

COMPOSITION FRANÇAISE

ÉPREUVE COMMUNE: ÉCRIT

Florence Dumora, Jacques Dupont, Pierre Frantz, Pierre Glaudes, Jean-Claude Larrat, Françoise Lavocat, Christine Montalbetti, Nathalie Piégay-Gros

Coefficient : 3. Durée : 6 heures

SUJET

« La poésie ne raconte pas d'histoires. » En vous appuyant sur des exemples précis et variés, vous direz quelles réflexions vous inspire cette affirmation d'Henri Meschonnic, dans *Les États de la poétique* (Paris, P.U.F., 1985).

La moyenne de l'épreuve (6,59) est sensiblement meilleure que celle de 2003 ; le sujet permettait un traitement assez varié et les candidats ont pu profiter de cette ouverture. La citation à discuter était brève et ne supposait en aucune façon la connaissance de sa signification dans la page d'Henri Meschonnic. Une réflexion de bon sens sur le statut même d'une citation isolée aurait d'ailleurs pu conduire certains à davantage de prudence : inutile par exemple de gloser le caractère lapidaire du jugement du critique, « Henri Meschonnic se contente d'une affirmation », qui ne venait que de l'extraction de cette phrase courte hors de son contexte. Il était inutile et également risqué, dans l'ignorance de ce contexte, d'attribuer de façon péremptoire à *l'auteur* tel ou tel sens particulier de la formule.

En revanche, à l'analyse minutieuse exigée d'une citation longue devait correspondre ici l'exploration attentive des possibles offerts par la brièveté même de celle-ci, et notamment la prise en compte du caractère équivoque de la phrase : « La poésie ne raconte pas d'histoires ». Au sens littéral de « raconter » et d'« histoires », elle signifie que la poésie n'appartient pas au régime narratif ; au sens figuré, qu'elle n'est pas mensongère : sont en jeu d'un côté ses rapports avec le récit, de l'autre ses rapports avec la vérité. Il était quelque peu cavalier, quand on avait noté ces deux interprétations possibles, de se débarrasser arbitrairement de l'une d'elle pour choisir l'autre, et absurde d'imaginer qu'il fallait parier sur le « meilleur » des deux sens. Si certaines copies n'ayant traité que d'un seul se sont avérées réussies, on peut déplorer que les candidats se contentent de choisir des contre-exemples patents à l'énoncé en signalant les recoupements de la poésie et des « histoires », du cycle long de l'épopée homérique à l'anecdote du « Mauvais vitrier » de Baudelaire, ou restreignent le propos à la thèse d'une affinité (ou d'une antinomie) essentielle entre poésie et vérité, voire, par une approximation donnée comme allant de soi, entre poésie et réalité (ou réalisme) : si certains ont exploré les hypothèses paradoxales selon lesquelles la poésie même manifestement narrative ne raconte pas d'histoires, ou qu'au contraire sans être

narrative elle concurrence le récit, les meilleures copies ont su problématiser l'articulation entre les deux sens possibles.

À cette exploration des significations potentielles devait s'ajouter une définition scrupuleuse de l'extension de chacun des termes. Les remarques faites çà et là sur le récit dans l'autobiographie ou le nouveau roman, utiles ponctuellement pour éviter toute visée réductrice de l'action de « raconter des histoires », ne pouvaient prendre une place centrale, et il n'était pas question de faire porter la réflexion sur l'idée, suggérée *a contrario* par l'équivalence équivoque de « ne pas raconter d'histoires » et « ne pas mentir », que le récit ment. L'argumentation avait pour contrainte minimale de porter sur le thème (au sens grammatical) de la proposition, à savoir « la poésie ». Le propos même de la phrase n'étant toutefois pas une définition mais une caractérisation, il n'engageait pas nécessairement la question de la poésie comme genre. Partir du sens intuitif global propre à la tripartition commune qui est la nôtre actuellement – ne serait-ce que dans les rayons des librairies – entre poésie, théâtre et roman suffisait à donner des limites à l'enquête.

Entendre « poésie » au sens large aristotélicien incluant la tragédie a conduit à d'inutiles développements sur le *poème* dramatique. Le caractère poétique des vers de Racine, pas plus que les métaphores de Proust ou de Madame de Sévigné, ne faisaient avancer la discussion : et on peut s'étonner d'avoir à objecter que la poésie n'est pas définie par l'emploi de figures de style. Car il s'agissait bien de « la poésie » et non du poétique, ni du poème, ni du poète. Le choix de ce sujet du verbe laisse entendre que même si le poète, ou le poème, raconte, la poésie ne réside pas dans le récit. Il était vain d'arguer du « récit poétique », comme beaucoup de candidats l'ont fait, pour infirmer la thèse : ce n'est pas *a priori* en tant que poétique que le « récit poétique » raconte des histoires. Que le récit puisse être qualifié de « poétique » ou que la poésie ait pu absorber au cours de son histoire les formes diverses du dialogue, du portrait, ou du récit montre simplement qu'il n'y a pas d'homogénéité claire entre les catégories (esthétique) de poésie et (linguistique) de récit qui puisse permettre de les opposer simplement. La formule négative de Meschonnic impose de réfléchir aux transformations éventuelles que subit la forme narrative quand elle « entre » en poésie, ou au caractère particulier que prend la poésie quand elle se fait narrative.

Quant à l'expression « ne pas raconter d'histoires », elle a souvent été assimilée sans justification au fait de « ne pas avoir de contenu », de « ne parler que d'elle-même », voire d'« être hermétique ». Peut-être influencés par le souvenir du sujet de l'année précédente, certains ont cru pouvoir déduire de l'énoncé l'affirmation d'une autoréférentialité ou d'un « autotélisme » de la poésie opposés à la transitivité du récit. Aussi peu pertinents les glissements subreptices vers une opposition entre le vers et la prose, entre la forme et le fond (ou le contenu ou le sens), comme si les « histoires » formaient le seul fond ou contenu possible, ou encore vers l'opposition du narratif et du descriptif, selon une compréhension approximative de l'adage « *ut pictura poesis* » assimilant poésie et description, ce qui n'est son sens ni originellement chez Horace, ni vraiment à l'âge où la poésie rivalisait avec une peinture dont la plus haute forme était précisément la peinture dite d'histoire ; les notions de « *poiésis* », de « *mimésis* » et de « *diegésis* » ont été mobilisées de façon très allusive, tandis que le récit ou le roman faisaient l'objet de considérations sommaires qu'un autre sujet leur aurait évitées, comme si, lors d'une opposition soutenue pour les besoins rhétoriques de l'exercice, l'effort de nuance porté sur un pôle devait se payer d'une conception pauvre (« histoire » se réduisant à « progression » d'un texte) ou provisoirement caricaturale de l'autre.

L'énoncé a également suscité de nombreuses interrogations sur la portée exacte de la négation : certains ont compris qu'elle ne racontait *pas*, ou qu'elle ne racontait *rien*, d'autres

qu'elle ne racontait pas *d'histoires*, ce qui les a entraînés dans une enquête malaisée sur ce qu'elle raconte à la place ; d'autres au contraire qu'elle ne *raconte* pas les histoires, ce qui a donné lieu à des considérations intéressantes sur le traitement poétique de la temporalité et sur l'existence en poésie d'histoires non racontées (« brisées », évoquées, livrées dans l'instant).

Beaucoup ont rappelé avec pertinence qu'il est paradoxal de dire d'un art issu d'Homère qu'il ne raconte pas d'histoires, alors que la poésie, proche de la parole religieuse ou magique, du chant et du charme, était anciennement vouée à la transmission orale et à la mémorisation de récits fondateurs. Certes, la composition française ne peut se réduire à une leçon dont la trame serait historique. Mais ce sujet était l'occasion de constater que l'exclusion explicite du récit hors de la poésie était en partie un phénomène propre à la littérature française et isolé dans le temps, avec des jalons marqués par les proscriptions saisissantes de Mallarmé, Valéry, ou Breton. Celles-ci étaient évidemment attendues dans la discussion et illustraient au plus juste une version littérale et injonctive de l'énoncé : la poésie ne *doit* pas raconter d'histoires. Rendre compte de ce débat « contre » le narratif chez certains théoriciens poètes à partir de Mallarmé n'autorisait cependant pas à substituer la reprise de déclarations théoriques à l'analyse, plus délicate à conduire, de ce qui se passe réellement, en fait et en pratique, dans leur propre poésie : avant d'opposer une poésie ancienne spontanément narrative à une modernité poétique affranchie du récit, avant d'écarter du récit l'œuvre de Valéry tout entière au nom de sa condamnation de l'incipit virtuel « La marquise sortit à cinq heures », il n'était pas sans fruit de tenter de reconstituer les « histoires » lisibles dans les poèmes de Mallarmé, de reconnaître les formes de narrativité minimale de tel sonnet (un candidat mentionne avec pertinence les deux versions, inégalement « narratives », du « Pitre châtié ») de proposer les voies de traverse entre « La Jeune Parque » ou « Igitur » et une histoire racontable. Une telle expérience de lecture, menée de façon précise, pouvait trancher heureusement sur la répétition d'une vulgate fatiguée à partir de l'inévitable « sonnet en -x » de Mallarmé, assorti d'un paragraphe de « Crise de Vers » devenu bizarrement signe de frilosité intellectuelle.

La connaissance de la poésie (qu'on ne raconte pas, justement, mais qu'on cite) apparaît un peu pauvre dans les copies si l'on en croit les raccourcis vertigineux comme « la poésie présymboliste, de l'Antiquité au romantisme » (*sic*) et le petit nombre de poètes invoqués, le plus souvent justement postérieurs au romantisme (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Ponge). L'argumentation se nourrit davantage de discours sur la poésie que de poèmes, et certains genres utiles à la réflexion (comme la ballade par exemple) semblent mal connus. De là une grande stéréotypie des exemples invoqués dans la majorité des copies, qui, à quelques exceptions remarquables près, ne témoignaient guère plus de curiosité et d'indépendance d'esprit pour la poésie plus récente que pour les auteurs traditionnels. Si l'histoire littéraire française permet de comprendre pourquoi l'évocation du genre narratif noble de l'épopée prend la forme dans les copies d'un simple défilé de titres, il est inquiétant que la fable soit presque aussi mal servie. Les candidats semblent se faire de La Fontaine une image puérile, et ne se hasardent que rarement à évoquer d'autres textes que ceux étudiés en cours. L'œuvre du poète, auteur des *Fables* mais aussi des *Contes*, genre narratif en quelque sorte primitif, avait pourtant une position frontière révélatrice sur les rapports entre grande poésie et petit récit aussi bien qu'entre vérité et fiction : l'observation d'une oscillation du lecteur de fable entre poésie (pris dans sa forme brève et rythmée de l'apologue, absorbé dans les replis de son sens) et récit (suspendu comme les Athéniens du « Pouvoir des fables » dans l'attente d'une suite) pouvait éclairer de façon concrète la discussion et offrir avec les *Contes* l'exemple d'une forme renvoyée aux confins de la poésie par le fait même de conter

pour conter. De même, l'histoire de la réception de l'épopée, la longévité et la productivité d'une lecture allégorique imposant aux histoires guerrières ou amoureuses un déchiffrement moral ou ésotérique, témoigne de la réticence à l'idée que le plus grand des poètes n'ait eu d'autre ambition que celle de raconter des histoires.

Autre cas limite intéressant, le genre du poème en prose méritait une attention toute particulière, et permettait d'approfondir les distinctions nécessaires entre narrativité, prose et prosaïsme, parfois assimilés purement et simplement entre eux. La section des « Chroniques » de *Gaspard de la nuit*, les multiples exemples de poèmes en prose intitulés « Conte », ou « Histoire », voire même « Roman », les articulations narratives attendues « Jadis... Un soir... Tout dernièrement... » d'*Une saison en enfer* de Rimbaud, où « je » raconte « l'histoire d'une de mes folies », permettaient d'observer le rapport ironique du poème aux histoires.

Plus largement, il n'était pas sans intérêt de réfléchir aux cycles poétiques (amoureux chez Ronsard, urbain chez Baudelaire, biographique chez Hugo, Queneau, Jaccottet...) dans les recueils composés selon un principe global sinon narratif, du moins chronologique. On pouvait imaginer, à l'échelle du poème et à celle du recueil, un double régime d'histoires, et un rapport tout autre du lecteur à cette temporalité virtuelle et discontinue. C'était être attentif, comme l'ont été certains candidats, à la différence d'attitude entre la *lecture* du poème ou du recueil de poèmes et celle d'un roman. Par sa forme même, qu'a pu emblématiser le thyrses, par le découpage des unités et la visibilité des blancs, les jeux de la répétition et de la simultanéité, la poésie déroge à la linéarité supposée par le « fil » du récit, elle s'écarte des images temporelles liées à ce que Ricœur a nommé la « reconfiguration narrative », elle arrache l'histoire à son déroulement.

Ce type de différence, aussi bien d'ailleurs que le critère de la *mimésis* dans la définition aristotélicienne, sa reprise radicale dans la célèbre théorie des genres de Käte Hamburger, ou encore la distinction canonique de Benveniste entre « histoire » et « discours », permettaient d'envisager une première opposition simple au sein même de la poésie : d'une part, une poésie qui raconte des histoires en troisième personne, relevant du domaine de la fiction, d'autre part, une poésie non-fictionnelle, en « je », dont relève le massif tout entier de la poésie dite lyrique ; contrairement à la formule globale de Meschonnic, il y aurait alors une poésie qui raconte des histoires et une autre qui n'en raconte pas, chacune d'entre elle ayant par ailleurs un rapport ambigu au vrai et au faux : pour la première, un rapport à la vérité suspendu d'emblée par les « assertions feintes » de la fiction, pour la seconde, l'indifférence de la *figure* poétique, ou de la *persona* lyrique, à l'opposition strictement logique du vrai et du faux, qui lui permet d'échapper à l'un comme à l'autre.

Mais on pouvait envisager un tout autre partage, grâce à la dissociation des notions de récit – cette opération du « narrer » que Mallarmé a nommée l'« universel reportage » et assimilée à l'usage ordinaire du langage – et de celle, valorisée à l'inverse, qu'à propos de Wagner il nomme « la Fiction ou Poésie », nouvelle entité très éloignée de la définition aristotélicienne et désignant par équivalence étymologique le plus haut pouvoir du langage. Un tel arrachement de la fiction au récit, et son appropriation par la poésie conçue comme l'usage esthétique du langage, est en même temps le moyen de confier à cette dernière un accès propre à la vérité. Cette fiction-là, avec majuscule, devient la forme poétique de la vérité : c'est que, accusée de mensonge, la poésie est tout aussi régulièrement dotée au cours de l'histoire d'un pouvoir de révélation, ou, pour reprendre le titre de Rimbaud, d'« illumination », qui l'oppose à l'« affabulation » toujours plus ou moins présente dans l'action de raconter des histoires. D'où, dans son histoire, le trajet constant du poète du sophiste dangereux au prophète inspiré. De celui qui raconte des histoires et endort son

monde, à celui qui sert de phare aux autres hommes, à commencer par l'hypocrite lecteur. Du bouffon du roi, dont les folies sont inoffensives, au meneur de foules qu'il faut censurer, exiler ou emprisonner.

En ce cas, la formule de Meschonnic n'était comprise ni comme un constat, ni comme une interdiction faite au poète, mais comme l'apologie de la poésie, ou comme une injonction adressée à son lecteur de la prendre au sérieux. Une mission ontologique lui est confiée, celle de (re)donner accès au monde sensible, abandonné par les autres discours, de dévoiler le présent ou même d'annoncer un futur, quand le récit a à voir avec le passé, ou le « comme si ». En ce sens on peut dire que la poésie ne raconte pas d'histoires même quand elle en raconte, parce que le caractère mensonger, fictif, inventé, de l'histoire, n'empêche pas le poème tout entier, doté de sa profondeur herméneutique, d'être une parole authentique, ou simplement, selon le mot de Jaccottet, « juste ».

Pour étayer cette conception d'une vérité propre à la poésie, les candidats ont surtout invoqué son statut de parole divine transmise par la bouche pythique du poète, son accès privilégié à l'inconscient ou au surréel, la faculté de dévoilement ou de « retentissement » que Bachelard reconnaît à l'image ou la force heuristique de la métaphore selon Ricoeur. Il était important là aussi, et encore plus délicat, de joindre aux énoncés programmatiques ou théoriques une exploration de poèmes singuliers, capable d'ancrer dans l'analyse littéraire une réflexion qui risquait de verser dans l'essai spéculatif.

En dehors des difficultés propres à ce sujet particulier, on a pu relever dans les copies quelques maladresses de méthode, à commencer par l'introduction, souvent mal maîtrisée : trop de candidats, au lieu de présenter les directions de réflexion que leur suggère l'énoncé, commencent d'emblée à traiter le sujet, à déflorer leur argumentation en donnant déjà une sorte de résumé de leur devoir. D'où des introductions interminables et filandreuses, quand elles ne sont pas franchement confuses – on peut noter au passage, symétriquement, tant de conclusions répétitives et/ou bâclées. La formulation de la problématique est souvent réduite à une cascade de questions (occasion de fautes dans le maniement de l'interrogative directe et indirecte) sans organisation ni lien avec les parties de la discussion annoncée immédiatement après, et auxquelles le devoir se dispense par la suite de répondre. Enfin, l'annonce du mouvement de la discussion, si indispensable à la clarté du développement et, il est vrai, au confort du lecteur, doit éviter le double écueil de la formulation elliptique, floue ou inutilement complexe, et au contraire de la conclusion avant l'heure, que la conclusion proprement dite ne pourra que répéter.

La validité du raisonnement s'apprécie en partie à l'aune des qualités logiques et rhétoriques du plan, en particulier la pertinence et la suite dans les idées. D'où l'effet défavorable du plan absent, déséquilibré, redondant, gauchement dialectique par revirements brutaux ou du découpage du sujet en tranches de paraphrases plus ou moins autonomes. La conduite du devoir obéit souvent à une logique argumentative très floue, voire fictive : trop de constructions en simple juxtaposition par des « d'autre part », « aussi », « de même » qui ne correspondent à rien de net du point de vue d'une éventuelle progression de l'argumentation. On a noté aussi la tendance persistante à raser les différences qualitatives entre les exemples invoqués, ce qui permet de passer à grande vitesse des *Fables* de La Fontaine à « La Mort du loup » (peut-être à cause du loup?), ou de faire défiler vertigineusement en quelques lignes cinq ou six références plus allusives les unes que les autres. Il faudrait pouvoir éviter les défauts contradictoires que sont les exemples trop allusifs, et, à l'inverse, la dérive vers une sorte d'explication de texte autonome, qui rompt ou perd le fil de l'argumentation.

Même chose pour l'importance évidente de la correction de l'expression, de la ponctuation et de la typographie. La longueur des copies n'est pas un critère de qualité, surtout quand elle se paie d'un style confus, verbeux, ou oral. La citation des vers trahissait souvent de graves ignorances sur les données les plus élémentaires de la métrique, que n'expliquait pas tout à fait la difficulté particulière de mémorisation. Celle-ci a donné lieu à des attributions fautives et des citations inexactes, sur lesquelles on passera ici. Ces défauts n'empêchent pas que, cette année encore, le jury a pu apprécier les copies où s'allient la densité, l'esprit critique et la clarté, où l'on suit une argumentation solide, nourrie, et formulée avec élégance. À ces devoirs enlevés, portés par une conviction personnelle nuancée et orientés de la première à la dernière phrase (soignées), capables d'audace ou de fraîcheur dans la réflexion, et qui donnent la sensation de couronner des lectures faites aussi par goût et curiosité, on doit d'apprécier la composition française comme un plaisir intellectuel, et non seulement comme un pensum dépourvu de sens.