

COMPOSITION FRANÇAISE

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**Marie-Paule Berranger, Marc Escola, Pierre Glaudes, Nathalie Grande,
Jean-Claude Larrat, Françoise Lavocat, Marielle Macé, Christine Montalbetti**

Coefficient : 3. Durée de préparation : 6 heures

SUJET :

Selon Philippe Lejeune (*L'Autobiographie en France* [1971], Paris, A. Colin, 2003, p. 16), « l'autobiographie est un cas particulier du roman, et non pas quelque chose d'extérieur à lui ».

En vous fondant sur des exemples précis et variés, vous direz ce que vous pensez de cette affirmation.

La phrase de Philippe Lejeune proposée cette année aux candidats ne les a pas laissés démunis, même si elle a pu parfois les surprendre. Bien préparés, dans l'ensemble, à un sujet sur l'autobiographie, ceux-ci ont su mobiliser les références attendues, de Rousseau à Leiris, Sartre ou Sarraute. Mais ils n'ont pas toujours su aller au-delà : beaucoup d'entre eux, tirant le sujet du côté de la théorie des genres, se sont livrés à d'insipides considérations sur l'inanité des étiquettes génériques, au lieu de s'engager dans une véritable réflexion de poétique générale.

Les bonnes copies ont bien perçu le caractère paradoxal de l'affirmation tirée de *L'Autobiographie en France*. L'ouvrage suivant de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), a en effet contribué à établir la *doxa* qui distingue nettement l'entreprise autobiographique de l'invention romanesque. Le sujet valait donc par ce qu'il avait de surprenant : on ne pouvait passer, comme si de rien n'était, sur le paradoxe, sans en proposer une analyse serrée.

Creuser le paradoxe conduisait à maintenir tout au long de la réflexion l'étude parallèle des deux genres, afin de mettre en évidence la complexité de leur relation. L'une des principales difficultés du sujet consistait, à cet égard, à ne pas tomber dans des simplifications hâtives, comme celle qui conduisait à assumer un *panfictionnalisme* douteux identifiant toute mise en récit, autobiographique ou romanesque, à un passage à la fiction, et privant de ce fait les autobiographies de toute valeur de vérité. Certains candidats ont pu écrire, sans sourciller, que *L'Espèce humaine* de Robert Antelme était un « roman » ou une « fiction » : ils en sont venus à affirmer placidement, sans gêne apparente, le caractère fictif d'un témoignage sur la réalité des camps de concentration. Dans la même veine, on peut s'inquiéter du pronostic tranquillement énoncé par telle autre copie : « *Si c'est un homme* sera un roman le jour où le souvenir des camps s'effacera ». Notons que dans la plupart de ces copies la fictionnalité était synonyme déclaré de *valeur* littéraire, comme si le

classement d'un récit comme roman était seul susceptible de le faire reconnaître comme œuvre d'art.

Une autre réduction, non moins hasardeuse, consistait à renverser cette perspective panfictionnelle pour faire du roman un cas particulier de l'autobiographie, et à étendre cette remarque à la poésie et au théâtre, au motif qu'on trouve dans tous les genres, sous la plume des écrivains, des traces de témoignage personnel ou de réinvestissement de leur vécu. Ce constat, dans son « évidence », a souvent eu des effets calamiteux, faisant dériver les copies vers des considérations d'une grande banalité sur la création littéraire en général, sans rapport immédiat et nécessaire avec le sujet, le genre de l'autobiographie se trouvant confondu avec la « dimension personnelle » de toute prise de parole.

Les bonnes copies sont celles qui ont su distinguer d'emblée les deux plans sur lesquels il fallait examiner la relation complexe du roman et de l'autobiographie : celui de la *narrativité* et celui de la *fictionnalité*. Il était en effet important, pour la clarté et la pertinence de la démarche, de différencier finement ces deux dimensions, en faisant le départ entre le travail de « configuration » qui caractérise toute forme de récit et la part d'invention ou de feintise propre à la fiction.

La question de la narrativité, si elle a été posée par la plupart des candidats, a été abordée dans bien des cas d'une manière rudimentaire qui ne dépassait pas le simple constat de l'existence d'une histoire, d'un narrateur et de personnages dans le roman comme dans l'autobiographie. Les copies réussies ont su entrer dans le détail pour montrer de quelle façon ces deux genres cousins sont assujettis aux lois du récit. Certains ont choisi de s'intéresser à leurs effets communs de « mise en intrigue » (sélection des événements, organisation rationnelle du récit, direction herméneutique). Ils ont su faire apparaître que se constitue, dans le roman comme dans l'autobiographie, une « identité narrative », seule capable, selon Paul Ricœur, de garantir la permanence et la stabilité du moi. Ces considérations ont parfois débouché sur de fines remarques concernant l'expérience du temps et de sa signification dans l'autobiographie qui s'apparente au genre romanesque, note un candidat, « car elle prétend remonter des séries causales pour donner un sens au récit ». Mais on pouvait aussi distinguer les deux genres narratifs en s'attardant sur leurs dynamiques propres, en recourant à la distinction du vrai et du vraisemblable, ou en soulignant la dimension du « mémorable » dans le récit de soi et l'ouverture du véridique au « possible » dans le roman.

La question de la fictionnalité, lorsqu'elle a été fermement circonscrite, a permis de mettre en évidence la tentation fictionnelle de l'autobiographie. On sait depuis Rousseau – et le Préambule de Neuchâtel (plutôt que celui des *Confessions*) – que l'entreprise autobiographique repose sur une subtile dialectique entre mémoire et imagination. On sait aussi que l'autobiographe, à l'instar du romancier, supplée parfois par l'imagination créatrice les lacunes constitutives de l'écriture autobiographique, des défauts de mémoire à la labilité ou à l'opacité du moi. On peut penser, en outre, que l'autobiographe le plus scrupuleux a d'abord été un lecteur de romans – ainsi de Rousseau, Stendhal ou Sartre –, sinon un romancier lui-même, et qu'il peut emprunter, dès lors, dans la relation de ses souvenirs, certains de ses procédés à la fiction narrative. D'où la présence de scènes romanesques dans le récit de soi, que l'on peut rapporter à des phénomènes d'intertextualité (*cf.* les moments

« don Quichotte » chez Rousseau). On peut surtout constater qu'il n'existe pas de différence narratologique bien nette entre les régimes autobiographique et romanesque : récits factuels et récits fictionnels s'écrivent dans la même grammaire, comme Gérard Genette l'a montré dans *Fiction et diction*, au point que, pour les récits à la première personne, le statut du texte peut demeurer indécidable ou ambigu : qu'on songe ici au *Page disgracié*, aussi bien qu'aux *Lettres portugaises*, à la trilogie de Céline (*Un Château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*), pour laquelle l'auteur « revendique à la fois le statut de roman et d'autobiographie » (H. Godard), ou encore à *La Recherche du temps perdu*, qui constitue en la matière un véritable « cas d'école » (cf. D. Cohn).

Une autre difficulté du sujet consistait à structurer la réflexion sans tomber dans les réductions hâtives ou les simplifications abusives. Il suffisait pourtant de se laisser guider par la force du paradoxe, lequel conduisait à une antinomie exigeant elle-même une tentative de dépassement de sa formulation initiale. À suivre Philippe Lejeune, on était en effet confronté, d'une part, à l'évidente porosité des frontières entre roman et autobiographie sur le double plan de la narrativité et de la fictionnalité, et, d'autre part, au fossé non moins évident qui subsiste, au niveau pragmatique, comme au niveau éthique, entre fiction et histoire vraie (cf. la question du témoignage ou encore la crainte de « tomber dans le roman » éprouvée par Stendhal en écrivant la *Vie d'Henry Brulard*). Les bonnes copies ont su approfondir l'analyse pragmatique, en montrant la différence entre la fiction romanesque, cette simulation non sérieuse d'énoncés de réalité (cf. Searle) et l'autobiographie dans laquelle l'auteur assume pleinement la responsabilité des assertions de son récit. Les candidats ont pu alors envisager avec nuance les questions éthiques posées à chacun des deux genres par leurs orientations pragmatiques respectives, en examinant les problèmes de la sincérité, du sérieux et du rapport à la vérité.

Pour échapper à l'antinomie à laquelle aboutit le paradoxe soutenu par Philippe Lejeune, on pouvait d'abord essayer d'approfondir la notion de « cas particulier », en la déclinant dans ses diverses modalités : « relation critique » à la façon de Starobinski ; « participation » et non appartenance, selon la distinction proposée par Derrida, etc, à condition de ne pas se contenter de proposer l'examen de ces modalités en conclusion. On pouvait surtout tenter d'élaborer un autre système de coordonnées, plusieurs possibilités s'offrant alors aux candidats.

Ceux-ci, en premier lieu, pouvaient être conduits à un ajustement auquel Philippe Lejeune a d'ailleurs lui-même procédé dans son dernier livre, *Signes de vie*, en affirmant à propos de notre sujet : « Non, l'autobiographie n'est pas un cas particulier du roman, ni l'inverse, tous deux sont des cas particuliers de la mise en récit ». Dans le prolongement de cette réflexion, les candidats pouvaient souligner les *échanges réciproques* entre les deux régimes, romanesque et autobiographique. Si l'autobiographie emprunte en effet au roman certains de ses procédés (le dialogue, la scène, etc.), le roman, de *La Vie de Marianne* à *Adolphe* ou *René*, s'inspire en retour des diverses formes du récit factuel pour faire oublier son statut de fiction. Capable de « *mimésis* formelle », selon l'expression de Michal Glowinski (in *Esthétique et poétique*, textes réunis par G. Genette, Points/Seuil, 1992), le genre romanesque emprunte depuis des siècles à ce modèle, notamment aux formes à la première personne. C'est le cas des romans-mémoires, des romans épistolaires, des « romans personnels » en forme de confession, etc.

Les échanges réciproques entre roman et autobiographie sont tels qu'ils ont pu aller jusqu'au brouillage des distinctions génériques. C'est le cas par exemple dans l'autofiction. Certains candidats ont évoqué à juste titre les tentatives de Serge Doubrovsky pour composer un récit intime dont l'auteur, le narrateur et le protagoniste partagent la même identité nominale selon la définition canonique de l'autobiographie, tandis que le texte ou le péri-texte, rompant avec l'exigence traditionnelle de sincérité propre au pacte autobiographique, indiquent clairement qu'on a affaire à une fiction. Pour l'auteur de *Fils*, la construction rétrospective d'un sens au sein du récit de soi et son ambition totalisante, loin de marquer l'accès du sujet à la transparence intérieure, consacrent le triomphe du leurre. Rien n'est plus fabriqué que le naturel de l'autobiographe, semble-t-il dire à la suite de Valéry. Être vrai, lorsqu'on écrit pour se raconter après Freud et la psychanalyse, c'est donc se traiter paradoxalement comme un être de fiction, un étranger à soi, en se défiant des cohérences illusoire. C'est le même souci qui fait dire à Marguerite Duras : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait jamais personne ».

Mais il était également possible de s'intéresser, à l'inverse, aux efforts de l'autobiographie pour briser à la manière d'*Enfance* la continuité et l'univocité du récit à la première personne, voire pour se dégager de la fiction et s'émanciper de la tutelle du roman, en se délivrant de la forme narrative elle-même. C'était poser la question des relations anciennes de l'autobiographie et de l'autoportrait (cf. Montaigne) ou celle du statut de certains textes fragmentaires modernes, qui tirent l'autobiographie du côté du lyrisme, du journal ou de l'essai (cf. Georges Perros pour *Une vie ordinaire* et *Papiers collés* ; le Barthes du *Roland Barthes par Roland Barthes* ; Pascal Quignard pour *Vie amoureuse*).

*

Le jury a pu relever, cette année encore, dans maintes copies des maladroitures d'expression ou de méthode. Peu de candidats méconnaissent la technique de la dissertation, mais beaucoup en font encore un usage sommaire.

La présentation et la langue

Il faut d'abord rappeler qu'une copie négligée, caviardée de mots illisibles ou qui aligne vingt pages serrées d'une écriture microscopique, sans interligne, oblige le correcteur à un exercice de déchiffrement préjudiciable à la continuité de la démonstration.

Le jury s'étonne par ailleurs que des candidats qui ne maîtrisent pas la syntaxe élémentaire puissent se présenter au concours. De même, l'orthographe de certaines copies a de quoi surprendre. Il n'est pas rare que soient estropiés des termes usuels – « le vaicu », « la vérité », « le caractère », « le synonyme » – ou que les règles d'accord ou de conjugaison les plus simples soient bousculées sans ménagement. Des graphies dignes des SMS – « casi », « éro » – envahissent dangereusement l'écriture, et l'on relève de fréquentes confusions de termes (« empreint » et « emprunt ») ou d'expressions (« mise au jour » et « mise à jour »). Que dire enfin de l'orthographe des noms propres, sinon qu'elle révèle parfois de graves lacunes :

« Simone de Beauvoir », « Chateaubriant », « Théophile Gauthier », « Primo Lévy », « Sartres », « Georges Pérec », ou encore « Stendahl ».

Si certains candidats ne sont capables que de recourir à un lexique restreint et approximatif, d'autres jargonent, sans reculer devant les effets les plus lourds (cf. l'usage récurrent des inversions du sujet, des interrogations rhétoriques, des interpellations oratoires). Le langage du marketing et de la publicité tend, dans certains cas, à remplacer le vocabulaire des études littéraires : « Comment résister à une relation si privilégiée entre auteur et lecteur ? » s'interroge par exemple un candidat. On se le demande. Rares sont les copies d'une écriture personnelle, élégante, à la fois capable de précision et de nuances.

L'introduction, le plan, la conclusion

Rappelons, une fois encore, que l'introduction, sans être pour autant trop longue, doit reprendre et analyser les termes du sujet afin d'énoncer clairement une problématique. Elle doit s'interdire, à cet égard, de recourir à d'autres citations que celle que le jury a proposée, car elle risquerait ainsi de substituer au sujet que les candidats sont invités à traiter un autre sujet entretenant des relations aléatoires avec lui. S'agissant de l'élaboration de la problématique, le jury déplore un défaut devenu très courant : de nombreuses copies se contentent de disséquer le sujet d'un point de vue logique ou simplement grammatical. Il arrive aussi qu'elles se livrent à un long commentaire stylistique de la citation, au lieu de la considérer comme l'expression d'une thèse. Or l'analyse logique ou stylistique n'est qu'un préalable, qu'on doit laisser au brouillon : elle ne saurait en aucun cas remplacer la reformulation du sujet en des termes neufs et éclairants, qui mettent en évidence ses présupposés et ses enjeux littéraires.

Les copies trop sommaires se reconnaissent, dès ce moment crucial, aux lacunes de leur problématique dont découlent directement maintes erreurs d'orientation : réduction de la réflexion à une exploration autonome de l'un ou l'autre genre ; extension du propos à la littérature tout entière, considérée à travers toutes ses formes comme le lieu d'expression du moi écrivant ; retournement du sujet que l'on prend à l'envers en voulant montrer en quoi le roman est tenté par l'autobiographie ou nourri par elle ; réduction du corpus considéré aux seuls romans autobiographiques, perspective qui empêche tout questionnement avant même d'avoir posé le problème, etc.

On ne saurait trop insister enfin sur l'annonce de la démarche : les dernières phrases de l'introduction doivent être assez explicites pour éviter au correcteur d'être plongé dans le doute ou l'embarras. Il arrive trop souvent que les copies lancent en fin d'introduction des questions abruptes ou alambiquées, qui ne donnent qu'une idée confuse de la démonstration à venir. Faut-il rappeler que l'introduction doit fournir un aperçu du mouvement global de l'argumentation, en faisant apparaître les phases d'un raisonnement lié ? En ce lieu décisif, il faut donc proscrire les formules trop allusives, les tours obscurs et les généralités (comme, par exemple, « On s'interrogera sur la définition de l'autobiographie »).

Les candidats doivent garder tout au long de leur réflexion le souci de la lisibilité. Il n'est pas inutile d'annoncer, avec clarté et élégance, en tête de chaque partie, les différents moments qu'elle subsume. Trop souvent, les transitions manquent ou se contentent d'annoncer des intentions vagues par des formules cavalières, lourdement

chevillées (« Avons-nous épuisé le sujet ? Pas tout à fait. Dans un souci dialectique, nous pouvons remplacer la proposition de Lejeune et dire [...] »). Il est cependant un défaut plus répandu encore : une pensée molle qui se love dans une structure surdéveloppée. La copie renchérit alors sur les cadres de la dissertation, multipliant les signes extérieurs de la rigueur démonstrative. Les introductions et les conclusions partielles ne font certes pas défaut, mais cette armature formelle est vide de toute pensée ou presque. La conduite d'ensemble de la dissertation donne ainsi le sentiment d'une mécanique trop bien huilée fondée sur quelques artifices, et non pas sur un corps à corps avec le sujet.

Beaucoup de plans sont donc indigents. Réduits à une dialectique primaire qui empêche tout traitement nuancé du sujet, ils opposent presque terme à terme les deux premières parties, ce qui conduit les candidats à se contredire en passant de l'une à l'autre, et rend du même coup toute synthèse impossible. De nombreuses copies, sans grande subtilité, relèvent ainsi, dans la première partie, les traits communs qui permettent d'associer roman et autobiographie ; puis elles consacrent la deuxième partie aux autres traits qui obligent à les dissocier. Pour construire une impossible troisième partie, il leur faut alors un biais qui les entraîne le plus souvent hors du sujet ou dans le vague, qu'elles fassent jouer le polymorphisme du roman (*i.e.* sa capacité à s'appropriier tous les genres) ou les liens privilégiés de l'autobiographie (réduite à la composante personnelle) avec la poésie ou le théâtre.

Par manque de temps, la conclusion, très brève dans bien des copies, se réduit trop fréquemment à des considérations générales d'une grande banalité. Il faut éviter ces fins floues qui, faute d'assumer un quelconque aboutissement du discours, trahissent une certaine démission devant les exigences d'une réflexion authentique. C'est alors que les lieux communs pullulent : tel candidat ne craint pas d'affirmer que « toute œuvre est un cas particulier, qui échappe aux classifications génériques » ; tel autre se satisfait de ce relativisme universel qui laisse au lecteur le soin de déterminer le statut d'un récit, en décidant librement s'il a affaire à un roman ou à une autobiographie. La conclusion, au contraire, doit être l'occasion d'un « engagement », où le candidat peut répondre en son nom propre, et en toute honnêteté.

Traitement des exemples

Dissserter, c'est construire une démonstration : les développements précis, qui viennent témoigner d'une lecture attentive de telle ou telle œuvre, sont parfois les mieux à même d'emporter l'adhésion du correcteur, pour peu que l'analyse ne se confonde pas avec une « explication de texte » par trop autonome.

Cependant, les candidats doivent se méfier des lectures de seconde main, presque toujours décelables. Diderot, pour un candidat, est non seulement l'auteur de *La Vie de Marianne* mais aussi des *Lettres persanes* dans lesquelles un « Ousbeck [*sic*] écrit le récit de sa vie à Paris dans un style épistolaire ». Telle copie se réfère aux *Mémoires d'outre-mer* de Chateaubriand ; telle autre à « la petite musique de la sonnette de Vinteuil » ; telle autre encore évoque « la grive de Montbéliard » ; telle autre *Les Maux* de Sartre et *L'Âge d'or* de Leiris ; celle-ci, enfin, « l'enfance de Proust à Colombay » (les vitraux des deux églises sont célèbres, il est vrai)... Rappelons qu'une référence, *a fortiori* une citation doivent être exactes, surtout s'il s'agit d'une formule aussi célèbre que celle qui ouvre les *Confessions* : « Je forme

une entreprise qui n'eut jamais d'exemple [...]» (la citation n'ayant rien d'obligatoire, on ne saurait accepter : « Je forme un projet tel qu'il n'y en eût jamais [...] »). La citation, en outre, doit être attribuée à son véritable auteur. On a beaucoup abusé, pour traiter le sujet, de la célèbre formule de Flaubert, « Madame Bovary, c'est moi », qu'un candidat a cru devoir attribuer à... Balzac.

D'une manière générale, la pratique du recyclage est cruellement discriminatoire. Chercher à placer à tout prix des citations, choisies pour s'intégrer à plusieurs types de sujets au prix de quelques coutures, est un exercice dangereux. Bien des copies se sont présentées, cette année, comme une mosaïque d'exemples longuement commentés les uns à la suite des autres, morceaux d'explications autonomes que les candidats disposent en fabriquant avec plus ou moins de bonheur les liaisons qui leur permettent d'insérer coûte que coûte dans leur réflexion sur l'autobiographie un développement prévu sur Hugo, Rimbaud ou Claudel.

Certaines citations sont belles, originales et absolument pertinentes en contexte, mais, trop nombreuses, elles asphyxient le devoir qui tourne au catalogue, surtout si elles sont offertes sans aucun commentaire, comme un joyau qui se suffit absolument. Que dire alors des explications stylistiques de trois phrases de Madame de Sévigné, ou de *La Princesse de Clèves* qui peuvent se poursuivre sur une page ? Ces puzzles laborieux faits de pièces rapportées contrastent avec les copies qui, disposant du même corpus d'exemples, sont capables de les mettre en relation étroite avec le sujet, vont puiser des nuances dans d'autres épisodes de la même œuvre et apportent avec aisance un éclairage original.

En matière d'exemples, rappelons qu'il faut toujours veiller à leur représentativité. Les meilleures copies sont celles qui sont parvenues à interroger d'un même mouvement, sur un point précis du sujet, des œuvres allant de l'Antiquité à l'extrême contemporain, sans renoncer à marquer des jalons historiques dans l'analyse du problème. Les copies incapables de citer un texte antérieur à 1850 ont produit, en revanche, un effet désastreux. De même, celles qui ont limité leur choix d'exemples à des romans sans parvenir à citer à bon escient une autobiographie.

En outre, si nul n'est supposé avoir « tout lu », il faut veiller à varier autant que possible les références : les *Confessions* se résument trop souvent à l'épisode du peigne cassé ou à celui du ruban volé ; Céline n'est pas l'auteur du seul *Voyage au bout de la nuit* ; *La Règle du jeu* de Leiris mérite qu'on s'y intéresse autant, sinon plus qu'à *L'Âge d'homme*. Les candidats ne doivent pas hésiter à mettre en avant une culture personnelle, voire des goûts propres, qui peuvent évidemment s'étendre à la littérature étrangère ou à des auteurs contemporains (on pouvait recourir cette année à des exemples tirés des œuvres de Christine Angot ou d'Annie Ernaux, par exemple).

Beaucoup de copies, on l'a dit, ont voulu consacrer des développements aux affinités de l'autobiographie avec d'autres genres, comme la poésie, pour contester le lien exclusif avec le roman, établi par Philippe Lejeune. Encore fallait-il trouver les exemples les plus profitables à la démonstration. Ceux qui ont songé aux autobiographies en vers de Queneau et de Perros, bien rares, n'en ont proposé aucun commentaire. Personne n'a pensé aux poèmes de Cendrars (*cf.* le rapport au récit de voyage dans *La Prose du Transsibérien*, ou *Feuilles de route*). Hugo grand-père, Hugo en deuil de sa fille ont presque toujours conduit à ignorer la différence entre

autobiographie et éléments autobiographiques. On aurait plus justement montré à propos de ces deux exemples que la « vie vécue » donne corps et substance à un imaginaire littéraire, à des sources élégiaques, et vient parfois se greffer tragiquement sur le poème ou s'en nourrir, voire le vérifier après coup. En tout état de cause il ne fallait pas perdre de vue la distinction entre « je » autobiographique et « je » lyrique.

Signalons enfin que, par inadvertance, certaines œuvres ont été commentées sans qu'on puisse savoir si elles figuraient dans la copie comme exemple d'autobiographie, ou de roman, ou d'autobiographie romancée, ou de cas litigieux. Ainsi, *Sylvie*, les *Mémoires d'Hadrien*, *Voyage au bout de la nuit*, *La Recherche du temps perdu* ont donné lieu à de longs développements, sans que leur statut, pourtant essentiel à la démonstration, soit précisé. En revanche, *La Confession d'un enfant du siècle* a été présentée comme l'autobiographie de Musset, *René* comme celle de Chateaubriand, *Le Horla* et *Journal d'un fou* ou *Aurélia* comme des témoignages sur la folie de leur auteur, parfaitement autobiographiques.

Vigilance critique

Dans beaucoup de copies, le verbiage habille des fausses évidences, des extrapolations outrancières et des contrevérités posées effrontément. Ainsi tel candidat affirme que « le roman n'a pas de but précis », contrairement à l'autobiographie qui est « toujours un plaidoyer *pro domo* », sans considérer que le roman peut souvent avoir une visée démonstrative. Tel autre s'attarde à démontrer que « l'autobiographie manifeste la présence du sujet », alors que cette présence « s'efface dans le roman ». Tel autre encore fait remonter l'autobiographie au *Nouveau Testament*, sans doute pour renouveler les conseils spirituels des évangélistes (signalons au passage que cette bévue consonne avec une fiction contemporaine à laquelle le candidat, malheureusement, ne songeait pas : *L'Évangile selon Jésus-Christ* du romancier portugais Jose Saramago [1991]).

Il est des copies qui multiplient les assertions aberrantes. Celle-ci soutient que « l'écriture narrative est plus apte au lyrisme que le poème ». Celle-là nous assure que chaque auteur n'ayant qu'une vie, un auteur ne peut composer qu'une seule autobiographie au cours de son existence. Une autre encore prolonge dans le même sens : « Si on écrivait une deuxième autobiographie, on risquerait de se répéter », affirme-t-elle. Faut-il conclure que Michel Leiris a eu plusieurs vies ou qu'il n'a pas craint d'être redondant ? Bien des arguments, on le voit, sont d'une logique douteuse. La difficulté à se connaître soi-même, suggère tel candidat, empêche l'autobiographie d'être « un genre à part entière ». « Montaigne est fictif pour un lecteur du XX^e siècle », nous apprend tel autre. Comment enfin quelqu'un peut-il écrire : « Les auteurs de romans se servent de papier pour composer leurs livres, Anne Franck se sert du papier pour témoigner de sa situation »... et ne pas se corriger à la relecture ?

Éludant tout exemple littéraire, certaines copies se contentent de classifications purement théoriques, dissertent sur les rapports d'inclusion ou d'intersection générique, s'interrogent exclusivement sur les critères retenus par la critique pour définir les genres littéraires et leurs espèces. Certaines de ces copies croient se grandir par le recours à des distinctions toujours plus ramifiées et à des abstractions, s'enfermant dans « le dedans du dehors de la limite », les inclusions « centripètes » et « centrifuges », ou « la réalité de l'œuvre » qui ne peut être que « dans sa réception ».

Notons au passage que les candidats se risquent rarement à faire sa part à l'inconscient, comme si ce terme était devenu une audace, et la psychanalyse une science occulte honteuse et charlatanesque ; mais pouvait-on éviter l'auto-analyse parmi les visées modernes de l'autobiographie ? Quelques candidats, néanmoins, ont su confronter efficacement les théories de Genette, Hamburger et Jauss ; ils ont bien utilisé les considérations sur les temps de Benveniste ; ils se sont appuyés avec précision sur Ricœur ; ils ont cherché des critères distinctifs à partir des théories de l'énonciation et de la réception. Il est alors d'autant plus regrettable que certains de ces devoirs capables de clarté synthétique ne comportent pas un seul exemple d'œuvre, comme si la théorie était une fin en soi qui n'a pas à se mettre à l'épreuve des textes.

Les bonnes copies, au lieu de regretter naïvement que Philippe Lejeune ait « une idée trop arrêtée des genres littéraires », ont tenté de réfléchir sur les critères permettant de les définir et sur leur évolution historique. L'autobiographie n'est pas n'importe quel discours sur soi : ce qui la distingue des espèces voisines – confession, essai, mémoires, journal, voire biographies – devait être examiné avec soin, en prêtant attention au traitement du temps, au statut des discours rapportés, à l'existence et au rôle des paratextes, etc.

Le lien entre les grands courants romanesques et les évolutions concomitantes de l'écriture autobiographique a parfois été subtilement utilisé, de même que certains *topoi* communs aux deux types de récit à une époque donnée, pour montrer que les relations entre les genres sont historiques et porteuses d'idéologie, comme tous les découpages opérés par la pensée : ni le roman ni l'autobiographie ne sont des entités identiques à elles-mêmes au fil du temps, ce qui rend les rapports d'inclusion ou d'extraterritorialité également mouvants.

Certains candidats ont su identifier des lieux communs et des stéréotypes propres à l'autobiographie pour montrer la part d'élaboration littéraire qui se superpose au souvenir, le filtre, le réécrit. Et l'on a parfois relié efficacement ces remarques au fait que l'autobiographie est souvent une œuvre de romancier qui revient sur les prémices de sa vocation et sur les lectures d'enfance qui l'ont déterminée (quelques rares exceptions d'autobiographies ouvrières et paysannes confirmant la règle). Mais beaucoup trop de copies considèrent que l'écriture est transparente, et négligent d'interroger « l'effet littérature ». La part d'intertextualité, revendiquée ou non par l'auteur, l'existence de modèles et de passages obligés à certaines époques, les stéréotypes littéraires ou simplement la visée littéraire d'un langage qui ne peut renoncer à la fonction poétique ni s'effacer dans une pure neutralité étaient pourtant au cœur du sujet.

Si plus d'un dixième des copies est très en deçà des attentes du jury – orthographe et syntaxe indigentes, démarche confuse, réflexion sommaire, bagage littéraire inexistant –, il en est quelques-unes qui manifestent encore une culture littéraire et critique impressionnante, qu'elles mobilisent à bon escient. Le jury tient à dire les satisfactions que lui a procuré la lecture de ces excellentes copies dont la maturité, l'aisance dialectique, la hauteur de vue et les bonheurs d'expression ont forcé son admiration.