

# Composition française

## Écrit

### Épreuve commune

**Sujet :** Selon Robert Legros, le romantisme conteste que l'auteur d'une œuvre « ne soit qu'un intermédiaire qui ne fasse pas preuve d'originalité. Tout au contraire : il se montre *d'autant plus original, d'autant plus personnel qu'il laisse émerger ce qui lui appartient le moins*. D'autant plus original qu'il ne se veut pas lui-même sa propre origine mais laisse parler en lui une origine plus initiale, ou s'exprimer une initiative plus fondamentale que la sienne propre, plus profonde que celle d'une conscience individuelle ou d'une volonté souveraine. » (*L'Idée d'Humanité*, Paris, Grasset, 1990, p. 64.)

\*

### L'ÉPREUVE EN CHIFFRES :

Nombre de candidats inscrits : 4619

Nombre de candidats présents : 4530

Nombre de candidats ayant rendu une copie blanche : 12

Note minimum : 00,50/20

Note maximum : 20/20

Moyenne : 10,41/20

Écart type : 03, 93

Notes supérieures ou égales à 14/20 : 21, 68% de l'ensemble

Notes les plus récurrentes :

09/20 (424 copies)

10/20 (386 copies)

07/20 (326 copies)

12/20 (326 copies)

### CHOIX DU SUJET :

Le sujet a été choisi pour sa capacité à illustrer le domaine 5 de l'axe 1 du programme 2018 (*Genres et mouvements*), *Les mouvements littéraires : le romantisme*, ainsi que les domaines 2 et 7 de l'axe 2 du programme (*Questions*), *L'œuvre littéraire et l'auteur*, *Littérature et savoirs*. En effet, Lamartine et Hugo relèvent explicitement du romantisme, et l'importance des *Rêveries* de Rousseau sur le romantisme est notoire. La relation entre l'œuvre et l'auteur est l'objet même de Rousseau, Lamartine et Ernaux. La question de la représentation et problématisation des savoirs par la littérature est au centre des quatre textes au programme : savoir intime, savoir poétique, savoir scientifique, savoir historique, savoir politique.

Les intentions qui ont présidé au choix de la citation répondaient à la volonté de déplacer l'objet et la logique de la pensée analytique et critique hors des terrains les plus familiers de la critique littéraire. Le choix d'un ouvrage tel que *L'Idée d'humanité* du philosophe belge Robert Legros (1990) avait pour premier intérêt de mettre les candidats dans une position d'égalité puisqu'il était vraisemblable que personne ou presque ne l'aurait croisé dans ses lectures ou n'aurait eu de son auteur un enseignement durant les années de classes préparatoires. Le deuxième intérêt était qu'il n'engageait la réflexion dans aucune direction théorique spécifique pré-identifiée : ni poétique des textes, ni structuralisme, ni sociocritique, ni histoire des idées ou encore théorie de la réception. Ainsi, la réflexion pouvait, vierge de tout horizon d'attente trop bien circonscrit, s'ouvrir à une réflexion personnelle. Troisième intérêt : la citation, quoique adoptant assez clairement une approche philosophique de la littérature, ne présentait aucun piège quant aux concepts proposés, qui ne nécessitaient pas de compétence philosophique précise, contrairement à des énoncés qui, bien arrimés dans le contexte littéraire, proposent un terrain miné par des référents difficilement saisissables (réel/réalité, vérité/fiction, etc.). La citation avait enfin l'intérêt d'entrer de plain-pied dans un fondement de la logique du romantisme, sans faire de ce dernier le sujet même. En effet, le romantisme selon Legros est le nom donné à un principe critique de connaissance et surtout d'expression de soi : il s'agissait à partir de cette proposition d'inviter les candidats et candidates à prendre en charge une réflexion menée par le romantisme, mais dont la validité n'avait pas nécessité à s'arrêter à lui.

## ANALYSE PRÉLIMINAIRE DE LA CITATION :

L'un des dangers était de ne se concentrer que sur un seul des objets théoriques abordés (l'idée d'auteur intermédiaire, l'idée d'originalité, la définition de « ce qui appartient le moins » à l'auteur) au détriment de la totalité de la réflexion.

Beaucoup de copies se sont intéressées à l'idée d'« intermédiaire », mais en omettant ce point essentiel : ce que conteste le romantisme selon la citation, c'est un intermédiaire « qui ne fasse pas preuve d'originalité ». Bon nombre de candidates et candidats ont par ailleurs immédiatement fait l'équation entre ce que le romantisme disait de l'auteur (pris dans la citation à l'intérieur d'une généralité non territorialisée ou périodisée) et une définition de l'auteur romantique. Mais c'était réduire l'importance du sujet (en se mettant en difficulté pour envisager l'originalité propre d'Ernaux) que de le comprendre comme un sujet d'histoire littéraire fermé sur *une* poétique du romantisme.

La citation débute par un énoncé qui contient des présupposés dont il faut déployer le sens le mieux possible en absence de contexte. Le romantisme conteste une thèse (ceci n'a pas été relevé dans les copies), et cette thèse porte sur « l'auteur » (l'auteur selon les romantiques, associable à l'auteur romantique, mais pas identifiable intégralement à ce dernier). Le sujet se fonde donc sur une thèse initiale qui est que l'auteur d'une œuvre est un intermédiaire sans originalité – et la complexité énonciative de la phrase fait sens à cet égard, exigeant une attention précise. Or la thèse de Legros ne vient pas contredire l'ensemble de cette proposition, mais seulement une partie de cette dernière, sur un mode paradoxal qui nécessite une redéfinition de ce qu'est l'originalité. Et l'on pouvait remarquer sur ce point l'importance des répétitions avec dérivations dans la citation, à commencer par la triade « originalité/original/origine » : indice d'une attention toute particulière à repenser l'originalité depuis la question d'une origine, et la manière dont la singularité/individualité se construit depuis une antériorité/altérité/pluralité. Ainsi, il fallait tenter de maintenir, comme définition de l'auteur, qu'il est un intermédiaire, mais que cette nature intermédiaire qui est la sienne se définit nouvellement selon une conception différente de ce qu'est l'*originalité* au sens le plus général.

L'opposition marquée (« Tout au contraire ») se construit sur un paradoxe et un renversement : l'auteur est « d'autant plus » lui qu'il est « le moins » lui-même. Le paradoxe, qui ne peut être levé que si l'un des termes est totalement redéfini, insiste sur le fait qu'un auteur sera d'autant plus original qu'il aura délaissé l'originalité mais fera entendre en lui une origine ; qu'il sera d'autant plus personnel qu'il fera taire en lui la personnalité. Et le jeu de redéfinition se met en place : l'origine ne se trouve pas dans la personne singulière (son initiative propre, sa conscience individuelle et sa volonté souveraine), mais dans une « origine plus initiale », une origine plus originaire, qui ne sera pas définie par Legros, laissant ainsi une place importante à l'interprétation. L'initiative propre doit laisser place à une réalité plus complexe et plus riche. Ne se maintenant pas dans les bornes de son identité et d'une conscience individuelle, l'auteur s'enrichit de la multiplicité qui peut parler à travers lui – on retrouve ici la notion d'« intermédiaire » – et assume un inconscient collectif. Et certes cette position est celle des romantiques, tout particulièrement concernant le génie, ou l'artiste, qui se définit en premier lieu comme puissance d'ouverture au monde, à travers la sensibilité. Être sensible, c'est bien être sensible à quelque chose (d'extérieur, de transcendant l'individu). Et seul l'être sensible, sensibilisé par les déterminations, devenu le médium, l'intermédiaire, peut donner toute sa puissance.

## REMARQUES SUR LES COPIES (QUESTIONS GÉNÉRALES DE MÉTHODOLOGIE) :

De l'avis général des correcteurs, la citation n'a guère posé de problèmes de compréhension, même la première phrase avec sa double négation. Pourtant, à ne pas interroger suffisamment les termes de la citation, beaucoup de copies ont avancé l'idée de « passivité de l'auteur ». La citation, où l'auteur est sujet actif (il « laisse », « il ne se veut pas », il « montre »), laissait-elle entendre cela ? La proposition générale indique au contraire que l'ouverture à l'origine ne se réalise pas si une volonté et une conscience ne viennent remettre en cause d'autres formes de volonté et de conscience qui ruinent en l'homme la possibilité de la littérature. Les contresens (celui de la passivité supposée de l'auteur et quelques autres) n'ont pas tant été liés à la difficulté de la proposition qu'à la démarche maladroitement consistant à ne prendre que des fragments de la citation pour construire un nouveau sujet, ou plus généralement pour réduire le sujet à une question de cours.

À propos de cours, il faut souligner que les copies ont généralement montré un haut niveau d'investissement des élèves dans les œuvres et qu'elles ont aussi révélé la rigueur des enseignements qui ont porté sur les quatre œuvres au programme. L'ensemble des copies — à l'exception de quelques-unes qui, marginales à tous égards, révèlent de graves lacunes — a témoigné d'une connaissance assez subtile et érudite de ce qu'est le romantisme, à la fois dans les œuvres qui se rattachent au mouvement, mais aussi sur le plan de la critique littéraire. Bon nombre de copies ont manifesté une culture qui ne s'arrête pas aux œuvres patrimoniallement reconnues. Certaines ont présenté des connaissances générales (littéraires ou philosophiques, parfois picturales et musicales) si vastes et variées qu'elles ont suscité l'enthousiasme du lecteur. De même, on a pu être impressionné par la mémoire de certains candidats : des citations relativement

longues, en vers ou en prose, faites à bon escient et présentées selon les normes de la critique, témoignaient d'une pratique approfondie des œuvres.

Pour ce qui concerne le maniement des œuvres critiques, les citations et les renvois sont souvent moins heureux. Beaucoup de copies avancent par allusion, citations tronquées ou prosopopées hésitantes, souvent sans autre référence que le nom de l'auteur. On notera une grande disparité quant à la culture critique dans les copies, ainsi qu'une hésitation quant à la pertinence des sources choisies. Ainsi beaucoup d'auteurs cités (Roland Barthes, Michel Foucault, ou José-Luis Diaz, Alain Vaillant) semblent avoir été convoqués pour des raisons qui répondaient bien plus au sujet de l'année précédente qu'à celui de cette année. Les « mort de l'auteur » et « scénographie auctoriale » perdaient de leur valeur à être engagées de force dans la citation, et leur puissance conceptuelle si prégnante défaisait le lien que la composition devait maintenir avec le sujet. On notera le recours à d'autres œuvres critiques comme celles de Georges Gusdorf, fort attendue sur le sujet, et de Paul Bénichou, Jean-Marie Gleize, Claude Millet, toutes références, venues d'horizons différents, très bienvenues. Certains appels à des théories critiques, comme celle de la réception de Hans-Robert Jauss – et cela malgré la valeur intrinsèque des travaux – menaient en revanche soit à l'orée du hors sujet, soit, par forçage, dans le contre-sens au regard de la citation.

Sur le plan de la culture des copies, on saluera enfin une très belle ouverture sur les littératures étrangères, même si celle-ci se fait avant tout dans le roman du xx<sup>e</sup> siècle (avec Kafka tout particulièrement) : un recours à des œuvres antérieures, peut-être contemporaines à celles des œuvres au programme, aurait pu permettre de réfléchir, sur le terrain même du sujet exposé, aux déterminations historiques qui offrent des « origines » distinctes aux écrivains.

Passons maintenant aux problèmes méthodologiques récurrents conduisant le plus souvent à l'échec. Ce qui frappe en premier lieu est la question de la problématique, question qui se pose chaque année. Objet intellectuel du plus grand danger mais aussi des plus grands enjeux, la problématique est, dans son exposition en introduction, le lieu de condensation des fautes de syntaxe, d'orthographe et de logique. C'est sur ce dernier point que nous souhaitons revenir. S'il est admis, par une convention (discutable comme toutes les conventions) que la problématique se réalise sous la forme d'une question, il est troublant de voir que, dans la plupart des cas, la question ne sous-tend en fait aucune problématique. Sans doute faut-il lever une ambiguïté : la forme du questionnement de la problématique ressortit bien moins à une question ouverte ne menant nulle part qu'à une question rhétorique s'interrogeant, par prudence, sur la validité des propositions de la logique intellectuelle qu'elle va devoir mettre en place. De ce point de vue, on rappellera qu'il faut absolument éviter ces écueils : proposer une question ouverte qui ne fait que reprendre certains mots de la citation (ou pire, tous) ; faire tomber sur le lecteur un déluge de questions qui chacune à leur tour prennent en charge une partie de la citation ; proposer une problématique qui n'est en rien liée au plan. De fait, une problématique est la mise en tension de l'esprit par dévoilement d'une logique mise en œuvre dans le plan. Et ce dernier, qu'il progresse de manière thématique ou par déploiement dialectique, doit dès sa présentation montrer le caractère organique de la réflexion. D'une façon progressive, l'introduction doit montrer que la première partie fait apparaître la nécessité d'un prolongement ou d'une remise en cause dans une deuxième partie, qui elle-même entraîne soit un prolongement, soit un dépassement dialectique. De fait, ce qui est généralement oublié est le lien logique, ou le saut conceptuel, qui se fait entre les parties.

Ce fut cette année, comme pour toutes les années antérieures, la troisième partie des plans dialectiques qui a posé problème. Ceci est à mettre en rapport direct avec la difficulté à problématiser. On ne saurait trop mettre en garde contre des plans illustratifs qui, tout au long de la réflexion, découpent des fragments de la citation pour faire un arrêt sur chacun d'eux, en affichant certes une hiérarchie entre les éléments de la proposition soumise à la dissertation, mais sans présenter les articulations intellectuelles qui président à leur jointure. De même, la problématisation, comme la troisième partie, ne peuvent procéder d'un retournement, très maladroit, par relativisation chronologique : la citation, centrée sur une poétique romantique, serait partiellement vraie pour X, partiellement fausse pour Y, mais l'enjeu serait différent si l'on passait au xx<sup>e</sup> siècle, avec Z... Enfin, la dernière partie ne peut trouver à se bâtir selon une logique de synthèse, où maladroitement reviendront les arguments déjà présentés, ou ceux qui, selon une bifurcation, mèneront au hors-sujet. Ainsi, cette année a été marquée par un grand nombre de problématisations (et de troisièmes parties) déplaçant le centre de gravité de la citation vers la très vaste question de l'auteur, où malheureusement s'entendaient les leçons, les enjeux et les citations issus de la préparation au concours de l'année antérieure – sur la mort de l'auteur, en particulier, question théorique tout à fait périphérique par rapport à la citation de Legros.

On pointera ici quelques défauts dont il est aisé de se défaire :

- Paraphraser d'entrée de jeu la citation : cette dernière peut être présentée de deux manières, soit, si elle est courte, en étant intégralement restituée, soit en étant résumée si elle est longue. Dans le second cas, l'exercice trouve son intérêt dans la hiérarchisation des idées, qui est un premier pas vers la problématique, mais on trouve trop souvent ce résumé alourdi et dilué dans le commentaire. Bon nombre de copies proposent une longue paraphrase qui ne permet pas de dégager les enjeux de la citation. Quelques analyses, trop longues (jusqu'à quatre pages), noient véritablement le sujet et désamorcent l'intérêt pour des arguments qui, quand leur heure est venue dans la copie, sont déjà

éventés d'avoir été présentés plus haut. L'analyse stylistique, grammaticale et/ou rhétorique est une bonne entrée en matière, puisqu'elle permet d'observer la nature linguistique d'où émerge une réflexion. Elle ne peut cependant se maintenir dans le cadre d'une plate paraphrase, mais doit faire apparaître les lignes de force, la direction, la complexité voire les apories de la proposition qui est proposée à la discussion.

- Présenter une amorce qui n'a rien ou presque rien à voir avec le sujet : ainsi l'opposition caricaturale entre classicisme et romantisme.
- Confondre argumentation et illustration : un grand nombre de copies ne proposent pas d'arguments mais illustrent un à un les termes de la citation en les mettant « en situation » dans les différentes œuvres du programme. D'autres, allant plus loin, mais pas encore suffisamment, présentent un argument immédiatement soudé à un exemple non analysé, de telle sorte que la justification logique disparaît sous la description. Or l'argument est le temps de la logique. C'est là que se joue la mise en place des affirmations, des concessions, des retournements et des approfondissements logiques. Quelle que soit la logique retenue, celle-ci doit prendre le temps de s'expliciter, pour rappeler à quel moment de la citation elle répond, et comment elle entend y répondre.
- Ne pas assez varier ou commenter les exemples : si l'argumentation est le lieu de démonstration des compétences logiques, les exemples organisent un double espace où le travail mené doit présenter des compétences en termes de culture et d'analyse littéraires. Pour mettre en valeur ces dernières, on pourra proposer aux étudiants de varier les effets dans leurs références. Ainsi peut-on imaginer (mais ceci ne doit pas donner lieu à une systématisation) un exemple mineur, très ponctuel, amorçant l'argumentation, suivi d'un exemple majeur, développé, sur lequel porte le déploiement de la réflexion. De même peut-on imaginer des variations entre exemples attendus, par lesquels la copie montre une compétence académique, et exemples plus originaux, où peut se lire un engagement personnel dans les œuvres. Il est à noter que la plupart des copies ont pratiqué, et bien pratiqué, la variation entre œuvres au programme et autres œuvres. Cependant, un exemple (une citation ou un résumé) ne vaut guère si un commentaire ne vient, par une liaison critique, montrer en quoi il rend pertinent l'argument. Ce temps reste généralement oublié des copies. Bon nombre de ces dernières, offrant de fort bons exemples, ne les mettent pas suffisamment en valeur, en oubliant de justifier le lien qui les unit à la logique de la démonstration. Il faut cependant rappeler que l'argumentation ne tient pas dans le seul temps où l'argument est posé, mais aussi dans la justification de ce dernier par les œuvres. Il ne s'agit pas de transformer le travail en explication de texte, mais il semble cependant que l'œuvre doive être étudiée pour ce qu'elle apporte à la réflexion : l'analyse peut alors naturellement passer par des chemins empruntant à la grammaire et à la stylistique quand cela est justifié. Aussi peut-on regretter que trop peu d'études aient porté sur des faits précis de métrique ou de versification dans l'œuvre de Lamartine. De même, dès lors que Robert Legros postulait en partie que l'originalité de l'auteur (et par voie de conséquence, de l'œuvre) se construit dialectiquement dans un abandon de l'individuation qui offre l'avenue de déterminations en lui, la langue elle-même, en tant que déterminant premier, pouvait être interrogée – ce qui a d'ailleurs été fait, et souvent avec beaucoup de pertinence, à propos, par exemple, du traitement pronominal dans *Les Années* (en dépit de quelques étrangetés linguistiques parfois comme l'idée d'un *On* « pronom impersonnel » [sic]).
- Proposer, tout particulièrement dans la littérature critique, des références dont on ne maîtrise pas les fondamentaux. Certaines copies, pensant sans doute offrir à leur travail une prime de séduction, ont présenté des réflexions extraites d'œuvres philosophiques dont elles montraient qu'elles ne les avaient sans doute pas vraiment lues, ou pour le moins à l'évidence pas comprises : ainsi de *La Voix et le Phénomène* de Derrida, qui a donné lieu à des commentaires surprenants, ou encore la notion d'inconscient collectif prise dans une acception si diluée qu'elle en perdait de sa pertinence et de ses vertus.
- Avancer des concepts trop larges, dont les définitions sont très complexes à mettre en place, et qui ne peuvent avoir de sens que si leur définition est à la fois précisément posée et tenue dans un contexte théorique. On notera par exemple une propension importante à l'emploi des concepts de « transcendant » et de « transcendantal », le second terme ne renvoyant pas dans les copies au concept kantien, mais étant fallacieusement pensé comme un équivalent du premier.
- S'en tenir à des lieux communs (« de tous temps » [sic]), à des concepts rendus à une forme de mollesse par faute de contexte théorique ; ou, de manière corollaire, avancer depuis des espaces théoriques trop hétérogènes, voire opposés les uns aux autres. La stratégie qui consiste à faire jouer mécaniquement un édifice théorique contre un autre à des fins dialectiques se paie par un recul du point de vue de l'originalité et de la cohérence de la réflexion.
- Émettre des jugements de valeur sur la citation : trop de copies ont centré leur réflexion sur la question de savoir si Robert Legros avait raison ou tort. Trop de copies, prenant pour seul sujet « l'originalité », faisaient passer les œuvres au crible de ce critère devenu un juge sévère. Dans l'ensemble, un grand nombre de copies ont traité le sujet selon l'angle de l'originalité de l'auteur (au sens plat récusé par la citation), ce qui a conduit à une grande naïveté, voire à une ambition vaine et à un écueil intellectuel : déterminer ce qui faisait la nature personnelle, idiosyncrasique, de la poétique d'un auteur et en quoi l'originalité aurait « progressé » au cours de l'histoire.

- Avancer par catégories massives et par jugements péremptoirs. Si une problématique émerge, c'est précisément parce qu'est mis en lumière quelque chose *qui pose problème* et qui ne va pas de soi.
- Tracer de grands tableaux ou de grandes fresques historiques donnant dans une généralité toujours sujette à tomber sous la coupe de la critique. Le romantisme n'est pas d'une pièce, un auteur ne se réduit ni à une œuvre ni à une esthétique, *etc.* On aura été surpris cette année de lire que Balzac est un ennemi acharné du romantisme, que Hugo tient en haine le théâtre classique, que le classicisme se résume à la règle des trois unités, que Zola n'est pas romantique (mais peut-être que si finalement ?), qu'au Moyen Âge les auteurs anonymes n'avaient pas d'originalité, que Chrétien de Troyes et Flaubert ont des points communs, que le romantisme est une invention finalement plus ancienne que lui, que le projet de Hugo ou de Stendhal se trouve déjà chez Homère... Des énoncés comme ceux-ci, pour certains totalement erronés, pour d'autres comportant quelques intuitions, restent inacceptables parce que faux et/ou inopérants à cause d'une excessive synthétisation.
- Malmener les citations (particulièrement celles des auteurs au programme : « Idiot, qui croit qu'en parlant de moi je ne parle pas de toi ! », aurait écrit Hugo...) et les noms propres : « Les Montreurs » de Delilles (pour Leconte de Lisle), Beaudelaire, Annie Hérnaux, Kasimodo, *etc.*

Enfin, et sans surprise, trois fois hélas, dans la suite directe de ce qui vient d'être dit, on est obligé de conclure ces généralités en dénonçant les faiblesses de langue et d'expression, parfois vraiment très choquantes. Un trop grand nombre de copies présentent des erreurs de langue conséquentes, et pour certaines, rédhibitoires, concernant par exemple la confusion entre interrogatives directe et indirecte ; ou encore la conjugaison du passé simple et même du présent de l'indicatif.

Il est à noter qu'il y a *toujours*, on dit bien *toujours*, une corrélation entre le degré de maîtrise orthographique/syntaxique, l'exigence logico-argumentative et la précision du regard porté sur les œuvres. Et l'écart est finalement grand entre les copies qui, avec clarté, élégance, acuité et compétence, s'engagent dans un dialogue fructueux avec la citation ainsi qu'avec les œuvres, et celles, en difficulté apparente, qui accumulent les faiblesses, avec des phrases mal construites et peu compréhensibles, multipliant les propositions là où une formule concise devrait rendre compte d'une position éclairée sur tel ou tel point du sujet.

## ÉLÉMENTS DE CORRIGÉ :

La difficulté principale du sujet proposé tenait à la nécessaire mobilité demandée dans l'acception du terme d'« originalité », dont l'extension se trouve écartelée entre une définition étroite, centrée sur la singularité de la personne – et récusée, nous dit Robert Legros, par le romantisme –, et une définition plus large, dialectique, où le singulier se comprend comme lieu de concentration dans la personne (ici, l'auteur) de déterminations extra-personnelles (l'Histoire, la communauté, l'Esprit divin, l'inconscient collectif...). De fait, ce sont deux visions qui s'opposent, l'une faisant de l'auteur le lieu d'une posture (d'une esthétique, d'un style spécifique, d'une vision du monde) et l'autre le lieu d'un effacement et d'un dessaisissement apparents de soi, qui est en fait ressaisissement des déterminations qui coïncident dans le moi, le nourrissent et lui donnent sa valeur. Si, comme le dit Novalis, long est le chemin qui va de soi à soi, impliquant la traversée du monde entier, on peut comprendre que cet effacement premier n'est qu'un temps dans le cheminement d'une pensée et d'une esthétique se nourrissant du dehors avant de venir se cristalliser à nouveau, plus riches, dans l'auteur.

### I. *Le moi et le monde*

Il convient de commencer par suivre la proposition dont Robert Legros prétend qu'elle est celle du romantisme : l'auteur fait taire en lui la voix personnelle afin de faire entendre un concert plus ample, plus riche. Une première partie de la dissertation pouvait ainsi parcourir les principaux modes d'ouverture du moi au monde, tels qu'ils nourrissent les œuvres. Il ne s'agissait évidemment pas, et cette évidence a été comprise par une majorité de copies, de faire une psychologie de l'auteur.

Un premier point devait être soulevé, à savoir que les œuvres au programme sont hétérogènes, et qu'elles ne construisent pas identiquement, loin s'en faut, un même positionnement du moi face au monde et à ses relations aux différents savoirs qui le constituent. Les œuvres romantiques pensent nécessairement, poétiquement, le fait que le moi et l'autre sont interchangeable : « Ah ! insensé qui croit que je ne suis pas toi ! » (Les *Contemplations*). L'œuvre du xx<sup>e</sup> siècle pense la conaturalité de l'écriture de soi et de l'écriture de l'Histoire. Sur ce point, Rousseau s'éloigne sans doute des trois autres œuvres : c'est dans l'opposition, ou la résistance à l'autre (dans une école de l'adversité), que peut se faire la connaissance de soi.

Avec Hugo et Ernaux, nous sommes dans une interrogation qui tend à rendre compte de la nécessité de médiatiser la connaissance de soi et la connaissance du monde, selon deux mouvements : connaître le moi en interrogeant les mécanismes de l'Histoire, comprendre l'Histoire en déchiffrant le fonctionnement du moi. Chez Hugo, la question de l'histoire contemporaine passe nécessairement par un excentrement, un silence imposé au moment présent, et l'interrogation d'une « origine plus initiale ». En revanche, l'œuvre d'Annie Ernaux est construite sur l'interrogation du moi face à l'Histoire. « Ce que ce monde a imprimé en elle et ses

contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. »

Dernière médiation entre le moi et le monde, la pensée du divin est au croisement central de deux des œuvres du programme, et *Notre-Dame de Paris* en premier lieu. L'*Anankè* est symboliquement gravée sur les murs de la cathédrale chrétienne. Chez Lamartine la détermination transcendante, divine, se fait cependant jour avec le plus de transparence. Le lyrisme du recueil tient tout entier dans cette puissance du chant enthousiasmé. Avant tout spiritualisé, ce dernier est ainsi assumé depuis une puissance antérieure au poète, qui s'en fait l'*organon*, l'intermédiaire.

Mais les déterminations originaires, ou plus originaires, si elles nourrissent des œuvres, ne les déterminent pas non plus intégralement.

## II. Origine et originalité

Il convient dans une réflexion dialectique de ne pas tomber dans une logique oppositionnelle abrupte, ni encore moins de renverser intégralement la proposition. La citation offrait un renversement par son propos relativiste qui a été généralement fort peu commenté dans les copies. Si l'auteur se montre « *d'autant plus original* » qu'il ne « fait pas preuve d'originalité », cela ne signifie en rien que s'il choisit la voix de l'originalité il ne sera pas original. Il ne le sera que *moins*. Il s'agit d'une gradation, et non d'un absolu.

S'ouvrant nécessairement aux déterminations multiples et différentes dont ils nourrissent la matière de leur œuvre (l'Histoire ne peut être rayée de l'horizon de l'auteur), les écrivains élaborent un univers singulier, avec un imaginaire propre, ou du moins, avec une manière personnelle de s'engager dans un imaginaire et/ou une épistémologie collectifs. Penser le moi dans son rapport à l'Histoire est certes propre à une génération entière : c'est, de manière très visible, le cas de la génération romantique issue des enthousiasmes et des traumatismes de la Révolution française. Il n'en demeure pas moins que, à côté d'universaux (dans le roman historique, la légende, l'épopée), demeurent des différences majeures d'individuation. Et cela, c'est ce que les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles vont appeler « le style » comme idiosyncrasie singularisante. On peut penser à la différence entre la coulure verbale et versifiée d'un Lamartine et l'ordonnancement de l'alexandrin chez Alfred de Vigny. Le cas d'Ernaux est aussi très remarquable : *Les Années* ose une présence stylistique très forte et immédiate, une originalité d'énonciation immanquable dès l'*incipit* que l'auteur a toujours prétendu refuser dans ses autres livres.

C'est ainsi qu'à différents degrés et différents niveaux, les œuvres au programme ménagent également la place d'une originalité assumée par une posture auctoriale personnelle plutôt que venue d'une « origine plus initiale ». Mais alors que le romantisme définit et valorise plutôt l'auteur et le moi lui-même dans leur capacité à laisser advenir une pensée qui les dépasse, les *Rêveries* et le geste autobiographique des *Années* portent la marque sans doute plus apparente de singularités résistant à ce qui les détermine – ce qu'il convient cependant d'entendre avec quelque précaution, l'unique ne s'affirmant pas alors sur le mode de l'exception, mais relayant bien plutôt l'exigence d'une exemplarité, celle-là même que requiert la contestation de tout ce à partir de quoi il s'impose.

## III. Volonté et autorité

On aborde maintenant la question du nécessaire équilibre entre un discours littéraire orienté sur la voix de l'auteur et son rapport à la voix collective, et l'aporie d'une définition permanente, massive, absolue, de l'« originalité ». La citation de Robert Legros pose dans ses termes mêmes, la question du clivage inscrite au cœur de la notion d'auteur. Le paradoxe présenté tient au fait que l'auteur ne « veut pas » s'en tenir à sa « volonté souveraine ». Cela ne veut pas dire qu'il abdique sa volonté, mais que volontairement il la médiatise – il ne s'agit en rien de passivité, mais de posture critique assumée.

L'auteur tel que le pense le romantisme (et c'est sans doute une pensée qui engage pour le moins toute notre modernité) est d'abord la voix d'une conscience critique qui n'a aucune forme d'arrogance autoritaire individuelle puisqu'elle est consciente de parler pour et à partir des collectivités de savoirs qui la constituent historiquement. Sa volonté en effet n'est en rien « souveraine » – et la métaphore monarchique employée par Legros n'est pas un simple cliché – mais est déjà une proposition politique sur la place de l'individuel dans la cité, dans la collectivité, en une période historique qui correspond à l'apprentissage bouleversant de la démocratie. L'auteur n'est pas tant un mage prophétique d'exception qu'un porte-parole volontaire et engagé, « *d'autant plus original, d'autant plus personnel qu'il laisse émerger ce qui lui appartient le moins* ». En cela, et très loin des lieux communs véhiculés par une certaine imagerie à contresens, le romantisme a été une leçon d'humilité dans la conception occidentale de l'auteur, ouvrant à l'idée d'une crise interne dans ce lieu de l'autorité qu'a pu être l'auteur.

Une évidence pour finir. Les remarques et propositions ici présentées ne sauraient et ne veulent pas rendre compte d'une parole de vérité « auctoriale » que les étudiants devraient suivre à la lettre. Les

discussions entre membres du jury montrent qu'il y a, selon l'extension donnée à la compréhension commune de la citation, des positions qui, pour partir d'un même centre, le font selon des déplacements divers. Il n'existe pas un seul point d'excentrement d'où regarder l'objet. À présenter un objet tendant vers le prototype de la réponse attendue pour un concours, le rapport peut laisser à penser qu'il n'y aurait point de salut pour qui ne parcourrait pas selon la même logique le cheminement dissertatif. S'il est certain que l'exercice exige la maîtrise de certains canons, il n'en demeure pas moins que le jury n'attend pas que les étudiants suivent servilement une recette de cuisine : les copies qui offrent le plus de richesses sont toujours celles qui ne s'enferment pas dans une rhétorique méthodologique ou dans un savoir passe-partout, mais utilisent ces bases (indispensables) comme adjuvants à une réflexion personnelle – *originale*.