

MÉTHODOLOGIE PERSONNELLE

DU CONCOURS GÉNÉRAL DES LYCÉES, COMPOSITION FRANÇAISE

Sommaire du document

MODALITÉ
CRITÈRES D'ÉVALUATION DU JURY
COMMENT FAIRE ?
COMMENT ÉCRIRE UNE DISSERTATION
SUJETS DES ANNÉES PASSÉES
EXEMPLES DE COPIES
QUE RÉVISER ?

MODALITÉ

*Durée: 6 heures

*Une dissertation sans corpus, dont la question est souvent :

« Vous analyserez et discuterez cette réflexion en vous appuyant sur des exemples précis /empruntés à des genres et des siècles variés. »

*« Le jury distingue, tous les ans, neuf copies : trois prix, trois accessits, trois mentions. Il adresse ses vives félicitations aux lauréats qui ont ainsi manifesté leur goût pour la littérature et la fréquentation des grandes œuvres. »

*longueur de la copie : « Plus elle est longue, plus une construction est difficile à maîtriser : ce n'est pas l'abondance mais la pertinence de la démonstration qui fait la qualité d'une copie. » ; la dissertation n'est pas « un catalogue d'exemples », mieux vaut 2 exemples par paragraphe mais bien analysé que 5 ou 6 titres.

CRITÈRES D'ÉVALUATION DU JURY

- - *La compréhension et l'analyse de la problématique.* Elle exige autant une attention de détail aux termes clés et aux expressions essentielles de la citation qu'une saisie globale des enjeux. Il fallait ainsi tenir les fils de la poétique romanesque et de la lecture, expliquer les raisons du rejet de la tension dramatique mais aussi expliciter les pistes ouvertes par ce refus.
- - *L'argumentation.* S'il peut admettre quelques maladroites ou imperfections, le jury demande une progression d'ensemble logique exprimée en parties et paragraphes. Chaque développement doit être vigoureusement orienté ; pour cela l'idée doit être développée sur le plan théorique et non simplement assertée et illustrée. L'argumentation exige aussi un engagement personnel, une « présence » dans le débat : il s'agit de dialoguer avec l'auteur de la citation pour construire sa propre pensée. Il convient enfin d'attirer l'attention sur les deux pôles de l'économie argumentative, souvent très déficients : l'introduction permet une première évaluation de la qualité de la copie, peu de candidats parviennent à y présenter de façon précise et sans simplification ou gauchissement la problématique du sujet. De même beaucoup de conclusions se perdent en généralités creuses ou plaquées au lieu de procéder à un bilan vigoureux et dynamique de l'ensemble de la réflexion.
- - *Les exemples.* Ils sont appréciés d'abord en fonction de leur valeur de probation, leur analyse doit prouver la pertinence de l'idée. Ils montrent ensuite la culture personnelle du candidat, son expérience de lecteur, essentielle dans ce sujet. Trop d'exemples se réduisent à des noms d'auteurs ou à des titres interchangeables. Il convient également de prêter attention à la pertinence du corpus : *Les Confessions* de Rousseau ou les *Mémoires d'Outre Tombe* n'ont pas leur place dans une réflexion sur le roman. On ne saurait non plus mener

une interrogation véritable en ne se fondant que sur *Harry Potter*, les best-sellers de l'actualité ou les romans policiers sans évoquer les grands noms de l'histoire du roman. « trop de candidats mettent à égale valeur J. K. Rowling, Guillaume Musso et Flaubert ou Stendhal ce qui ne manque jamais d'être du plus mauvais effet. L'épreuve du Concours Général valorise une culture véritablement littéraire et certains candidats »

- - *La langue et le style*. Le jury apprécie la correction de la langue (orthographe, lexicque, syntaxe, ponctuation, accentuation) et ne peut que pénaliser les copies très déficientes dans ce domaine. Ainsi, une copie qui présentait pourtant une réflexion de qualité a dû être purement et simplement écartée. Certains candidats montrent déjà des qualités personnelles d'écriture et savent trouver parfois des formules qui allient justesse et bonheur d'expression.
- - Si un rapport relève par nature davantage de la « critique des défauts » que de la « critique des beautés » on voudrait cependant, pour finir, rappeler le plaisir pris par les membres du jury à la lecture et à la discussion de copies prometteuses, révélant tant les qualités personnelles de certains candidats que la qualité du travail effectué en cours.

COMMENT FAIRE ?

1. analyser d'abord en lisant la citation :

quel genre interroge-t-elle et se tenir à celui-ci : un genre n'englobe pas la totalité du champ littéraire (une dissertation sur le roman ne peut pas traiter d'exemples d'autres genres)

2. ensuite analyser au brouillon chaque expression importante de la citation en la définissant par synonyme et antonyme

3. en trouvant des exemples littéraires.

ex : sujet de 2009 « Les œuvres puissamment imaginaires ne vont jamais, même les plus noires, sans un rayonnement de joie difficile à définir. » (Henri Thomas) »

1. « Les œuvres puissamment imaginaires »

La notion d'œuvre peut être entendue au sens singulier, particulier mais aussi général : *Moby Dick* ou l'œuvre romanesque de Melville. Elle implique une étude générale, non une réduction ou un privilège abusif accordé à un genre en particulier comme le roman. L'expression « puissamment imaginaires » demande une exploration attentive. Elle implique de la part d'Henri Thomas admiration, étonnement, fascination devant une merveille. L'imaginaire est valorisé, loué contre toute la tradition du réalisme mimétique, de l'application au réel, source d'appauvrissement, platitude et banalité ; contre l'imagination tenue en soupçon ou méfiance, condamnée ; contre le narcissisme de l'écriture de soi. L'imaginaire recouvre la rupture avec le réel, l'expérience commune, un écart radical (ce que Henri Thomas définit comme « fait du génie » à propos de Melville), même si l'œuvre prend source, appui dans le réel (la chasse baleinière par exemple pour *Moby Dick*). « Puissamment » exclut un simple dépassement, une simple transposition ou transformation du réel.

Ce déploiement de l'imaginaire hausse l'œuvre à la dimension de l'aventure, du mythe, de l'absolu, de l'épopée, de la vision, du symbole, du surnaturel, de l'étrange ... Le critère de la puissance implique, outre la radicalité de la rupture, la singularité, l'originalité : excès, violence, démesure, force, énergie dans le foisonnement et l'expansion imaginaires. La puissance peut être mise en relation avec l'intensité et la profondeur (voir la notion de « puissance transfiguratrice » chez Malraux, avec ses degrés : Balzac construit un monde plus puissant, selon lui, que Zola).

Mais, point essentiel, il n'y a pas de puissance imaginaire sans verbe, langage transfigurateur, pour

exhausser la réalité, atteindre à la réalité « poétique » : une expansion lyrique, épique ou tragique ; sans verbe donnant corps, force concrète à l'imaginaire (ni évanescence, ni abstraction).

Exemples

Moby Dick : de la chasse baleinière à l'épopée et à la tragédie ; le Péquod comme navire symbole du monde américain ; Achab capitaine mutilé et monomane en lutte contre le mal, en quête d'absolu ; écriture symbolique, force expressive. On songe à la première apparition d'Achab, retardée jusqu'au chapitre 28, où il apparaît dressé sur le gaillard d'arrière devant le regard médusé d'Ismaël : « Achab le taciturne, Achab le foudroyé tenait levé devant eux un visage de crucifié, où se lisait l'indicible dignité royale, irrésistible, d'une souffrance immense. »
Anabase de Saint John Perse: le *je*, prince, conquérant, prêtre, poète ; l'aventure de la conquête, du désert et de la mer ; l'éthique de l'intensité, le battement de l'enracinement et de la conquête ; le verset (rythmes et sonorités)
Macbeth de Shakespeare, *Le Soulier de satin* ou *Tête d'or* de Claudel, « l'opéra fabuleux » des *Illuminations* de Rimbaud, les romans de Kafka etc.

Dans beaucoup de copies « les œuvres puissamment imaginaires » ont été confondues avec les œuvres « imaginées de toutes pièces » et le développement a été limité aux œuvres de pure fiction (conte, science-fiction, œuvres fantastiques) opposées aux œuvres « réalistes ».

2. « ne vont jamais sans »

Cette expression a été négligée mais n'est pas sans importance. Sa formulation absolue (« jamais ») lui donne force de loi (et ouvre donc une porte à la discussion). Le tour négatif (« ne pas aller sans » pour « s'accompagner de ») met davantage l'accent sur l'effet produit par les œuvres : l'effet joie est intrinsèquement lié à la puissance imaginaire, s'impose au lecteur avec toute la force d'un affect ; le lecteur ne peut que le ressentir, il ne s'agit pas d'une impression subjective.

Mais l'expression laisse entendre également une complexité de l'émotion ressentie que l'on retrouvera avec l'interrogation de la notion de joie.

3. « un rayonnement de joie »

L'analyse de la notion de joie a été un critère discriminant majeur des copies ; Henri Thomas reconnaît lui-même la difficulté de l'entreprise. Elle peut être distinguée de notions voisines: il ne s'agit pas ici du plaisir ou du divertissement de la lecture (confusion fréquente dans les copies et qui dénature radicalement le sujet), de la gaîté ou de l'enjouement, ni exactement du bonheur dont la joie n'a pas le même caractère de calme plénitude et de durée, ni d'extase.

La joie peut être définie ici comme une émotion (un « étonnement d'être » Bergson) exprimant un sentiment d'exaltation profonde de l'être et touchant l'ensemble de la sensibilité (par opposition au logique, au rationnel, à l'intellectuel). Elle transforme et dynamise le sujet mis en présence de la puissance créatrice : un élan, une ferveur et une ardeur.

Le terme de rayonnement souligne force, dynamisme, puissance de vie de la joie : l'œuvre diffuse cette puissance, faisant de la joie non le ravissement d'un moment mais un état plus durable de plénitude d'être ; la joie inonde, remplit, a quelque chose de triomphal. C'est pourquoi Giono préfère « joie » à « bonheur ». « Elle est saisie directement, immédiatement comme un accroissement de l'intensité intérieure. Elle est un nouveau sentiment de soi qui se démarque de la simple conscience perceptive par une affirmation intense et exaltée de sa propre existence...Le terme « joie » implique par lui-même une vibration, une densité profondes et substantielles » écrit Robert Misrahi. On a valorisé les candidats qui ont perçu cette dimension d'expérience intérieure de la joie active et profonde.

Les meilleures copies ont pu recouper dans leurs analyses certaines philosophies de la joie qu'on ne demandait évidemment pas aux candidats de connaître. Spinoza : la joie comme augmentation de puissance liée à la réalisation du désir ; Nietzsche : la volonté de puissance qui assume d'être joyeuse ; Bergson : « Partout où il y a joie, il y a création : plus riche est la création, plus profonde est

la joie. »(*L'Energie spirituelle*) ; Clément Rosset, qui dans la continuité de Nietzsche considère la joie comme une grâce irrationnelle qui permet d'accepter le réel dans toute sa cruauté.

La prise en compte du point de vue de la création est pertinente : la joie est liée à la création dans la mesure où l'œuvre permet à l'écrivain de dépasser la platitude et la contingence du réel et du vécu dans la construction d'un monde poétique. Il défie la réalité, exprime par cette création une révolte face au monde, se fait dans l'invention d'un monde de formes imaginaires, le rival de la réalité (Malraux). On songe également à Proust, pour qui la création originale se signale par l'intense joie qui annonce l'étincelle de l'invention. Ainsi pour le narrateur, la conscience que Bergotte a de la valeur de son œuvre « résidait dans la joie que son œuvre lui avait donnée, à lui d'abord et aux autres ensuite. » Pour Saint John Perse, l'écriture poétique est une pratique de la joie parce qu'elle construit une « œuvre œuvrée dans sa totalité » (*Pour Dante*), qu'elle est un accomplissement à la fois esthétique, éthique, « mode de vie et de vie intégrale », réponse humaine au doute, au mal, à l'angoisse. Cependant la joie évoquée par la citation est essentiellement celle du lecteur. On attendait des candidats une analyse de leur expérience personnelle de lecture, non des généralités sur le plaisir de lire, hors sujet, mais une interrogation sur cette expérience d'être, cette émotion profonde ressentie face aux grandes œuvres concernées.

Des degrés peuvent être distingués : joie calme, douce, sereine ou allégresse, exultation, jubilation profonde.

Des explications devaient être recherchées :

- - participation du lecteur à la joie créatrice de la rupture avec le réel, du défi de l'œuvre.
- - sentiment d'être placé devant la plénitude et la totalité d'un monde issu de la puissance créatrice d'un auteur, un monde autre, inconnu, qui suscite par là une joie de l'imaginaire, un monde que l'art libère de ses carcans et qui donne au lecteur la joie de la conquête du réel par l'imaginaire.
- - sentiment de voir ce monde éclairé dans ses vérités ou sa complexité, sa portée, ses interrogations. Ce monde « puissamment imaginaire » n'en parle pas moins du monde, de l'homme, de l'Histoire, de la condition humaine. La joie résulte de la perception soudaine et forte par le lecteur de la justesse avec laquelle l'œuvre, grâce à l'embarquée dans l'imaginaire, fait entendre le chant de l'homme. On songe à ce que Jean Vilar écrit des vraies œuvres théâtrales (*De la tradition théâtrale* 1955) : « La réalité crue fait, au théâtre, le désert en nos cœurs. Elle heurte ce besoin d'une imagination qui nous flatte, elle heurte ce gai souci de se croire autre que nous ne sommes. Car le théâtre est, me semble-t-il, irréalité, songe, magie psychique, mythomanie ; et s'il est aussi réalité, du moins il faut qu'elle nous dope, nous enivre, nous jette hors du théâtre le cœur vif, l'esprit plein de merveilles, le cœur vivant. » De même, chez Proust la joie de la lecture vient de ce que les œuvres de chaque grand créateur nous envoient « leur rayon spécial », leur vision du monde, nous permettent de voir le monde à travers de multiples regards.

4. « difficile à définir »

L'expression est polysémique :

- - La difficulté peut tenir à la nature de la joie, de l'émotion éprouvée. On se souvient que dans *Enfance* Nathalie Sarraute, après avoir songé au terme de joie pour définir l'émotion ressentie au Luxembourg, y renonce comme en partie inadéquat. Il en va de même de la lecture, il n'est pas forcément facile de distinguer la joie de l'allégresse ou du bonheur par exemple.
- - Elle peut tenir également à l'expansion de la notion : une mobilité (« un rayonnement ») difficile à cerner, circonscrire ; un champ de rayonnement qui peut être variable. D'où des frontières avec le bonheur si cette joie demeure, reste en mémoire longtemps après la lecture.
- - L'explication de l'émotion ne va pas non plus sans difficulté en raison de la surdétermination de cette joie et de l'inévitable part de mystère, d'étrangeté, d'ambiguïté.

- - On a été sensible aux copies qui ont pris en compte ces nuances, pour corriger le caractère absolu de la formulation. Par delà la joie qu'elle peut procurer, l'œuvre puissamment créatrice laisse à rêver, penser indéfiniment.

5. « même les plus noires »

L'examen de cette expression était capitale pour la compréhension d'ensemble et amenait à compléter et déplacer certaines considérations précédentes. Elle pose plusieurs problèmes et peut prêter à plusieurs interprétations. D'abord celui de la définition de la noirceur d'une œuvre ; ensuite celui du lien entre noirceur et « œuvres puissamment imaginaires » : y a-t-il parmi elles des œuvres lumineuses et sereines et le champ s'étend-il alors de ces œuvres aux œuvres noires, sombres, ténébreuses ? Ou bien toute œuvre « puissamment imaginaire » comporte-t-elle une part de noirceur variable, ce qui fait de ces textes des œuvres qui parcourent le champ de la noirceur, des moins noires aux plus noires ? Enfin celui du paradoxe du renchérissement : « même les plus noires » ne vont pas sans joie.

La noirceur d'un monde imaginaire peut tenir à la trame événementielle, à la violence transgressive des désirs et des passions qui s'y déploient, à la présence du mal et de la cruauté, à une représentation sombre, tragique, désespérée de l'homme ou de l'Histoire. La confusion de la « noirceur » avec la simple tristesse, commise dans beaucoup de copies, empêchait toute pertinence de la réflexion. L'opposition simpliste entre la joie des œuvres d'imagination et la noirceur des œuvres réalistes et naturalistes constituait naturellement un grossier contre-sens, de même que celle entre les œuvres comiques et tragiques.

On peut dès lors envisager qu'il existe des œuvres « puissamment imaginaires » dépourvues de cette noirceur ou qui tendent à l'occulter ou à la faire oublier : on peut penser à des œuvres où la puissance de l'imaginaire se déploie comme une représentation embellie et idéalisée de mondes parfaits, utopiques, comme un jeu, une exploration virtuose de la fantaisie, du merveilleux ou du fantastique. On comprend aisément que ces œuvres procurent joie au lecteur en donnant une ouverture infinie à l'imaginaire, en libérant de la raison et du réel. Ainsi *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, par son utilisation de l'hyperromanesque atteint à une sorte d'irréel fondé sur l'hyperbole, le grotesque, le jeu intertextuel. La distance ironique du narrateur contribue à procurer au lecteur la joie du déploiement de l'imaginaire et de la fantaisie. L'œuvre de Rabelais pourrait fournir également des analyses pertinentes.

Mais on peut se demander si la notion de puissance imaginaire n'implique pas en soi une forme de noirceur, du fait même de l'excès, de la démesure, de la totalité du monde représenté. Les romans d'aventure, de cape et d'épée par exemple, ne seraient alors pas des œuvres *puissamment* imaginaires; ils procurent davantage un plaisir imaginaire, une allégresse légère qu'une joie véritable qui exige densité, profondeur. Ces deux interprétations paraissent tout à fait admissibles, et l'on a su gré aux candidats qui ont soulevé le problème. Il reste à expliquer comment la noirceur, même extrême, peut susciter une joie.

Plusieurs explications peuvent être données. La puissance de l'évocation imaginaire, tout d'abord, impose sa propre force, sa nécessité, indépendamment de la noirceur : force des actions, scènes, personnages, paysages, constituant une sorte de beauté esthétique où s'exprime une force de création propre à susciter la joie. Ensuite même les œuvres les plus sombres comportent des lueurs dans la mesure où la puissance créatrice implique une visée de totalité et plénitude de la représentation. Enfin la joie semble liée à l'expression même de la noirceur dans le tragique et dans toute représentation de l'homme et de son destin, du métaphysique : joie de la découverte que l'homme s'élève au-dessus du malheur ou du moins affronte son destin, joie pleine d'être sans illusions et dans le réel. Dans cette perspective la joie est liée à la révélation d'une vérité, au

dépassement du pessimisme ou du désespoir. Beckett a reçu le prix Nobel de Littérature pour la dimension roborative de son œuvre, preuve que la dérision peut être joyeuse.

Des exemples comme la *Divine Comédie* de Dante, les *Tragiques* de d'Aubigné, *Macbeth* ou le *Roi Lear*, la tragédie en général, les romans de Dostoïevski ou Kafka, *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly permettraient de fonder ces perspectives et ces idées. On voit confirmé ici que la joie en question est bien cet affect fort, dynamique, évoqué précédemment ; qu'elle n'est pas un pur sentiment esthétique, mais est liée à l'objet même de l'évocation qui est au cœur des grandes œuvres imaginaires, aux significations et aux suggestions profondes de l'œuvre, à ses audaces, ses inquiétudes, ses vertiges. Il semble que le modèle tragique, shakespearien surtout, (celui que Melville précisément veut intégrer à son roman) soit au fondement de l'affirmation d'Henri Thomas. Songeons à Achab en guerre avec le mal universel, rebelle à l'assaut de l'ordre divin, comme Prométhée ou Satan, transgresseur de l'humaine condition. Il s'agit dans tous les cas d'œuvres fortes, intenses, incandescentes, qui émettent des ondes puissantes, imprègnent et travaillent à vif la sensibilité, l'imaginaire, l'intellect, molestent la routine, bousculent idées et idéaux pour ouvrir à quelque chose de différent, de singulier.

COMMENT ÉCRIRE UNE DISSERTATION

INTRODUCTION :

« L'aptitude à analyser, construire une problématique, et traiter le sujet, est, comme tous les ans, le principal critère d'appréciation des copies. Tout plan qui consiste à envisager l'une après l'autre certaines expressions de la citation est très maladroit, et conduit à une conclusion hésitante. »

1. exemple qui amène au sujet
2. on recopie le sujet intégralement
3. on analyse la citation/le sujet : ce qu'il/elle veut dire par une « analyse et une mise en relation attentive de ses notions et de ses expressions. » On résume donc la citation avec ses mots et on aboutit à l'élaboration d'une problématique :
4. problématique : « Il s'agit d'abord pour problématiser d'apprécier une expression, une nuance sémantique, une pluralité de sens, bref, de montrer des qualités littéraires attentives aux saveurs et complexités de la langue. »
5. annonce de plan classique

DEVELOPPEMENT

« Le jury n'attend pas plus de plan obligé que d'idées ou d'exemples imposés. Il demande seulement que le devoir repose sur une véritable logique interne, que les idées soient ordonnées en une solide argumentation. On a trouvé trop de plans se présentant comme un survol historique et approximatif de l'histoire du roman, ou comme une revue d'œuvres diverses classées par exemple par catégories. »

« Le jury n'avait en tête aucun plan préconçu, ni aucun passage obligé dans la démonstration ou dans les références, à la condition qu'elles fussent littéraires, suffisamment variées, et surtout moins nombreuses que véritablement analysées. Le jury préférera toujours une copie claire et capable d'évoquer les œuvres sur lesquelles elle s'appuie qu'un catalogue de titres qui semblent donnés dans un étalage d'érudition se trompant sur les attentes des correcteurs. Le jury préférera toujours une copie claire et capable d'évoquer les œuvres sur lesquelles elle s'appuie qu'un catalogue de titres qui semblent donnés dans un étalage d'érudition se trompant sur les attentes des correcteurs. »

Souvent en 3 parties

la première partie est le lieu du développement de la thèse de la citation/ de l'auteur, sa justification, qui doit être dégagée dès l'introduction à partir d'exemples et de 2 paragraphes au minimum

la deuxième partie en est l'antithèse

la dernière partie dépasse l'antithèse par une autre thèse

CONCLUSION

1 En conclusion, nous nous demandions comment...

2, résumé des parties

3, ouverture en reprenant la même question sur un genre voisin si possibilité de le faire, sinon sur une problématique voisine

SUJETS DES ANNÉES PASSÉES

2015: "On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies." (Jean-Paul Sartre)

2014: "L'idéal n'est fécond que lorsqu'on y fait tout rentrer. C'est un travail d'amour et non d'exclusion." (Flaubert)

2013: "Le poème est le nom trouvé. Le faire-corps avec la langue est le poème. Pour procurer une définition précise du poème, il faut peut-être convenir de dire simplement: le poème est l'exact opposé du nom sur le bout de la langue." (Pascal Quignard)

2012

Le mauvais romancier - je veux dire le romancier habile et indifférent - est celui qui essaie de faire vivre, d'animer de l'extérieur, et en somme loyalement, la couleur locale qui lui paraît propre à un sujet, lequel il a jugé ingénieux ou pittoresque - le vrai est celui qui triche, qui demande au sujet avant tout, et par des voies obliques et imprévues, de lui rouvrir une fois de plus l'accès de sa palette intime, sachant trop bien qu'en fait de couleur locale, la seule qui puisse faire impression, c'est la sienne. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*. Vous analyserez et discuterez cette réflexion en vous appuyant sur des exemples précis.

2011: "En littérature, il ne faut pas faire le beau." (Joseph Joubert) -

2010: "Au-delà de ce qui se donne pour la réalité, un monde plus juste, plus authentique, valable pour tous, est enfoui dans l'ombre et le silence. (...)" (Pierre Bergounioux)

EXEMPLES DE COPIES

1999: Ce n'est pas "Pourquoi écrire ?" qui est intéressant, mais "Comment écrire ?" - 1er prix: Dan Arbib

Nous avons tous de belles histoires à raconter. Et pourtant, nous ne sommes pas tous écrivains. Nous voudrions l'être probablement - oh, combien nous charmerions nos lecteurs - ; mais nous ne le sommes pas. Car certes, il importe de raconter des histoires, mais ce n'est pas tout. Par-delà le récit, la narration, les sentiments, par-delà la volonté de (se) distraire, de s'épancher - par-delà la volonté de dire ou d'écrire, se cache un impératif, discret mais non moins capital : Comment dire ?

C'est ce " comment " qui gâte tout. Nous aimerions que la seule question fût : " Quoi écrire ? ", ou " Pourquoi écrire ? " - car là, au moins, nous aurions su répondre ; mais ce " comment " s'impose, si fatal que l'on puisse en arriver à dire : " Ce n'est pas " Pourquoi écrire ? " qui est intéressant, mais " Comment écrire ? ". La littérature, insatisfaite du message même ou de son but, questionne donc la forme du message.

Mais, après tout, en quoi cette forme s'impose-t-elle si radicalement qu'elle puisse détruire les ambitions littéraires du commun des mortels ? Puisqu'elle est si importante, laissons-la seule, nue, un instant, et voyons ce qu'elle sera - si tant est qu'elle puisse être nue...- Mais alors, qu'est-ce qui lie cette forme au but et à la teneur même de l'écrit ?

La nécessité de mettre en forme une pensée, un fait, c'est-à-dire la nécessité de le traduire verbalement peut paraître une évidence. Mais dans la démarche qui préside à l'acte d'écriture, tout n'est pas si simple. Sans cesse le but de l'écriture se confond avec l'écriture même, sans laisser à l'écrivain la liberté de contrôler le message qu'il élabore.

Car s'il est un présupposé dans l'écriture, c'est que tout désir d'écrire répond à un besoin vital de donner à son message une existence. En effet, chaque écrivain qui prend sa plume, depuis le romancier jusqu'au poète, sait d'emblée, a priori - car qui sait où les mots le porteront ? -, vers quelle direction il va. A l'origine, la " nécessité intérieure ", comme dit Valéry, de l'écriture, est la volonté de traduire en mots ce qui n'est encore que dans l'esprit. Tout écrivain a alors quelque chose à dire -sans quoi il n'écirait pas. Et ce désir de dire quelque chose est à la base de tout écrit : " Si je n'avais rien à dire, je n'écirais pas " avoue Simone de Beauvoir. Par ailleurs, la teneur même du message, du " quoi écrire " est intimement liée à l'objectif de l'écrivain. Dans un roman, dans un conte, le but est généralement de nous faire oublier la réalité quotidienne, d'ouvrir une fenêtre par laquelle nous puissions nous évader, partir, fuir vers une contrée lointaine, comme les romans romantiques, qui nous emportent en Orient, - fuir vers un autre temps, comme Salammbô qui nous transporte vers un ailleurs d'il y a plusieurs siècles. Le but peut être de se chercher, et alors l'autobiographie, dans son essence même, peut répondre à ce besoin ; le but peut être de combattre quelque dictature ou quelque idée, but que l'essai et le pamphlet poursuivent. Ou encore, avoir quelque chose à dire et l'exprimer - si l'on peut définir ainsi l'écriture - aide à survivre. " Si je n'écirais pas, je me tuerais " dit Gide.

En quoi l'on peut voir que l'on n'écrit jamais pour rien. Ecrire pour le simple plaisir de voir sa main glisser sur le papier, tracer ces arabesques que sont les lettres, cela n'existerait pas. Et pourtant, combien de fois n'avons-nous pas écrit, gratuitement, une fois, surpris quand la conscience nous revenait de voir le papier noirci de notre écriture ? Tous les jours, la vie nous montre qu'écrire pour rien existe, et que c'est déjà écrire. L'écrivain, ami des mots, connaît ça plus que les autres. Pour lui, " écrire est un verbe intransitif " disait Roland Barthes. Les surréalistes eux aussi ont écrit, sans but préalable que celui de laisser à la plume une liberté guidée par l'inconscient. L'écriture automatique est en quelque sorte un acte où, au geste même d'écrire, ne préside aucune volonté consciente. Dès lors, l'écriture est totalement gratuite, et la question du " Pourquoi écrire " ne se pose pas.

Mais on peut taxer d'hypocrite une démarche qui consisterait à dire : " J'écis, et c'est tout. Je n'ai aucun sujet préalable, aucune volonté préalable ". Car alors, pourquoi écrire ? Pourquoi choisir de travailler les mots ? C'est que la littérature, dans la mesure où elle use des mots où toute son attention est portée sur eux, est moyen de communication. Elle est, parfois sans en avoir pleinement conscience, un outil de compréhension entre les hommes en ce sens justement que tout son intérêt est assis sur les mots, et que les mots sont inéluctablement le moyen capital de communication entre les hommes. Jouer avec la communication, c'est déjà communiquer. On voit dès lors la vanité

d'un discours de l'écriture gratuite. Au fond, tout homme qui accomplit l'acte d'écrire a envie, sinon d'être édité, du moins d'être lu : et même le journal intime, qui peut paraître d'abord un écrit que ne justifie pas le désir de communication, trouve son lecteur dans son rédacteur même qui, plusieurs années après, lit des pages qu'il a lui-même écrites, mais à une époque où il était autre. L'auteur devient son propre lecteur. Cette vocation communicatrice de la littérature n'a pas échappé à Simone de Beauvoir qui dit : " la littérature nous rattache à la communauté des hommes ". Ainsi, outre la teneur même de ce qui va être communiqué à l'autre, existe la nécessité d'une forme qui donnerait au message un caractère compréhensible. C'est là qu'intervient la langue.

Il est donc établi qu'à la question " Pourquoi écrire ? " tout écrivain a sa réponse, sinon il n'est pas écrivain. La question se porte alors sur une autre condition qui fait l'écrivain, c'est la manière d'écrire.

Il convient, arrivés ici, d'établir une différence au sein de ceux qui écrivent. A ce sujet, la distinction de Barthes est sans doute exemplaire. Il est à séparer celui qui utilise les mots de celui qui travaille les mots. Celui qui utilise les mots les prend et les asservit à son message : il ne sont que médiateurs du message. Le résultat produit n'est pas de la littérature, mais de l'information. En revanche, le littérateur, lui, a cette particularité que les mots ne sont pas pour lui des outils du message, mais l'objet même du message. Le langage devient à lui seul objet du texte littéraire, non plus cette fois dans un dessein pratique et utilitaire, mais comme source de jouissance. C'est cette différence d'attitude par rapport au langage qui fonde la distinction entre " écrivains " et réels " écrivains ". Le littérateur est donc " sous les mots ", se laisse emporter par eux. Sartre verra dans cette jouissance verbale un caractère exclusivement poétique. Mais c'est néanmoins ce rapport aux mots qui rend unique l'écrivain.

Et cependant, les mots ont un sens. Dès lors qu'on s'abandonne à eux, quelle place est faite pour le référent ? Les mots sont incontestablement liés à un signifié : chaque mot appelle un sens déterminé que lui ont imposé les siècles et qui se vérifie dans le dictionnaire. On ne saurait donc prendre les mots pour un groupement de lettres qui n'évoquerait rien de défini, car déconnecter le mot de son sens, n'est-ce pas encourir le risque de voir se disloquer le monde ? On irait vers une " forêt de symboles " dont le rapport avec le réel serait inexistant ; vers la création d'un autre réel. C'est là ce que se propose la poésie (" poïo ", en grec, n'est-ce pas " créer " ?) : sacrifier le " quoi " au " comment " en donnant aux mots l'importance première, et la capacité à construire un monde.

Mais alors il serait bien maigre, ce monde ! Fait uniquement de mots, quelle consistance aurait-il face au réel, imposant, palpable ? Les mots ont la possibilité de construire, certes, mais des constructions caduques. L'écrivain ne peut donc pas faire confiance au langage ; au contraire : il est tout plein de la conscience douloureuse de la faillite des mots. Mais sa tâche est justement de s'accommoder de l'insuffisance des mots, de leur pauvreté, de leur indigence même. En effet, comment traduire par des mots ce qui ne peut se suffire à une forme uniquement verbale ? Sans cesse, la vérité de l'écrivain se dérobe à lui, lui échappe, comme si elle ne pouvait se réduire à la forme qu'on projette de lui prêter. Rousseau a très bien senti cette part d'indicible, d'immatériel que les mots ne peuvent traduire. Le " comment écrire ? " est donc une question épineuse au centre de l'acte d'écriture, parce qu'il s'agit de donner une forme à ce qui n'en a pas, et ne veut pas en avoir.

Face à la confrontation d'un message réticent qui se dérobe et à une forme impuissante, l'écrivain, parce qu'il est ami de la langue, choisit de la soumettre, elle.

Même les surréalistes, à l'écriture gratuite, à la conviction d'un langage automatique que rien ne commande, ont parlé de " chimie verbale ". C'est donc qu'il faut à l'écrivain effectuer un travail sur la

langue. Nul écrivain n'a mieux illustré ce travail sur la langue que Flaubert. Il sent les réticences du langage, son insoumission ; le mot juste est lent à venir, l'accouchement de l'oeuvre est douloureux : Flaubert hurle son texte - les voisins et les passants s'étonnent -, le passe au " gueuloir ", s'égosille. Il a choisi de " mater la langue ". C'est le travail acharné sur " la mécanique compliquée (par laquelle) on fait une phrase ", comme il l'écrit à Louise Collet, qui l'unit au langage. Sa relation avec la langue est douloureuse, mais passionnelle. Hugo aussi, devant la rigueur des formes poétiques héritées du classicisme, éprouve le besoin de " disloque(r) ce grand niais d'alexandrin " ou de mettre " un bonnet rouge au vieux dictionnaire ". Apollinaire va plus loin : conscient de la faillite des mots, de leur insuffisance, il écrit ses poèmes en calligrammes.

Mais " pourquoi écrire " et " comment écrire " peuvent s'emboîter et se servir l'un l'autre. Les mots, chez Proust, ne sont pas impuissants. Au contraire, accolés les uns aux autres, ils participent de la recherche du temps perdu. La sinuosité de la phrase proustienne est elle-même impliquée : sa longueur, le découpage des périodes sont déjà un effort de la mémoire dont les méandres correspondent à l'ordre des mots, à leur progression vers un sommet que, immédiatement, suit une chute. Le langage témoigne ici des errances du souvenir. De même, la préciosité du style gidien, cet amour au mot rare, des détours de phrase, traduisent la finesse de la pensée de Gide, sans cesse en détours sur soi-même. Car, après tout, le texte littéraire possède cette spécialité capitale d'unir la forme au fond - la volonté de dire à la façon de dire - le " pourquoi écrire ? " au " comment écrire ? ".

Et si le langage se dérobe à l'auteur, il n'est pas moins le seul à le " trahir ", à le révéler, pour employer les termes de Jean-Claude Renard. Le choix même des mots traduit l'auteur. Et c'est sur la conscience que le langage est inéluctablement un moyen de connaissance de soi que la psychanalyse assoit sa cohérence. En vérité, le langage a véritablement un rôle constructif puisque, par le travail que l'auteur opère sur les mots, il se construit soi-même. Flaubert ne serait sans doute pas Flaubert sans son particulier rapport aux mots. C'est dans la volonté de soumettre la langue à une pensée, à un but, que l'écrivain prend pleinement conscience de soi, de son existence. C'est en ce sens que Paul Valéry a pu jeter cette pensée, au premier abord paradoxale, mais qui témoigne bien de ce renversement de tendances que fait naître la nature même du langage : " L'auteur est une construction de l'oeuvre ".

Ainsi, tout acte d'écriture est en quelque sorte une volonté de conciliation entre le " pourquoi écrire " et le " comment écrire ". L'écrivain est alors celui qui sait, à travers les formes qu'il a données à sa lutte avec le langage, témoigner du besoin pressant de dire. Le culte du Verbe n'est plus donc une adoration stérile de la langue, mais une relation passionnelle qui - pour le plus grand bonheur du lecteur ! - se place au centre de la vie de l'écrivain.

Car si je veux que mon oeuvre traverse les siècles, il m'incombe de lui donner une forme qui, au-delà du sens immédiat que chaque époque saura y lire, lui confèrera immortalité. Là est sans doute le rôle du style...

1998: Qu'est-ce qu'une oeuvre moderne ? - 1er prix: Yoann Gentric

Au milieu du XXe siècle, Charlie Chaplin use de son talent burlesque pour dénoncer les nouveaux modes de vie de la société de son époque dans un film référence, " Les Temps Modernes ". A l'instar de celui-ci, nous évoquons quotidiennement cette notion de modernité, en parlant de danse moderne, de modern'jazz, de style moderne en design... Ainsi au cours d'avril 1997, une émission télévisée diffusée sur Arte étudiait la stratégie d'un candidat au poste de Premier ministre en Angleterre, Tony Blair, et mettait à jour le mot-clé de la campagne de son parti refondé, le " New " Labour : moderne, qui revêtait alors plus que jamais de fortes connotations positives, la modernité

étant présentée comme un synonyme de progrès. Du reste, l'amalgame est souvent fait entre cette idée de modernité d'une part et celle de contemporanéité d'autre part. En effet Charlie Chaplin traitait plus dans son film de problèmes contemporains que de problèmes modernes. En art, la distinction est plus claire. Tandis qu'on désigne par art contemporain les créations et courants apparus depuis le début du XXe siècle, l'art moderne correspond aux évolutions apportées depuis la fin de la régnance du christianisme sur l'art occidental, vers le XVIIIe siècle. Cette nuance se fait également jour en architecture : aujourd'hui, l'architecte bâtit une oeuvre contemporaine à partir des matériaux et techniques contemporains, et en fonction d'un mode de vie et d'un environnement social contemporains, c'est-à-dire qui correspond à une époque. La tentative de cerner ce que peut être la notion de modernité pourrait ensuite nous conduire à l'opposer au classicisme. Cependant, l'époque classique, en France, sous le règne de Louis XIV, n'a-t-elle pas précisément été témoin de la fameuse querelle des Anciens contre les Modernes, dont Racine, auteur pourtant bien classique, faisait partie ? Tout ceci nous révèle la complexité de la notion de modernité. D'ailleurs, les oeuvres des Modernes d'alors étaient-elles des oeuvres modernes ?

En fait, le terme " moderne " prend sa racine dans le mot latin " modus " qui signifie " façon, manière ". La modernité, ce serait donc une nouvelle façon d'être. Une oeuvre est alors moderne si, de par l'originalité de sa forme, elle peut nous faire ressentir autrement la réalité. Les oeuvres de peintres tels que Munch peuvent par exemple endosser ce qualificatif, car la conception du peintre norvégien, qui exprime et inspire à la fois une sensation, comme l'angoisse de vivre dans le Cri, par la recherche de l'expression dans les formes de la totalité de la toile, en particulier du paysage extérieur, qui reflète un " paysage intérieur ", constitue bien une nouvelle approche qui différencie la réaction du spectateur de Munch de celle des spectateurs d'autres artistes, Kandinsky peut-être.

Pourtant, Vassili Kandinsky incarne bien, lui aussi, cette notion de modernité, puisqu'il a travaillé, avec son ami peintre et compositeur Arnold Schönberg, à établir une correspondance automatique entre sons et couleurs, et qu'il s'est particulièrement investi dans la création de pièces de théâtre synesthésiques, contribuant ainsi à favoriser une nouvelle approche du monde par le spectateur, dont les différents sens sont sollicités simultanément de sorte qu'il puisse découvrir des harmonies inconnues, et que le message de l'artiste acquière une autre dimension, une dimension moderne. Prenons par ailleurs l'exemple du courant littéraire français qui semble répondre à cette définition d'oeuvre moderne, le nouveau roman. Si l'apparition de ce genre, dans les années 50, a bien marqué une rupture par rapport au style romanesque hérité du XIXe siècle, de par l'absence de hiérarchie ou de chronologie dans l'action, de " motivation " à celle-ci, d'un narrateur omniscient, ou à cause de son caractère elliptique, sa forme nouvelle a enfanté une compréhension nouvelle du monde, du moins des aspects dont il est question dans le roman. Ainsi l'oeuvre, et chaque oeuvre de Marguerite Duras se ressent comme un chant, une litanie où ne subsistent que des mots récurrents, qui tendent à dégager une atmosphère souvent lourde et pesante, au propre comme au figuré, celle d'Un barrage contre le Pacifique, des Petits Chevaux de Tarquinia, de l'Amant... Le lecteur prend alors conscience du poids de son existence même.

En outre, l'utilisation de technologies nouvelles peut engendrer une oeuvre effectivement moderne. Les possibilités d'accéder à une " réalité virtuelle " nous sont en effet offertes aujourd'hui, et certains procédés aboutissent à l'élaboration d'une vie sensible ou sentie où le corps ne joue plus aucun rôle. L'oeuvre moderne est alors une sorte de médium onirique grâce auquel on visite le monde de l'artiste pour comprendre le monde réel. Dans le même ordre d'idées, il est possible d'envisager le cinéma comme un " art moderne " puisque son apparition a totalement changé la perception du public, en introduisant un traitement de la durée et du mouvement absents de la photographie ou de la peinture. De par sa forme, tout film peut donc prétendre à une sorte de modernité. Dans son explication du matérialisme, Epicure souligne le rôle de l'expérience, qui

permet de connaître la réalité, ainsi que celui des prolepses, qui correspondent à la connaissance de celle-ci pour ce qui est de ses caractères immuables pour lesquels l'expérience n'a pas besoin d'être répétée. Un parallèle peut alors être tracé, et nous pouvons être amenés à considérer que l'oeuvre moderne a pour caractéristique de nous ouvrir les portes d'une partie inconnue de la réalité, où toute expérience est une nouvelle expérience, et dans lequel, par conséquent, les prolepses d'Epicure disparaîtraient. Cette comparaison audacieuse n'a en fait d'autre but que de mettre en relief le côté exceptionnel de l'apport d'une oeuvre dite moderne. Plus simplement, l'apport d'Une robe d'été, film court du réalisateur François Ozon, qui décrit la séduction d'un jeune homme sur une plage par une passante, comparé au poème des Contemplations " Elle était déchaussée, elle était décoiffée... " de Victor Hugo, qui célèbre l'amour enlevé à une jeune fille au bord de l'eau par le narrateur, réside justement dans l'inversion des rôles qui fait la modernité du cinéaste.

Shakespeare passe couramment pour un dramaturge moderne. D'ailleurs, le metteur en scène contemporain qu'est Ariane Mnouchkine s'est attaché à recréer les conditions de représentation des pièces de l'auteur anglais, perpétuant ainsi son mode travail, son théâtre. Il apparaît donc qu'une oeuvre considérée comme moderne s'inscrit dans la durée, et, dans le cas présent, dans l'histoire du théâtre. Cette modernité provient alors autant du style que du contenu. En effet, celle-ci implique presque obligatoirement le traitement d'un sujet éternel. Dans la dernière scène de La Tragédie d'Othello, William Shakespeare rend ainsi compte d'un trait essentiel de la nature humaine et de l'amour : la violence de l'amour et du désir de possession qui pousse le personnage principal à tuer sa maîtresse, dont il doute de la fidélité. Et de déclarer : " la peine est selon Dieu/qui frappe là où elle aime... ". De même, dans le cas de l'oeuvre de Marguerite Duras, il est notoire que les mêmes thèmes intemporels réapparaissent, à savoir l'amour absolu qui est désir de mort, et l'impossibilité d'un tel amour qui marque les bornes de la vie, l'échec apparent dans l'Amant ou Dix heures et demie du soir en été, dont la fin n'est qu'une continuation inéluctable de la vie sans l'amour.

Qui plus est, la modernité de certaines oeuvres ne tient qu'à la façon dont elles nous font découvrir un thème, un caractère de l'homme qui ne change pas. Le travail d'écriture et de mise en scène théâtrales d'Heiner Müller en a été une parfaite illustration, étant basé sur des fragments souvent déjà écrits, empruntant aux mythologies antiques ou chrétiennes. Pour ce qui est des mythes grecs, l'artiste est-allemand s'accordait à penser de même qu'Aristote qu'ils mettent à jour les comportements des hommes sans en donner d'interprétations. En améliorant notre connaissance de nous-mêmes, des hommes en général, une oeuvre peut traverser les âges sans en pâtir, et cela témoigne de sa modernité. C'est pourquoi une oeuvre telle que For-ever Mozart, film du réalisateur de la nouvelle vague Jean-Luc Godard, peut être qualifiée de moderne. Les dialogues, et le scénario de ce film, composés d'extraits de textes d'auteurs de toutes les époques, expriment des notions éternelles que le cinéaste a choisi de mettre en valeur, l'amour dans la séquence intitulée : " L'amour à Sarajevo ", le suicide, dans un passage qui reprend à la fois Albert Camus et Alfred de Musset : " Le suicide est le seul problème philosophique vraiment sérieux. La vie est elle-même un si pénible rêve ". La modernité évidente d'un tel travail provient finalement du rapprochement de deux créations déjà existantes, mais dont le sujet est tel qu'il touche chacun et n'est jamais épuisé.

En guise de contre-exemple, nous pouvons citer Jules Verne ou bien Aldous Huxley. Le premier, auteur du XIXe siècle, est reconnu comme un précurseur, un écrivain qui maniait avec bonheur l'art de l'anticipation. Son oeuvre ne peut cependant pas être qualifiée de moderne, car, quand bien même des situations qu'il a prédites se réalisent après coup, l'impression de modernité n'est que momentanée et, une fois ses conjectures vérifiées, ses romans peuvent se démoder. Il en va de même pour Aldous Huxley, ainsi que pour tous ceux qui produisent des oeuvres de science-fiction. Bien que, jusqu'alors, son livre Le meilleur des mondes connaisse un regain d'intérêt avec le développement de la technique du clonage, son sujet, la création d'une catégorie d'hommes-

esclaves, semble, à nouveau, plus contemporain, en osmose avec l'actualité, que moderne. Donc, un nouveau mode de création, une nouvelle idée, n'est pas nécessairement moderne si elle ne dure pas.

Finalement, une oeuvre moderne, quelle que soit son époque de création, est une oeuvre qui, de par l'originalité de sa forme, de laquelle dépend ma perception du monde, va me faire éprouver personnellement une vérité éternelle, à quelque époque que je vive. Une oeuvre moderne est une oeuvre particulièrement efficace qui contribue à améliorer ma compréhension et ma conscience de la vie. Si, avant de parler de sa modernité, une oeuvre nécessite d'être mise à l'épreuve du temps, peut-être faut-il alors être attentif au problème de la conservation des oeuvres.

QUE RÉVISER ?

*La chronologie de l'histoire littéraire, cf. netboard.me

Les résumés des oeuvres vues en cours depuis la seconde, si ce n'est du collège, et ceux des bacs blancs

ROMAN

Maupassant, *Bel ami*,
Balzac *La Cousine Bette*,
Brontë, *Les Hauts de Hurlevent*,
Zola, *Assomoir*
Hugo, *Les Misérables ...*

POÉSIE

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (les textes du bac et ceux complémentaires)
Les poèmes vus dans les bac blancs : Aubigné Hugo, ...
Les poèmes engagés du corpus de début d'année
Le corpus sur la poésie et le voyage

ARGUMENTATION

Voltaire, affaire Calas, *Histoire des voyages de Scarmentado écrite par lui-même*
Voltaire, *Candide*
Fénelon, *Lettres persanes*
Montesquieu

THÉÂTRE

Racine, *Phèdre*
Molière, *Bourgeois gentilhomme*
Molière, *École des femmes*
Molière, *Femmes savantes*