

DISSERTATION LITTÉRAIRE

Option lettres et sciences humaines

Épreuve ENS A/L et ENS LYON

Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN

Sujet :

« S'il est impossible ou même sot de vouloir remonter du texte à l'auteur, puis de l'auteur à l'homme, comme pour en sonder positivement les reins et le cœur, c'est parce que tout écrivain est fictif et parce que tout homme est sa fiction. »

Que pensez-vous de cette affirmation de Daniel Oster (L'Individu littéraire, P.U.F, 1997, p.94) ?

707 candidats et candidates ont cette année composé sur ce sujet. Celui-ci ne posait pas de difficultés insurmontables. Les risques de hors-sujet étaient fort limités, aussi le nombre des très mauvaises copies est-il peu élevé. Les élèves, préparés à concevoir une interrogation sur les rapports de l'œuvre et de l'auteur, n'ont pas été surpris par le propos de Daniel Oster.

Les notes s'échelonnent entre 0 (une copie blanche) et 20. On constate qu'il y a beaucoup de devoirs dont la valeur se situe autour de la moyenne. Notés entre 08 et 12, ils témoignent d'un travail de préparation convenable, sans toutefois faire preuve d'une très grande originalité. On a le sentiment qu'ils se fondent essentiellement sur une opération de restitution. Pour obtenir des notes supérieures, il faut investir d'autres qualités : finesse d'analyse, agilité dialectique, compétence théorique, culture littéraire (programme et au-delà), aisance, élégance de l'expression. Le nombre élevé d'excellentes notes (de 17 à 20) montre que ces attentes ont été satisfaites par des candidats talentueux qu'on a plaisir à féliciter.

La réussite ne tient pas du miracle. Elle dépend d'abord de quelques exigences qu'il est important de rappeler :

1) Le sujet de dissertation littéraire ne saurait se confondre avec une quelconque question de cours. La relative brièveté de la citation n'implique nullement qu'on réduise sa portée à une idée passe-partout. Il est bien sûr plus facile de réciter un développement tout fait dont on pense qu'il entretient quelque vague rapport avec le sujet que de chercher à comprendre ce qu'il y a de singulier et de problématique dans le propos auquel on est confronté. Mais, précisément, la première différence qui s'opère entre les copies se fait sur l'attention réelle accordée à l'entière déclaration de l'auteur. Il ne s'agit pas d'isoler un mot ou une expression pour circonscrire le problème à traiter, il faut comprendre le propos dans son intégralité, éclairer sa cohérence, pointer peut-être les tensions qui y sont à l'œuvre. La première tâche des candidats, osons le rappeler, c'est de lire le texte qui leur est proposé. Lire tout le texte et (se) l'expliquer. Cela signifie non pas que le jury attende une interminable explication de texte en introduction, mais que l'introduction devra porter la trace de ce travail préalable de lecture qui aura permis de bien comprendre ce qui est dit et de dégager le problème qu'implique le propos. La citation de Daniel Oster évoque une progression (« remonter du texte à l'auteur, puis de l'auteur à l'homme », [nous soulignons]), mobilise une figure d'approximation (« comme pour... »), avant de proposer une explication à double détente (« c'est parce que...et parce que... ») : il n'était pas inutile d'observer et d'interroger ce dispositif, si l'on voulait rendre compte de la logique de cette pensée.

2) Les candidats étaient supposés avoir travaillé sur l'axe « L'œuvre, l'auteur ». Dans l'ensemble, on doit reconnaître qu'ils disposaient d'une formation théorique *a priori* efficace : Barthes, Foucault, Compagnon et quelques autres les accompagnaient de plus ou moins près. Cependant, cela ne leur a pas toujours permis de maîtriser les notions de la citation, ni de les manier avec habileté. Les mots « auteur », « homme », « écrivain » ont souvent fait l'objet d'un usage confus au long du développement, parce qu'on n'a pas pris la précaution d'éclaircir au départ le sens qu'on allait leur donner. L'exercice dissertatif requiert de l'esprit qu'il travaille à éclaircir ses propres pensées, qu'il dissipe leur confusion : comment y parviendrait-il sans éclaircir les mots employés ? L'entretien qui se noue entre l'auteur de la citation et le lecteur-auteur de la dissertation ne peut être fécond qu'à la condition que le second cherche vraiment à *entendre* ce que dit le premier. Encore faut-il s'engager dans l'entretien avec l'idée qu'il puisse se révéler fécond !

3) Trop souvent, la dissertation est tenue pour un exercice artificiel, en tout cas une tâche plus ou moins fastidieuse qu'on accomplit mécaniquement, en suivant une démarche convenue, qui trouve son modèle dans le « plan thèse/antithèse/ synthèse », caricature affligeante de la dialectique. Il y a encore beaucoup de copies qui construisent leur « réflexion » sur des renversements argumentatifs insoutenables, comme si les arguments et les exemples pouvaient effectuer sans dommage pour la *raison* des retournements extrêmes, comme si le discours dissertatif bénéficiait du privilège de pouvoir dire tout et son contraire. Faut-il rappeler qu'on est en droit d'attendre des candidats qu'ils mettent en œuvre une pensée *logique* ayant le souci de la justesse ou, si l'on veut, d'une certaine vérité ? Une pensée, en tout cas, désireuse de pousser le plus loin possible le traitement du problème.

4) Pour l'efficacité de la démarche interrogative, aussi bien que pour la commodité du commerce avec le lecteur-correcteur, la recherche de l'expression la plus pertinente, et pourquoi pas la plus élégante, s'impose. Le jury s'étonne parfois de la piètre qualité de l'expression dans certaines copies : un vocabulaire pauvre, des tournures lourdes, voire incorrectes... Comment expliquer de telles maladresses chez des élèves de Première Supérieure ?

5) Il y a, enfin, le problème des exemples. Certains candidats croient pouvoir s'en passer et se limitent à des références théoriques plus ou moins bien digérées. Si la lecture de textes théoriques se révèle parfois féconde, c'est qu'elle s'associe à l'exploitation d'exemples tirés des œuvres littéraires. Mais là où le jury se montre le plus surpris, c'est face à des copies dont les auteurs semblent n'avoir eu aucun contact avec les œuvres mises au programme cette année. Il n'était pourtant pas si difficile de réfléchir sur le sujet à partir de celles-ci. Etaient-elles *illisibles*, au point de ne faire appel, au mieux, qu'aux œuvres de l'an passé?

Le propos de Daniel Oster prend place dans un chapitre intitulé « Paul Valéry et la sincérité ». *L'Individu littéraire* se propose d'examiner les figures légitimantes de l'écrivain, de décliner les rôles et les rituels à travers lesquels celui-ci élabore sa propre fiction et assure la croyance en la Littérature. Oster revendique la qualité de « valéryen »; il reprend à son compte les formules de son maître: « Qui écrit entre en scène » (p.3), « Tout ce qui s'écrit est fictif ». Ce qui le conduit à interroger la notion même d'« individu littéraire »: celui qui entre en Littérature s'assujettit à l'Autre (p.2), concède que « le sujet n'est qu'un effet de langage » (p.2), est toujours en quête d'une autorité qui fait défaut (p.6), en quête aussi d'une révélation de soi. Comment sortir de ces contradictions ? « Comment échapper à la fiction ? » (p.8).

La citation proposée ne faisait que tirer les conséquences de tout ceci du côté de la lecture et de la critique. Dans une perspective résolument valéryenne, se voyaient récusées d'abord la pertinence de la notion d'« auteur » comme *cause* du texte, ensuite la légitimité de l'enquête psychobiographique comme explication de l'œuvre. La question est de savoir si la collusion de la Littérature et de la « fiction » fait basculer absolument la première du côté du *faux* ou si quelque *vérité* y peut trouver son compte. La littérature, dit l'auteur d'une copie, révèle, par son essence fictionnelle, la fiction qu'est au fond le Moi. Ce n'est pas une mauvaise formule. Elle rend compte de la fin de la citation que beaucoup de copies ont négligée ou très mal comprise. Daniel Oster fait référence à la conception valéryenne négative du « sujet » :

l'individu comme cause et instance responsable de ses actes n'est qu'une supposition, une simplification (*Cahiers*, II, 1371) ; l'homme, « entité, unité, chose complète, autonome, ayant en soi commencement et fin, système entier », n'est qu'une illusion, une construction théâtrale » (*Cahiers*, II, 1369). C'est donc une idée philosophique de l'« homme » qui fonde en dernière analyse la double impossibilité (ou double sottise) indiquée par la citation.

Les meilleures copies sont parties d'un éclairage exigeant de la thèse d'Oster. Elles l'ont rapprochée souvent des réflexions de Roland Barthes, parfois aussi de celles de Marthe Robert, pour montrer comment se constituait un « effet-auteur », masque fictif (ou *persona*) apposé à des forces plurielles, convergentes ou contradictoires. Elles ont songé à illustrer cette thèse avec Baudelaire, Claude Simon, plus rarement La Fontaine, Beaumarchais et Montaigne. Il y avait pourtant chez ce dernier bien des parentés avec Valéry (qui, d'ailleurs, paradoxalement, le négligea : « En peu de minutes, je l'ai renvoyé. Il m'assommait. Tout le monde peut écrire de ces choses » (*Cahiers*, XXVI, 378)). On aurait pu rapprocher l'idée soustractive du Moi chez Valéry (un Moi qui s'emploie à se dépouiller de ce qui n'est pas lui) de cette idée d'un Moi infiniment mobile cultivée par Montaigne. Pour l'un et l'autre, pas d'unité diachronique, cela d'autant plus que tous deux avouent leur manque de mémoire, mais au contraire la reconnaissance de la pluralité de ce qu'on nomme le *Moi*. Cette pluralité fut bien évoquée par le biais des figures du Poète dans *Le Spleen de Paris*, dissémination d'une identité éclatée, chue dans le ruisseau en même temps que l'auréole sacralisante. Elle aurait pu se penser aussi sur le mode de l'extériorisation ou de la projection du dramaturge dans ses personnages, et aussi bien dans les profils que prend le fabuliste ou dans le masque ésopique qu'il substitue à son propre visage. On aurait aimé que, dans l'éclairage de la thèse, plus d'attention eût été apportée à la question même de la *fiction*. Le langage littéraire se définit chez certains modernes comme « langage de la fiction », ce qui désigne sa nature propre, sans qu'il soit question de vérité ou de fausseté. Choisir ce mode d'expression, c'est entrer, selon eux, dans un processus de « dépersonnalisation » (Cf. Blanchot). Dès lors, l'œuvre est plutôt le tombeau de l'« homme » que le lieu de sa révélation. Le procès d'écriture de *La Route des Flandres* voudrait se montrer (re)constructeur ; il doit bien avouer qu'il subit « l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps ». Valéry, moins métaphysicien que Blanchot, pointe une explication plus « réaliste » à ce statut fictif de l'auteur et de l'homme : « [...] la réalité de l'exécution [de l'ouvrage] est faite d'innombrables incidents intimes ou accidents extérieurs, dont les effets s'accumulent, se combinent dans la *matière* de l'ouvrage, --- lequel peut devenir à la longue, surtout s'il fut très élaboré et maintes fois repris, un ouvrage sans auteur définissable --- un ouvrage dont celui qui l'eût pu faire d'un seul trait, sans déviations, sans interventions, *n'a jamais existé*. » (*Vues*, « La création artistique »). N'est-ce pas une bonne description de ce qui se passe dans les *Essais*?

Au lieu d'opérer quelque renversement argumentatif périlleux, mieux valait, dans la seconde partie du devoir, interroger une éventuelle capacité de la « fiction » (comme nous l'avons entendue plus haut) à produire un certain type de « vérité ». On a souvent invoqué l'effort de Montaigne pour peindre le « passage », pour laisser de lui un portrait en mouvement dont la vérité ou l'authenticité tiendrait à l'accueil sans réserve du sujet à la dynamique de sa pensée. C'est là sans doute le pacte que le sujet s'engage à respecter, pour se montrer tel quel aux proches, comme à lui-même, dût-il, pour satisfaire la « révérence publique », ne pas se peindre « tout entier et tout nu ». Mais c'est au sens commun du mot « fiction » qu'on songe, lorsqu'on considère les *Fables*, *Le Mariage de Figaro*. On range ces œuvres dans ce que Käte Hamburger appelle les genres « fictionnels » ou « mimétiques » (épopée, roman à la troisième personne, drame, cinéma), par opposition au « genre lyrique » (*Les Petits Poèmes en Prose*, mais certains des textes du recueil relèvent aussi du récit à la troisième personne, et certaines fables de La Fontaine participent clairement du « genre lyrique ») et aux « formes spéciales ou mixtes » (récit à la première personne --- *La Route des Flandres* ---, roman épistolaire, roman-Mémoires). Il faut tenir compte de ces conditions génériques pour penser les effets de ce que Daniel Oster nomme « fiction » et qui désigne au fond toute forme de représentation, de figuration du sujet dans l'écriture, soit ce qu'à la suite de Caillois, il nomme *mythographie*. La construction imaginaire de soi révèle quelque chose du scripteur, de celui qui écrit le texte et y imprime sa ou ses marques. Qu'on renonce à établir une *identité* psychique et physique de Beaumarchais en s'en remettant au personnage de Figaro comme à son alter ego n'interdit nullement qu'on

lise le monologue de celui-ci comme un essai de figuration heuristique de soi. Essai qui ne prend sens évidemment qu'à s'inscrire dans le jeu de toutes les figures de la pièce, où le désir du dramaturge s'invente de multiples passages. *Le Mariage*, a dit Vitez, est « tout entier frémissant du désir d'égalité » ; on dirait volontiers, frémissant du désir tout court. La littérature moderne, et l'on songe bien sûr au *Spleen de Paris* et à la *Route des Flandres*, pousse à l'extrême cette dimension de l'*expérience imaginaire* du Sujet. S'il y a un « individu littéraire », c'est sans doute dans la singularité de son expérience d'écriture qu'il faut le chercher.

La comparaison (« comme pour en sonder positivement les reins et le cœur »), quasi citation de *Jérémie*, XVII, 10 (« Moi, Yahvé je scrute le cœur, / je sonde les reins, / pour rendre à chacun d'après sa conduite, / selon le fruit de ses œuvres. »), suggère humoristiquement combien l'enquête identificatrice (positiviste, policière même) relève au fond d'un fantasme : le critique ou le lecteur qui le cultive se prend pour Yahvé. Le propos de Daniel Oster invitait à considérer le rapport qu'on peut avoir avec l'œuvre et avec son auteur. Si celui-ci construit pour son propre bénéfice une « mythographie », s'il répond à l'exigence institutionnelle en assumant la « fonction-auteur » (Beaumarchais le fait comme personne ! Mais nos autres auteurs sacrifient, chacun à sa manière, au rituel.), c'est parce que la Littérature vit de cela. Elle n'est pas concevable sans cet étrange commerce qui met en relation un auteur et un lecteur par le biais d'une œuvre. Et cette relation, comme l'a bien montré Maurice Couturier, exploitant judicieusement les suggestions de Barthes, est une « communication subversive », précisément parce qu'elle donne lieu à un merveilleux nouage des désirs, « dans le dos du marché et des institutions politiques ». Exemplaires de cette merveille : les *Fables*, qui ne nous convient pas à « sonder positivement les reins et le cœur » de La Fontaine, mais à surprendre, grâce à une subtile connivence, l'incessante invention d'une liberté. Inutile de chercher à traquer quiconque dans ces poèmes-là : mais si « l'art est l'action et l'affirmation de *quelqu'un* », comme dit Valéry, c'est sa *voix* que nous essayons d'entendre, parce que c'est ce qu'il y a de plus précieusement humain. (« [...] et en s'éveillant : « Qu'est ceci ? dit-il ; ma voix est devenue libre ; je prononce bien un râteau, une charrue, tout ce que je veux. »