

*Concours général  
Session 2008*

---

*Concours général des lycées*

**Rapport de jury  
Composition française**

*- Classes de premières ES, L et S -*

*Rapport de M. Philippe Le Guillou,  
inspecteur général de l'Éducation nationale, Doyen du groupe des Lettres,  
président du jury*

*Décembre 2008*

---

## RAPPORT DU JURY

---

La lecture des copies de cette session a offert plusieurs sujets de satisfaction. Le genre romanesque a moins désorienté que les sujets précédents sur la poésie ou le théâtre : un plus grand nombre de devoirs a montré de réelles connaissances, des lectures personnelles, et a mieux cerné les enjeux de la citation proposée. Des efforts appréciables d'analyse de la « tension dramatique », de l'importance du dénouement ont été notés dans les meilleures copies et des exemples assez variés et parfois bien analysés ont été proposés à l'appui de l'argumentation. La correction orthographique a paru dans l'ensemble également moins malmenée. Le jury a donc pu récompenser cette année encore des copies de qualité.

Dans les propos attribués par Milan Kundera dans *L'Immortalité* au narrateur et personnage de son roman, dans un dialogue sur le genre romanesque avec un autre personnage du récit, était contestée de façon violemment polémique une conception présentée comme doxale de la poétique romanesque fondée sur la tension dramatique. L'interrogation de cette notion centrale constituait un impératif majeur de la réflexion. Les copies qui ont escamoté tout travail de définition ou ont réduit la tension dramatique au vague suspense s'éliminaient d'emblée. On pouvait attendre une étude de la mise en intrigue, de la tension interne établie dans l'enchaînement des faits, de « la traction impérieuse vers l'avant » (Paul Ricœur) créée dès le début du récit, entretenue pendant tout le développement, et dont le dénouement apportera la solution : une structure et une force dynamique. La mise à jour dans cette esthétique du modèle théâtral (exposition, nœud, dénouement), si présent dans le discours des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, et du modèle rhétorique (unité, continuité, ordre logico-causal) permettait de comprendre la clôture et la téléologie de cette forme narrative.

Les meilleures copies ont cherché à dégager les applications de ces principes dans le récit : la tendance à l'unité temporelle (une vie, une époque), le point de vue privilégié du personnage principal, la logique du vraisemblable (psychologique, moral, social), le rejet de la digression. La référence au roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle permettait d'éclairer ce qui était ici violemment mis en question. Le terme de « malédiction » demandait à être pris en un sens précis : non pas un simple défaut grave mais bien le destin désastreux du roman, le vouant à sa perte par réduction de ses possibilités et potentialités. La prise en compte de considérations historiques a pu ainsi valoriser certaines copies ; s'étonner de voir dénoncer ce qui assure le triomphe du roman au XIX<sup>e</sup> siècle ouvrait des pistes intéressantes.

Cette structure romanesque programme une forme de lecture, un type d'intérêt et de plaisir rejetés par l'auteur de la citation. L'analyse des problèmes de la lecture sur laquelle le libellé du sujet attirait l'attention était tout à fait essentielle. Certains candidats ont su produire des réflexions pertinentes sur les conséquences chez le lecteur de la lecture tractée, polarisée, aimantée par la fin : le roman se fait « route » à parcourir le plus rapidement possible pour parvenir au terme du voyage (comme le montre l'image de « l'étape » dans la citation.). La mise en jeu des affects élémentaires (attente, curiosité, surprise) et du désir (« et après » ?) oriente et aliène le lecteur. On attendait des candidats une prise en compte attentive des transformations néfastes évoquées par la citation (« transforme tout ») du fait de la seule attention portée à la dimension dramatique du récit : le lecteur pressé escamote, néglige, saute les plus belles descriptions, inutiles, retardantes, les scènes qui ne font pas directement progresser l'action, les méditations psychologiques, morales, philosophiques, esthétiques, les beautés de l'écriture. L'analyse de passages précis était ici naturellement indispensable :

l'évocation de la voix de Mme de Mortsau, de la neige sur la montagne magique, les développements sur Waterloo, la vie contemplative, l'égout ou l'argot, ardemment défendus par Victor Hugo contre l'avis de son éditeur...

Dans cette structure la fin, traduite forcément en dénouement d'une action (la dénomination devait être naturellement interrogée), conditionne totalement la lecture ; une analyse précise de tous les termes de la citation était attendue (« où se concentre le sens de tout ce qui précède ») : la fin comme dénouement, conclusion, clôture, la fin comme résolution, apaisement de toute la tension cognitive, émotionnelle, le sens comme direction et signification. Le mot de la fin est apporté : l'ensemble peut être ressaisi à partir de ce point final comme suite nécessaire et intelligible, totalité orientée et close : le regard se fait surplombant, le lecteur peut enfin saisir le sens d'une vie devenue destin.

L'image finale de la citation pouvait soulever des difficultés, trop de candidats l'ont purement et simplement passée sous silence. On a su gré à ceux qui en soulignaient l'ambiguïté ou la polysémie. L'image semble prendre sens dans sa relation aux problèmes de la fin du roman. Avec la résolution de l'action se consomme et se consume le roman : tout nous est révélé et il n'y a plus rien à désirer. Tout disparaît quasi instantanément comme « la botte de paille », sans presque laisser de trace. L'image pouvait ouvrir à une réflexion sur la mémoire que nous conservons des romans : piètres romans sans doute que ceux dont nous ne conservons que la trame de l'action narrative, c'est-à-dire l'inessentiel. On songe aux belles réflexions de Julien Gracq dans *En lisant, en écrivant* sur son souvenir de *Madame Bovary* opposé à celui de *La Chartreuse de Parme*.

Trop peu de candidats, devant l'analyse de cet échec d'une certaine forme romanesque, et de l'intérêt de lecture qu'elle engendre se sont alors interrogés sur ce que pouvait et devrait être un roman qui ne serait pas fondé sur la tension dramatique et sur le véritable plaisir qu'il offrirait à la lecture. L'exploration de ce versant était indispensable si l'on ne voulait pas réduire la citation à une simple diatribe mais faire apparaître au nom de quoi était rejetée la tension dramatique et quelles voies s'ouvriraient alors au roman. Cette analyse amenait à réfléchir d'abord à la matière romanesque elle-même : on songe au roman qui conteste l'événement et le récit dramatique organisé, destitue l'action au bénéfice de l'insignifiant, du futile, du banal, ou du rien (*L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*) ; au roman « banquet » et non plus « route » qui offre une matière hétérogène, complexe, use de registres multiples, affirme une liberté générique, dans la promotion du bariolage et de la bigarrure : roman certes mais aussi poésie, essai, théâtre etc. (Rabelais, Aragon, Kundera lui-même).

La révocation de la structure dramatique ouvre alors au « roman chemin », c'est-à-dire labyrinthique, parenthétique, réticulaire : les détours, digressions, bifurcations, intermèdes, conversations, remplacent la ligne droite moquée par Sterne et la structure logico-causale. On songe à Aragon définissant le roman comme « la terre d'élection de la parenthèse », à tous les romanciers admirés par Kundera, comme Boccace, Rabelais, Cervantès, Fielding, Sterne, Diderot (*Jacques le Fataliste*) ou encore Kafka, Musil, Hermann Broch, Gombrowicz. Règnent dans ces romans l'a-causalité, la démultiplication des points de vue, la polyphonie. La fin n'y est plus dénouement ou conclusion, point de concentration et de totalisation mais suspension capricieuse, arbitraire, ludique, déceptive ; l'inachèvement, « l'inconclusion » (Paul Ricœur) règne souvent. Ainsi Aragon déclare sa fascination pour les romans de Samuel Beckett qui ne commencent ni ne finissent. Ces fins ouvertes ou manquantes imposent la plurivocité, l'ambiguïté, le problématique ; des questions, l'incertitude remplacent la totalisation du sens. On a pu trouver ainsi des analyses intéressantes de *Jacques le Fataliste*,

mais de trop rares copies ont songé à analyser le statut de l'inachèvement romanesque chez Stendhal ou Kafka par exemple.

Les meilleurs candidats ont su également montrer que le roman pouvait inventer des formes de composition autres que la tension de type dramatique. Certains qui connaissaient les essais de Kundera sur le roman, ou certaines de ses œuvres romanesques ont ainsi pu évoquer la composition musicale (variations des thèmes, motifs et rythmes ; systèmes de symétries, échos, contrastes) dans *La Vie est ailleurs* par exemple ; on peut songer également à la « cohésion nucléaire », cette « force d'attraction centrale logée et bien cachée dans les grandes œuvres » évoquée par Gracq dans *En lisant, en écrivant*, comme le motif de « l'a-demi » où les variations sur la ville – Orsenna, Maremma, Sagra – dans *Le Rivage des Syrtes*. Les « machines textuelles » du nouveau roman pouvaient être également convoquées : ainsi du montage des fragments et des tropismes autour d'un roman à la mode dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute. Toutes ces formes tendent à imposer un ordre et une nécessité de nature poétique au roman.

Mais le renoncement à la tension dramatique ne conduit-il pas le lecteur à l'ennui ? Le plaisir de la lecture procuré par ces formes romanesques autres demandait à être étudié, mais peu de copies s'y sont malheureusement risquées : plaisir de la flânerie, de la promenade qui permet au lecteur de s'attarder, de s'abandonner au bonheur de la découverte digressive, au lieu d'être entraîné par la hâte de la traction narrative (description des ruines de Sagra par exemple dans *Le Rivage des Syrtes*, à la beauté à la fois baroque et surréaliste), plaisir de la méditation de la rêverie lente et profonde, inépuisable ; charme, envoûtement, portée esthétique du récit musical. Pour reprendre une distinction déjà ancienne d'Albert Thibaudet dans *Réflexions sur le roman*, le lecteur pressé, consommateur, cède la place au « liseur » de roman qui a le temps, relit, savoure comme le gastronome. À la fin du roman il restera alors une véritable mémoire romanesque, comme le jeu d'images « épaves sur la grève », conservées par Gracq de *La Chartreuse de Parme*, « baignée(s) dans l'ozone allègre, hilarant de la haute montagne ».

Le libellé du sujet invitait le candidat à confronter sa propre expérience de lecteur aux idées proposées. La dimension subversive du propos permettait à chacun de s'exprimer dans des directions diverses, dont aucune n'était obligée ni attendue par les correcteurs. Seules importaient les capacités à argumenter, les prises de position et la conviction apportée à l'évocation de lectures personnelles. On ne saurait cependant admettre le développement paresseux de lieux communs, comme celui de la démocratie de la réception : la mise en question de la tension dramatique a souvent été accusée d'élitisme ; un tel roman ne trouverait pas de lecteurs ou bien encore, dans le registre vertueux, il faudrait que les lecteurs fassent des efforts pour dépasser la fascination de la tension dramatique et accéder à l'écriture. Mais dans les meilleures copies on a su défendre vigoureusement la tension dramatique, le plaisir de lecture qui y est lié, en montrant qu'elle peut prendre une forme beaucoup plus complexe que la représentation qui en est donnée dans la citation, ou qu'elle répond à un besoin anthropologique fondamental : imposer un ordre rassurant à la fragmentation, au chaos de l'existence et du monde, lui donner ainsi sens, ou au moins tenter de le faire. D'autres copies ont défendu la pluralité, la richesse, la complexité du genre romanesque contre toute loi ou exclusive, en insistant sur l'extrême diversité des formes historiques du roman ou sur l'irréductibilité radicale de toute grande œuvre à une poétique donnée une fois pour toutes, à une prétendue essence du roman et du plaisir de la lecture.

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. Il était ainsi possible de partir d'une analyse du réquisitoire contre la tension dramatique, en montrant l'aliénation imposée au lecteur, puis de rechercher les formes possibles d'un roman débarrassé de la tension dramatique et ouvert à un plaisir autre avant d'élaborer par la discussion une position personnelle. Mais on pouvait également analyser d'abord les problèmes de poétique romanesque soulevés par la citation, puis montrer comment ils influaient sur le plaisir de la lecture romanesque avant de construire sa propre position.

Rappelons pour conclure, à l'intention des futurs candidats, les 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 maladrotes 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.
- *La langue et le style.* Le jury apprécie la correction de la langue (orthographe, lexique, 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.