

Concours général des lycées

Rapport de jury Composition française session 2011

Classes de première ES, L et S

Rapport de Philippe LE GUILLOU, Inspecteur général de l'éducation nationale
Doyen de groupe
Président du jury

novembre 2011

Éléments de corrigé

Le sujet proposait une formule jouant sur les mots, pour proposer une éthique de l'écriture se refusant à l'ostentation de beauté, à la mise en avant de l'écriture et avec elle de soi-même. Le jury n'attendait bien évidemment aucune érudition particulière, de la part de jeunes élèves, concernant son auteur : il s'agissait de réagir à une formulation astucieuse, d'en saisir la portée et les nuances sémantiques. Il n'était pas nécessaire de connaître l'œuvre ou la personne de Joseph Joubert, ni son amitié avec Chateaubriand, pour produire une réflexion pertinente. En revanche, la date de 1814, portée sur le libellé, eût pu être prise en compte. Elle aurait évité à nombre de copies d'assimiler exclusivement le propos au plus tardif débat concernant « l'art pour l'art », ce qui a conduit la plupart des candidats à opposer de façon sommaire le « beau » et « l'utile » sans tenter de réfléchir aux nuances et à la diversité de sens que l'aphorisme avait pour principal mérite de contenir dans une forme brève et suggestive, faisant appel à l'ingéniosité des lecteurs.

Analyse du sujet

On attendait donc des candidats au concours général qu'ils puissent faire preuve d'autonomie dans leur lecture et leur réaction devant une proposition apparemment paradoxale, quand trop souvent la restitution de connaissances, d'ailleurs très simplifiées, a pris le pas sur l'examen de la formule. Il convient donc de s'arrêter au libellé, comme l'ont fait quelques excellentes copies.

La phrase offrait d'abord à la pensée un paradoxe en refusant de « faire le beau » en matière de « littérature ». Ce dernier terme pouvait retenir l'attention : il constituait encore une nouveauté du temps de Joubert, le *Robert de la langue française* enregistrant en français une première attestation du sens moderne en 1764. On sait que la « littérature » dans son acception moderne propose une reconfiguration du champ des « Belles lettres » culminant avec le romantisme, dont Madame de Staël en France tira les leçons dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions* (1800). Comme le mot s'entend donc incontestablement au sens d'utilisation esthétique du langage, la recommandation de ne pas « faire le beau » présente une contradiction, quand le tour impersonnel (« il ne faut pas ») ne laisse apparemment pas de place à la nuance. L'extension du terme regroupant sous la visée esthétique des genres différents (poésie, théâtre, roman...) autorisait en revanche une réflexion ouverte et variée les concernant.

Le cœur de la problématique réside dans l'expression lexicalisée « faire le beau ». Bien des copies se fixèrent avec un peu de précipitation sur le seul substantif pour des développements d'allure philosophique concernant le « Beau » et ses définitions au sein de divers systèmes (Kant, Hegel...). Le jury pouvait attendre moins de théorie et plus de sensibilité aux irisations d'une formule amusée, capable de percevoir que « faire le beau » signifie « se montrer à son avantage, se pavaner ». Le sens induit de « se manifester en se dressant sur ses pattes arrières » pour un chien, quoique plus tardif pouvait parfaitement être exploité par les candidats : face au pouvoir comme devant le public, la littérature n'a pas à se montrer à son avantage, à « faire la roue », parce qu'elle viserait une esthétique peut-être plus profonde, plus indocile et moins spectaculaire.

Ainsi, comme certaines introductions attentives au sujet l'ont saisi, Joseph Joubert met en garde contre l'ostentation tapageuse de la beauté de l'écriture ou des richesses de l'auteur en matière de littérature.

En articulant la question esthétique au travail sur soi et au refus d'une représentation améliorée et complaisante de soi-même, Joubert touche en effet à l'une des valeurs centrales de l'activité de création, et partant de la compréhension de l'acte littéraire. Il est possible en effet de distinguer trois degrés de compréhension de l'acte littéraire :

1. La demande naïve de sincérité oubliant que la littérature est de l'ordre du « comme si » ;

2. La compréhension de ce que l'écriture n'est pas la projection des affects, mais qui s'arrête à ce constat et avec une naïveté plus dangereuse encore, en ce que convaincue de sa propre finesse, ne voit plus que des figures de style à autopsier ;

3. La « sincérité » seconde, si l'on peut dire, de l'acte créateur, qui ne renvoie pas à l'immédiateté d'une « expression », mais à la recherche par l'écriture d'une manière plus exacte d'exister, à un rapport plus vrai à soi-même que seule la vigilance verbale peut produire.

C'est en comprenant que l'expression « faire le beau » croise l'éthique et le stylistique qu'on entre d'une part dans le sel comique de la phrase de Joubert, et qu'avec elle on perçoit d'autre part que les domaines de l'esthétique et de l'éthique et que la littérature est une morale des formes, une morale par les formes. Tel était l'enjeu, qu'il convenait aussi bien d'illustrer que d'affronter.

Pistes d'exploitation

Dès lors que le sujet avait été compris et non d'emblée recouvert dans le souci d'en faire une question de cours, toutes les exploitations étaient permises. Le jury n'avait en tête aucun plan préconçu, ni aucun passage obligé dans la démonstration ou dans les références, à la condition qu'elles fussent littéraires, suffisamment variées, et surtout moins nombreuses que véritablement analysées. Le jury préférera toujours une copie claire et capable d'évoquer les œuvres sur lesquelles elle s'appuie qu'un catalogue de titres qui semblent donnés dans un étalage d'érudition se trompant sur les attentes des correcteurs.

Aussi bien les pistes qui suivent sont-elles à considérer comme une approche, délibérément trop riche, de la variété de réflexions permises par le sujet. Elles ne sont pas à prendre pour « la » copie attendue.

Un travail sur l'expression favorisait alors l'ouverture de la réflexion, en ce que sa concentration lapidaire contenait de nombreuses pistes d'exploitation : l'on pouvait s'intéresser au verbe « faire », afin de montrer comment la beauté advient dans un texte à proportion qu'elle n'est pas fabriquée ; l'article défini (« le beau ») permettait de s'interroger sur l'idée d'une beauté préconçue ; enfin, le mot « beau » -auquel les copies ont consacré l'essentiel de leurs efforts – invitait à un possible défilé d'antonymes (si la littérature ne doit pas faire le beau, s'agit-il de faire vrai ? de faire laid ?...). Le jury n'ayant encore une fois aucune attente préconçue pouvait accepter une entrée dans la problématique

un peu décalée concernant les visées de la littérature (et même le beau face à l'utile) à la condition qu'elle conduisît vers l'idée d'une éthique de l'écriture qui constituait le cœur de la pensée de Joubert.

Il était nécessaire dès lors de penser à justifier la possible pertinence de la formule, en se demandant ce qui peut légitimer le refus de « faire le beau » en matière de création littéraire. Trop de copies ont délaissé cette étape, pourtant indispensable.

Les candidats pouvaient (comme ils l'ont souvent pressenti dans leur réflexion portant fréquemment sur « l'Art pour l'Art ») opposer l'esthétisation à la beauté. Bien des exemples personnels pouvaient illustrer l'idée que viser « le beau », c'est s'interdire d'y atteindre pleinement : l'art consiste à cacher l'art, non à l'exhiber ; il arrive que le Parnasse propose des beautés marmoréennes et peut-être figées. Les écritures « artistes » ainsi peuvent confondre la saturation des moyens stylistiques et l'invention de la beauté, quand l'ostentation de la forme n'est pas sauvée par le recul ironique. Il n'était donc pas interdit de s'intéresser à cette piste interprétative, à la condition de ne pas délaissé le sens profond de l'ambiguïté délibérée de la formulation. Le développement concernant la visée esthétisante devait alors rejoindre les questions de la séduction du style et du narcissisme d'auteur.

Il était possible aussi de se demander ce qu'il demeure d'une écriture qui, au lieu de chercher à tâtons sa propre justesse, se contente de faire tourner à vide une rhétorique ayant prouvé jadis son efficacité : c'est là tout le problème des esthétiques « néo » (néoclassicisme, survie de la tragédie au XVIIIème siècle...) ou de la routine poétique. Les exemples abondaient, et pouvaient aussi montrer comment les meilleurs auteurs (Flaubert, Proust...) ont dû se désencombrer de cette première naïveté pour accéder à leur propre voix. On peut penser ici au passage de *L'Art de la prose* de Lanson, dans le dernier chapitre justement intitulé « Le faux art » : « Rien n'est plus odieux que le faux art. Et c'est où arrivent fatalement les braves gens, intelligents, sincères, qui ont quelque chose à dire, et le diraient bien, s'ils se contentaient de l'énoncer justement. Mais la justesse ne leur suffit pas, ils veulent la beauté ! Et c'est piteux ». Et de citer des pages de d'Arlincourt, Lacordaire, Thiers et Victor Cousin, comme exemples, preuves à l'appui, du « genre Rousseau », du « style Empire XVIIIème siècle durci de gréco-romain », du « style romantique troubadour, école de Chateaubriand », du « style garde national, art Louis Philippe ». Qu'est-ce qui sépare alors la médiocrité des pages étudiées de leur modèle, sinon le fait que la forme ici, au lieu de déployer une nouveauté, peine laborieusement à reconduire au mieux les tics de ce qui est, chez les grands écrivains, un surgissement authentique ? Faire le beau en le visant, c'est l'empêcher d'advenir dans les textes, c'est transformer le travail du marbre en excroissances de stuc.

Par ailleurs, les candidats ont été tentés, au lieu d'envisager d'autres missions que celle de la création de beauté, d'inverser les données du sujet, pour proposer que la littérature ait à *produire* et non à reproduire de la beauté. Dans ce cas, c'est l'article qu'on mettrait en valeur, « le beau », même sans majuscule, pouvant s'entendre comme une conception prédéfinie, que le texte alors se contenterait de reconduire. A travers l'exploration de la laideur, la revendication du monstrueux, du romantisme à Baudelaire, de l'amour hugolien pour l'araignée au « frisson nouveau » qu'il reconnaît à

l'auteur des *Fleurs du Mal*, il s'agirait non pas d'obéir à des canons esthétiques, mais d'inventer de nouveaux territoires du « beau ». Pareille route était assez carrossable pour des élèves de Première, cherchant chez Rimbaud, Baudelaire ou Lautréamont, et après eux dans toute la modernité, de quoi revendiquer une réinvention du beau, jusque dans la revendication de la laideur, plutôt qu'une reconduction.

C'est bien ainsi que s'ouvre la véritable richesse du libellé : dans « il ne faut pas faire le beau », c'est l'infinitif alors qui devient déterminant : la beauté n'est pas absente de la littérature, mais il ne faut surtout pas la viser, la préméditer, écrire dans l'engoncement d'une réclamation esthétique. Le beau dans un texte ne se fait pas, il advient, et qui cherche à faire « beau » passe à côté de la véritable beauté, qui n'est ni ornementale, ni ostentatoire, ni affirmée, mais qui vient par surcroît d'une autre qualité, celle de la justesse du propos.

« Faire le beau » s'entend évidemment dans son sens moral, et renvoie à la posture d'une énonciation. Il n'y a littérature, en ce sens, que si l'on combat la représentation améliorée de soi que draine une énonciation fastueuse, si l'on régule la mise en scène que produit inéluctablement l'écriture. Quand le style se met sur son trente et un, « fait le beau », c'est que l'auteur fait le beau. C'est en quoi le jeu de mots est décisif, et c'est sans doute ce qui serait à valoriser : la compréhension – décisive ici – de l'humour de la formulation, et de ce que tout style est affaire de morale dans la vision du monde. Il s'agit alors de « prendre des airs avantageux », comme on le dit pour un homme, ou même de se manifester docilement dans son souci de se dresser, de s'exhausser pour être reconnu, comme on le dit notamment en matière canine...

On comprend dès lors l'intérêt accordé à Joubert par la poésie contemporaine, de Philippe Jaccottet en passant par Georges Perros ou André Du Bouchet, dans leur recherche d'une parole juste, d'une poésie qui se détourne de « l'excès de beauté », comme l'étude « Trop de beauté ? » de Philippe Jaccottet le mentionne, réticente devant l'opulence persienne, les fastes d'une beauté exhibée, dont la surface étincelante ne propose pas une parole habitable, dont le palais ne fait guère demeure. S'ouvre alors le véritable débat qui concerne évidemment, derrière le verbe « faire », l'incertitude du « beau ». Il serait la récompense d'un acte de parole exact, d'une recherche qui s'écarterait du souci tapageur, et qui fait sans doute l'intérêt véritable de l'écriture, comme exploration tâtonnante et toujours incertaine en vue d'une justesse qui ne peut produire le beau que par surcroît, comme une forme de récompense miraculeuse de la vérité de parole. Il faut en littérature se refuser aux séductions immédiates du langage, pour parvenir à la « grâce » qui est « plus belle que la beauté » : c'est incontestablement cette leçon de La Fontaine qu'a Joubert en tête : « si je m'appesantis, tout est perdu », écrit-il en 1802 (*Carnets*, fragment 340). Elle correspond parfaitement à sa pratique d'écriture (l'annotation fragmentaire et le refus affiché de l'œuvre à construire) et à sa place au regard de son ami plus considérable qu'était Chateaubriand : ainsi a-t-on souvent opposé, à la suite d'une image des *Carnets*, « l'orgue de barbarie et la harpe éolienne », par quoi Joubert a tracé l'écart qui le séparait de son prestigieux ami (notations du 15 mai 1814 et du 21 novembre 1819). On pourra d'ailleurs s'étonner qu'une telle esthétique ait vu le jour dans le compagnonnage amical du « grand paon », ainsi que Julien Gracq surnomma Chateaubriand, de l'homme cherchant le

monument de soi-même. On voit alors que les copies pourraient s'ouvrir à des explorations nombreuses :

On peut penser d'abord, dans une proximité historique, aux écritures de la réticence, de la volonté de sécheresse : la dénonciation du « plat d'épinards infinis » et du vieux contentieux de Stendhal à l'endroit de ce qu'il considère chez Chateaubriand comme une véritable « obscénité descriptive ». On se souvient qu'il écrit à Balzac, en réponse à l'article élogieux consacré à *La Chartreuse de Parme*, avoir failli se battre en duel pour s'être moqué de « la cime indéterminée des forêts ». « Bien écrire », c'est alors refuser de « faire le beau », éviter le tour de force descriptif, l'exhibition des pouvoirs de la parole. Chez Stendhal, on sait que l'adjectif « sublime » vise à amputer la description en renvoyant à l'évocation, en passant sous silence les plus profonds soulèvements, en « pointant » la beauté plutôt qu'en la « faisant ». « Etre vrai, et simplement vrai, il n'y a que cela qui tienne », note ainsi le début de la *Vie de Henry Brulard*. Le style vrai serait affaire d'éthique, de tenue et de retenue : rien de l'élégance ostentatoire et tapageuse qui vise à s'exhausser et s'améliorer dans le clinquant d'une parole, ou la majesté ampoulée d'un registre trop grand.

Chez Montaigne, la même leçon fut donnée, et le paradoxe assumé de ne pas « faire le beau » dans la présentation de soi et la construction de soi qu'est l'écriture. Le « style soldatesque », la lutte contre l'emphase, les ajouts croissants d'expressions proverbiales ou populaires montrent au fil des trois livres et des allongements une critique des habitudes nées de l'enseignement rhétorique. Montaigne se délivre par déverrouillage des beautés admises et oratoires pour inventer sa forme ; et ce travail est bien le refus de « faire le beau » quand il dénonce, dans une langue affranchie du souci de l'emphase, l'excès des morales stoïciennes, l'âme qui « fait la belle » en se cabrant, et se dressant sur ses ergots. Le « parler sec, rond et cru » (*Essais*, livre I, chap XL) réalise dans la langue le refus du porter beau stoïcien, de l'exhibition du courage devant la mort par exemple, du faux déni de la souffrance, des morales qui ne sont que de phrases, des sages qui « font le beau » au lieu de dire le vrai.

Les deux exemples, évidemment non limitatifs, montrent qu'il était loisible aux candidats d'interroger aussi le mot « littérature », et de s'intéresser sous sa portée générale à la diversité des genres. Avec Stendhal et Montaigne, on se situe dans l'écriture de soi, comme avec les *Mémoires* de Chateaubriand. Le sujet permet aussi de se demander s'il en va de la même manière selon les genres et les enjeux d'une écriture : le refus de « faire le beau » est inhérent (du moins dans son affichage) au geste autobiographique, et détermine souvent, en retour, une forme d'autodépréciation. On remédierait ainsi au narcissisme inhérent à l'écriture de soi par une disqualification régulière qui essaierait de réduire la place et le rôle du « Moi ». L'auteur en première personne essaie de ne pas « faire le beau », mais on voit ce que la stratégie a de limité et d'un peu artificiel : on « fait le beau » malgré tout, de façon un peu plus compliquée, quand on enlaidit son visage d'emblée (comme Gide à l'ouverture de *Si le grain ne meurt*) ou en redoublant d'ironie (*Les Mots*). Qu'en est-il dans le roman, en poésie, au théâtre ? La question pouvait être posée.

De fait, on voit bien que le sujet tire bien plutôt son intérêt de ne pas démêler les genres, et de proposer une éthique de l'écriture transcendant les positions énonciatives qui séparent le théâtre, le « je » poétique et le « je » autobiographique. Même dans l'énonciation dédoublée du théâtre, on voit très bien ce que peut être « faire le beau » au plan stylistique comme éthique : le « mot d'auteur », la manière de tirer profit de chaque avancée de l'intrigue pour aller flatter d'un trait d'esprit le parterre. Quand dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Giraudoux les multiplie (« Il aime les femmes distantes, mais de près » ; « Rendons à Pâris ce qui revient à Pâris » ; « Je possède beaucoup plus d'éloquence qu'il n'en faut pour faire croire un mari à la vertu de sa femme »...) il est bien difficile de faire le départ entre l'emploi ironique de la part d'un grand auteur et la propension du « précieux Giraudoux » (Claude-Edmonde Magny) à manifester l'étendue de ses talents.

Les exemples ici mentionnés ne sont cependant qu'une part réduite d'un débat que les candidats pouvaient évidemment retrouver avec leurs propres références. Ainsi la question est-elle au cœur de tous les débats rhétoriques dans l'éternel combat du style « bas » contre l'emphase, et qu'on trouverait chez Horace, chez Quintilien, en partie chez Sénèque. Que la véritable beauté soit dans la capacité à éviter de « faire le beau », que toute écriture ne vaille que par une régulation de ses propres effets, que l'écrivain soit celui qui exerce une vigilance par rapport à sa propre pente, c'est ce qui donne pleinement raison à la formule, et c'est ce qui sépare une œuvre d'un « numéro ».

L'apprentissage de Flaubert et son exigence d'exactitude iraient dans ce sens : loin de considérer le passage au « gueuloir » comme le seul souci de la forme, on peut envisager que Flaubert n'a cessé de travailler contre lui-même, et sans doute contre une première et naturelle exubérance. Ainsi le combat pour corriger sans cesse les textes, l'exigence de l'écrivain ne visaient-ils pas tant à trouver d'harmonieuses cadences qu'à l'abstraire de sa propre pente. « Bien écrire » c'est « bien penser » et « bien sentir », « c'est-à-dire, note Pierre-Marc de Biasi, « penser la sensation pour l'exprimer adéquatement et la rendre communicable, mais aussi percevoir authentiquement la sensation, en échappant à la clôture de sa propre subjectivité » (P-M de Biasi, *Flaubert, une manière spéciale de vivre*). La « bonne phrase » est celle qui deviendra belle parce qu'exacte du point de vue de la sensation, parce qu'elle contient une goutte de réalité parfaitement restituée, sans que le rapport à la langue ou le rapport au réel soit faussé par la mise en scène de soi, par l'écran de la subjectivité, ou encore par l'envie de séduire au lieu de produire du vrai. Comme le rappelle Thibaudet, « Flaubert devint un grand écrivain le jour où il vit et sut cela, où il connut que le vieux style oratoire qui faisait le fond de son génie devait s'adapter, se soumettre, se faire accepter, s'incorporer des dissonances, tempérer Chateaubriand par La Bruyère, le nombre par la coupe » (*Flaubert*, p 280).

Cette conception d'une forme de « sous-écriture » luttant contre le penchant à l'ornementation est d'ailleurs perceptible dans toutes les jeunes écritures, qui parodient d'abord l'effet, et sont systématiquement tapageuses. Le conseil de ne pas « faire le beau » rappelle aussi de ce point de vue, jusque dans sa formulation, l'expression qu'Aragon prête à Valéry dans sa préface tardive d'Aurélien : « le difficile, disait Valéry, c'est de faire les gris ». Il l'applique à l'écriture romanesque, distinguant les accentuations de trait de la « sous écriture » réclamée par la vraisemblance romanesque. Loin des grandes scènes, des pleines pages d'écriture, des morceaux prédécoupés

(quand Zola montre qu'il est écrivain par la « belle page » descriptive) la crédibilité et la profondeur du roman naîtraient de ces « gris » discrets qui seuls donnent relief aux personnages et à l'intrigue : transfiguration du banal, capacité à s'attarder sur des mesures subtiles, des teintes discrètes, des événements anodins, liens entre les phrases faisant du « fil », pour parler comme Flaubert, un élément plus important que les « perles ». En littérature, il faut « faire les gris » parce que ces impondérables presque imperceptibles sont des éléments qui permettent de trouver le beau.

Dans une dernière étape cependant, on pourrait avoir envie, face à la force du raisonnement, de mettre en crise un discours devenu dominant qui pourrait conduire à une ostentation de la platitude donnée comme surcroît de vigilance. Proust dans une allusion de sa préface à *Tendres Stocks* de Morand, n'a pas manqué de rappeler qu'il y avait une « élévation » chez Stendhal dans la prédilection des personnages pour les lieux élevés, laquelle venait compenser ce que le style pouvait aussi avoir de vague et de banal à force de réticences. Il ne suffit pas de faire « faible » pour ne plus faire le beau, ni pour « faire vrai ». Peut-être en faut-il pas prendre le souci de « vérité » et l'éthique du style pour un « naturel » dont on sait depuis Horace qu'il n'est qu'un artifice caché. Le « sermo pedestris » est une posture, et l'ostentation de ses propres forces poétiques est finalement moins retorse et peut-être moins poseuse chez Ronsard que le subtil grisé un peu affaibli des *Regrets*. Il n'y a pas dans la littérature d'un côté des auteurs « pieds nus » et de l'autre ceux qui « font le beau » parce qu'ils seraient en cothurnes dès qu'ils ouvrent la bouche, comme l'a fort bien rappelé Julien Gracq : « Deux types d'écrivains : ceux qui se lèvent le matin et vont tout uniment sans chaussure (Diderot, Stendhal), et ceux qui sans même y penser lacent leur cothurne par une espèce de réflexe (Hugo, Claudel). On aurait tort de croire que les uns sont plus naturels que les autres. » (*Lettrines*, p 49)

De même, il y aurait peut-être confusion à valoriser tel ou tel registre médian, valorisé pour sa discrétion, quand le débat pourrait plutôt jouer à l'intérieur de chaque esthétique, qu'elle soit sensible à l'ostentation ou à la discrétion. Ainsi chaque auteur devrait-il éviter le moment où il « fait le beau » au lieu d'atteindre à la vérité de l'écriture, mais il ne suffit pas de quelques réserves ou stratégies d'atténuation pour y parvenir. La démesure naturelle d'un Claudel conduit à une sincérité de la forme, au moins autant que le travail d'étouffement de la voix à l'œuvre chez Supervielle, et l'actuelle prédilection pour des formes discrètes ne devrait pas conduire à la disqualification de toute grandeur, ou de toute beauté. Entre Stendhal et Chateaubriand, il n'y a peut-être pas à choisir, et le « grand paon » peut bien avoir « fait le beau », il a aussi trouvé une vérité de parole dans l'invention d'une amplitude qui sauve la poésie dans la prose à l'ouverture du dix-neuvième siècle.

Ainsi, en dépassant les seules écritures de la sécheresse, il semble qu'on touche à la dimension problématique de l'avertissement, et par là même à sa richesse : si Flaubert lui-même doit se « refuser à faire le beau », il reste que l'effort de suppression des « fausses beautés » ne va pas sans un drapé sonore, sans la propension de la phrase à cette « fatalité de retombement » qui la cadence. Autrement dit, l'exigence se retourne contre elle-même, d'où la difficulté de ce travail : loin d'opposer une sécheresse à une complaisance, il faut reconnaître que toute écriture tient à la tension entre ce qu'elle refuse et ce qu'elle promet, sans qu'on puisse jamais être assuré de ce que le travail d'amputation ne se retourne lui-même en excès. C'est une ligne de crête qui fait la beauté d'un texte,

entre la complaisance et la censure. C'est pourquoi il est permis de dépasser l'enjeu proprement stylistique, opposant des écritures à pointe sèche aux écritures enveloppantes et saturées. Comme le rappelle à très juste titre Philippe Berthier, « il y a chez Stendhal, combattue, une pente vers Chateaubriand, de même qu'il y a un Rousseau refusé ».

Conclusion

Le sujet prétend qu'il n'est pas d'écriture qui ne soit un travail avec et contre soi, qui ne soit l'invention d'une position énonciative qui doit s'acharner à éviter tant les grimaces que les sourires d'une séduction facile : « C'est moi-même que je corrige, disait Yeats, en retouchant mes œuvres » (cité par M. Yourcenar dans son *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien*).

Plutôt qu'une « vérité de parole », il faudrait alors considérer la littérature comme la tentative de parvenir à une justesse de l'écriture. Elle ne peut s'obtenir que dans un combat intérieur, mais elle ne doit pas non plus, sous prétexte de ne pas « faire le beau », conduire à célébrer l'amuïssement comme le critère de la justesse. Il s'agit d'un travail dépendant chaque fois de l'intensité intérieure, dans une « justesse » qui se renégocie sans cesse. « Ce bel oiseau qui gonfle ses plumes » (J. Gracq, *Préférences*, « Le grand paon ») a été celui qui a été capable, en faisant la roue, de trouver au cœur d'une écriture qui n'a pas manqué de se mettre en valeur, et de mettre en scène le Moi autant que ses effets, de saisir la « décompression d'être » d'une époque. Le faste de Chateaubriand, l'auteur dont Proust fait dire à Mme de Villeparisis « M. de Chateaubriand a été bien éloquent ? » dès qu'un clair de lune reluisait, n'a pas empêché de cerner, sous les orgues manifestes, la vérité d'une époque, et d'un rapport au temps. Le refus de l'éloquence ne peut se traduire en haine du langage. Le mythe du Moi et la mégalomanie peuvent être thématiques, sans détruire la justesse d'une écriture : un « tri » s'effectue alors entre les moments où la page et l'auteur « font le beau », et ceux où la puissance n'est pas synonyme d'inauthenticité : témoins Chateaubriand, Hugo, Aragon ou Malraux... C'est d'ailleurs dans le portrait ému et bienveillant qu'il trace de Joubert dans le livre Treizième, chapitre VII des *Mémoires d'Outre-tombe* que Chateaubriand reprend l'image favorite de son ami, et nous met en garde : « Je suis comme une harpe éolienne, qui rend quelques beaux sons *et qui n'exécute aucun air* », lui fait-il dire. Peut-on faire œuvre sans qu'on y fasse un peu le beau ? Le « mythe de soi » qu'est l'élaboration d'une œuvre suppose qu'on évite de « faire le beau » par la caricature de ses propres moyens, elle on ne peut guère faire l'impasse sur la fabrication d'une image. Il n'y a pas d'énonciation sans posture, et de posture sans péril d'imposture, mais c'est de le savoir qui fait peut-être l'écrivain.

Bilan de correction

Le sujet proposé aux élèves cette année, par sa formulation univoque, offrait plusieurs pistes interprétatives. La plupart des candidats n'ont guère perçu l'ambiguïté et la richesse de la formule « faire le beau », la réduisant à un débat insuffisant entre le « beau » et l' « utile », et finalement entre « l'art pour l'art » et « l'engagement », aux dépens de la pensée de Joubert interrogeant les dangers de la séduction du style et du narcissisme d'auteur pour une écriture qui prétendrait moins repousser la beauté que de la faire surgir de la discrétion et de la justesse.

Ce fréquent écueil montre que les candidats, faute de confiance en leurs talents – pourtant indéniables - cherchent moins à s'emparer d'un libellé et à en proposer une analyse qu'à y retrouver trop rapidement des éléments d'une question de cours qu'ils jugent rassurant de réciter. Aussi bien le jury souhaite-t-il recommander aux excellents élèves candidats au concours général de se livrer à une étude du libellé et à une réflexion personnelle et autonome, toujours valorisée. Il s'agit d'abord pour problématiser d'apprécier une expression, une nuance sémantique, une pluralité de sens, bref, de montrer des qualités littéraires attentives aux saveurs et complexités de la langue.

Rappelons de la même manière que la composition française suppose une pensée littéraire, capable d'exploiter les exemples par des analyses qui font avancer le raisonnement. Trop souvent, les qualités intellectuelles des candidats apparaissent lors de mises en place théoriques, soucieuses par exemple de définir le « Beau » et s'éclipsent lorsque les textes littéraires sont envisagés. Le concept prend alors le pas sur l'étude textuelle, aux dépens de la réflexion littéraire, puisque l'écriture ne fait plus qu'illustrer une réflexion qui s'effectue sans elle. Il n'est donc pas inutile de rappeler que les références exigées par les libellés ne relèvent pas du catalogue ni de l'ornementation, mais constituent ce par quoi la pensée peut progresser dans une dissertation littéraire : une citation bien commentée permet de distinguer ce qui « est » beau et ce qui « fait le beau » dans un tour de phrase, et donc de préciser les données du sujet. Pour ce faire, il convient que la réflexion prenne appui sur une lecture véritable, et non seulement sur des références de seconde main. On pense d'autant mieux qu'on maîtrise l'exemple, et qu'il a donné lieu à une réflexion personnelle sur ses beautés, ses qualités, ses limites... Aussi bien le jury a-t-il pu déplorer l'écart entre les connaissances d'histoire littéraire manifestées dans les copies et le travail sur les œuvres transformant les citations en véritables arguments.

En dépit de ces difficultés, le jury tient à féliciter les candidats pour le souci de construction des copies comme la maîtrise rhétorique de l'exercice : toutes ou presque tentent d'affronter le sujet, d'en extraire une problématique, et de construire un véritable plan, dans une langue assez surveillée. Aussi le nombre de copies d'emblée disqualifiées est-il en nette diminution : on peut se réjouir de ce que la qualité de la rédaction fasse partie des préoccupations des élèves. De même, les copies se trompant sur les attentes du jury, en s'efforçant vainement à l'originalité ou à la provocation, se font-elles de plus en plus rares. En revanche, si les copies résiduelles (porteuses de quelques lignes ou d'une amorce d'introduction) sont elles aussi en baisse, réciproquement le jury a noté que trop de travaux écrits dans une évidente précipitation tendaient à multiplier le nombre de pages, dans un souci de

quantité absolument inefficace. Plus elle est longue, plus une construction est difficile à maîtriser : ce n'est pas l'abondance mais la pertinence de la démonstration qui fait la qualité d'une copie.

On conseillera donc aux futurs candidats de faire davantage confiance à leurs capacités de réflexion et d'analyse, et de tirer profit de leurs expériences de lecteurs, en favorisant l'étude des œuvres et des citations plutôt que les seuls cadres théoriques, évidemment indispensables, mais qui ne tiennent pas lieu d'expérience vive et personnelle de la littérature.