit et ne faillira pas aux yeux du jury, très attaché à défendre l'excellence du niveau attendu sur ce point pour cette épreuve. Aussi est-il absolument nécessaire que les candidates et candidats réservent un temps de relecture pour reprendre une étourderie, dépister une faute de langue, corriger une construction erronée (pensons en particulier aux interrogatives indirectes...) ou l'orthographe d'un nom propre (celui de l'héroïne de Guilleragues par exemple).

Du point de vue de la méthodologie, le jury note que les copies ont très majoritairement suivi une démarche dialectique, comme pouvait y inviter, du reste, le sujet. Le jury rappelle toutefois que d'autres types de plans pouvaient naturellement être adoptés – même si, bien évidemment, le plan dialectique « fonctionnait » très bien. Cela étant dit, on ne saurait trop insister sur le fait qu'il est dommageable d'adopter un plan dialectique quand la troisième partie s'avère creuse ou, pire, consiste simplement à reformuler les deux premières parties (ou l'une de ces parties) en nuancant quelque peu, voire en contredisant outrancièrement ce qui a été précédemment développé ! Beaucoup de « troisièmes parties » reposaient par ailleurs sur une proposition aussi simpliste que discutable, « reprochant » (!) à Butor de ne pas considérer la littérature comme un plaisir et un divertissement, une récréation pour l'imagination et la réflexion... Ne sont pas plus acceptables les développements fondés sur le « découpage » du texte de la citation en trois temps faisant chacun l'objet, de façon très mécanique, d'une partie de plan. Une telle démarche n'est pas conforme à l'esprit de la composition française.

De la même façon, les problématiques à rallonge (sous la forme de plusieurs questions, plus ou moins courtes, ou de phrases excessivement longues, denses et sophistiquées) ne trompent personne : souvent, elles tentent de masquer une analyse insuffisante des termes du sujet et une difficulté certaine à en cerner les enjeux précis. Mieux vaut être simple, direct et clair, au risque de paraître un peu fruste – pour commencer et monter en puissance – que laborieux, exhaustif, alambiqué, mais peu intelligible. Le constat que faisait le rapport du concours en 2019 reste d'actualité : « la formulation de la problématique et l'annonce du plan donnent trop souvent lieu à une succession maladroite de questions inutilement contournées dont il est très difficile de déduire la démarche qui présidera au développement ». Il était cependant ajouté – et cela s'est vérifié cette année – que le développement « témoigne bien souvent, et c'est heureux, d'une expression plus nette et d'une pensée plus ferme, imposant de réviser les jugements initiaux que l'on avait pu se faire sur la copie. Disons-le ici sans détour, si le constat peut permettre une certaine 'détente' et d'envisager plus sereinement l'exercice : tout n'est pas joué, loin de là, dès l'introduction ». Tout n'est pas dit dès que

la problématique est posée, et le jury a eu le plaisir de lire – pour ainsi dire de *découvrir* – des développements bien argumentés succédant à des introductions de moins bonne qualité.

En amont, on rappelle la nécessité de faire débiter l'introduction, et donc la composition, par une amorce : celle-ci doit être, sinon originale, du moins réellement articulée au sujet. En aval, la fin de l'introduction doit énoncer clairement les grandes étapes de ce qui va suivre. Il est par ailleurs souhaitable que la rédaction, dans le corps même du développement, annonce, par une ou deux phrases très claires, chacune des parties pour faciliter la lecture, le repérage et la compréhension des étapes argumentatives, sans que cette présentation prenne la forme de paragraphes entiers présentant trop lourdement chacune des sous-parties à venir. De même, une mise en page aérée avec alinéas, saut de ligne(s)... est fortement appréciée.

Il paraît aussi nécessaire de rappeler, concernant le développement, que celui-ci ne consiste pas à composer un florilège de citations apprises à partir du programme – même s'il est évidemment nécessaire de citer précisément *toutes* les œuvres du programme – ou d'un manuel d'histoire littéraire : enchaîner les noms d'auteurs, les titres d'œuvres, les citations du programme ou de hors-programme comme les références critiques ne s'appelle pas « démontrer » : trop de candidats récitent encore des fiches de citations (pas toujours bien restituées ni attribuées d'ailleurs, parfois à l'excès avec la pagination – ce qui n'est pas demandé par le jury). Certains candidats même – et c'est bien plus gênant – feignent de traiter le sujet proposé en reprenant en réalité la trame d'un sujet traité lors de leur année de préparation : la citation de l'autre sujet est présente quasi *in extenso*, la méthodologie suit la reprise d'un commentaire plaqué de manière artificielle sur le sujet à traiter. Souvent, cette « méthode » était présente dans les copies de candidates et candidats qui ont refusé de sauter ce qui est finalement apparu comme l'obstacle central de la citation : la dimension « phénoménologique », selon Butor, de la (re)présentation propre au genre romanesque.

Il n'était pas question, naturellement, de transformer la composition française en un exercice d'analyse philosophique, fût-ce dans une articulation à un corpus littéraire, mais le jury pouvait raisonnablement s'attendre à ce que les candidates et candidats éclairassent l'adjectif à partir au moins de ce qu'en disait explicitement Butor, « le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître » paraphrasant ou glosant le groupe nominal précédent. Oubliant donc Butor et son propos, une majorité de candidats s'est contentée d'assimiler le « domaine phénoménologique » aux choses, aux faits, aux personnages qui peuplent et meublent les récits, voire aux événements, en particulier aux « phénomènes » définis comme des événements historiques ou de grande conséquence... Il était important que la copie, à un moment de son développement, mît l'accent, de quelque manière que ce fût, sur les modalités de *présence* du réel dans l'espace romanesque, sur le caractère *apparaissant*, selon Butor, de ce réel en lien avec l'idée d'un genre romanesque soustrait au régime ordinaire de la représentation « véridique », sur la subjectivation, la perception, le regard, etc. Il est donc toujours nécessaire de bien analyser le sujet, de bien se l'approprier et de l'interroger à la lumière d'une lecture personnelle des œuvres et des connaissances acquises au fil des années de préparation.

Il importe par ailleurs, au sein du développement, d'équilibrer le traitement des parties et des sous-parties, comme il convient également de solliciter aussi équitablement que possible, c'est-à-dire en tenant compte des spécificités du sujet, les œuvres au programme. L'esprit de l'épreuve, rappelons-

le, est bien celui d'une mobilisation de *l'ensemble du programme* et de sa mise en tension à travers le sujet. Cela n'implique pas que le nombre de citations doive être absolument identique pour chaque œuvre, mais que chaque texte du programme soit correctement examiné et mis à profit en fonction des enjeux du sujet. Il n'y a pas, de ce point de vue, de règle quantitative « objective » – si ce n'est que l'exclusion d'une œuvre, insistons sur ce point, est absolument à proscrire et qu'elle est très sévèrement sanctionnée par le jury. L'un des intérêts de l'exercice consiste dans la nécessité, pour les candidates et candidats, de trouver le bon moyen d'approfondir le sujet en sollicitant pertinemment, et régulièrement, et dialectiquement, le programme, tout en incluant – rappelons-le également – un corpus personnel.

Cette année, le jury a observé que Flaubert et Duras avaient beaucoup inspiré les candidates et candidats. Certes, la citation, extraite d'un texte des années 1950, trouvait beaucoup de résonance dans les œuvres les plus proches de cette période, mais il faut veiller à ne pas introduire un biais sous la forme d'un déséquilibre, parfois franchement flagrant : le jury a été surpris cette année par la sous-représentation des références aux *Lettres portugaises* dans les copies. Précisons en passant qu'indépendamment du problème de l'ancrage historique, une œuvre courte n'est pas moins importante pour l'argumentation qu'une somme de plusieurs centaines de pages. Le jury a néanmoins apprécié de belles actualisations de lectures menées sur les œuvres au programme ou de subtiles et élégantes analyses d'extraits originaux montrant une vraie maîtrise de l'approche stylistique. Le jury rappelle à ce sujet qu'il est sensible à des micro-analyses approfondies attestant une vraie capacité à entrer dans le détail stylistique d'une citation (fidèle au texte, cela va sans dire) plutôt qu'à une collection de citations, approximatives et/ou traitées de façon cosmétique et allusive.

Ainsi que le notent beaucoup de rapports par le passé, une conclusion redondante, et relativiste qui plus est, ne remplit pas sa fonction. Elle doit constituer une réponse ferme à la problématique énoncée dans l'introduction – ce qui n'implique pas une réponse sommaire du type « Butor a tort » / « Butor a raison » – sans se terminer par une simple pirouette argumentative, intellectuelle, voire morale.

Parfois, la couleur émoussée d'un stylo permet, pour ainsi dire, d'« effacer » ces outrages. Cependant, le jury doit pouvoir lire la copie sans peine : une encre trop claire se lit mal, comme une graphie déplorable. Le jury remercie les futurs candidats de bien vouloir écrire en bleu foncé ou en noir pour assurer une lecture agréable et aisée.

Nombre de copies se conforment à ces indications de fond et de forme : les correctrices et correcteurs tiennent donc à conclure ce rapport en insistant sur le plaisir qui est le leur de partager de beaux moments de lecture et de réflexion autour des textes qui les réunissent en pensée avec les jeunes générations.