

CONCOURS GENERAL DES LYCÉES

SESSION 2023

Composition française

Rapport du jury

Lors d'un entretien, un critique demande à l'écrivain Pierre Michon : « En quoi est-ce un échec d'écrire des livres ? » Celui-ci répond en ces termes :

« Sans doute en ce que la volonté de réconciliation avec le monde qui préside à l'écriture n'est jamais à la mesure de l'extrême retranchement de celui qui s'est mis en situation d'écrire. La même pratique (écrire, peindre) qui vise à réconcilier avec le monde est une pratique de retranchement, de rupture. L'écriture est une pratique solitaire, et quel que soit son désir de communauté, elle est toujours loin de son compte. »

Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, Albin Michel, 2007.

Vous analyserez et discuterez cette réflexion en vous appuyant sur des exemples précis.

Pierre Michon accorde au critique Xavier Person un entretien publié sous le titre « Michon le fils » en 1992, repris en 2007 sous le titre « Une forme déchue de la prière » dans le recueil *Le Roi vient quand il veut*. L'auteur évoque son ambition de raconter des vies réellement vécues -*Vies minuscules, Vie de Joseph Roulin, Maîtres et serviteurs, Rimbaud le fils* – et fait l'aveu d'un « échec ». Le critique rebondit : « En quoi est-ce un échec d'écrire des livres ? » Voici la réponse de Michon : « Sans doute en ce que la volonté de réconciliation avec le monde qui préside à l'écriture n'est jamais à la mesure de l'extrême retranchement de celui qui s'est mis en situation d'écrire. La même pratique (écrire, peindre) qui vise à réconcilier avec le monde est une pratique de retranchement, de rupture. L'écriture est une pratique solitaire, et quel que soit son désir de communauté, elle est toujours loin de son compte. »

Le propos part d'un constat simple : l'acte d'écrire exige de se retirer du monde et de se replier dans la solitude, car il serait impossible de vivre et d'écrire simultanément. Proust

évoque déjà cette posture singulière dans *Sodome et Gomorrhe*, lorsque le narrateur se décrit comme « l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres. » A partir de là, le propos met en lumière une tension entre le désir de combler cet écart et l'impossibilité de le faire, tension fermement martelée par la répétition d'une même structure concessive dans les trois phrases. D'un côté donc, un élan qui pousse l'écrivain à se « réconcilier » avec le monde, à embrasser la réalité dans laquelle il a vécu par le pouvoir de la représentation, depuis sa retraite solitaire. Mais le « monde », ce n'est pas seulement la réalité dont notre solitaire a pu faire l'expérience, c'est encore la société des hommes. Le désir de « réconciliation » est aussi un « désir de communauté » : l'écrivain s'efforce de partager une représentation du réel correspondant à l'expérience commune des lecteurs, une image conforme à leur horizon d'attente, ce qui suppose qu'il partage le même langage et les mêmes valeurs que la communauté. D'un autre côté cependant, Michon souligne l'échec de cette ouverture au monde et aux autres : l'écrivain resterait retranché, en rupture, solitaire. Par l'écriture, il se replierait sur un univers propre, une vision singulière qui ne correspondrait en rien à la réalité commune ; l'œuvre littéraire malmènerait les représentations convenues, les valeurs, le langage, consacrant une rupture irrémédiable entre l'auteur et la société des hommes. En somme, malgré l'ambition de s'ouvrir au monde et aux autres, l'œuvre ne serait que l'expression d'un repli solipsiste.

Un tel paradoxe frappe de la part d'un écrivain qui revendique dans un autre entretien le caractère « partageable » de l'œuvre. Malgré la posture de retrait dans laquelle l'acte d'écrire place l'écrivain, ne pourrait-il malgré tout offrir aux lecteurs une représentation dans laquelle ils puissent reconnaître leur monde ? Par ailleurs, il semble étrange de définir comme un échec une rupture que bien des écrivains revendiquent ostensiblement. Si l'auteur bouscule les représentations communes du monde et malmène ses lecteurs, cela signifie-t-il pour autant qu'il les tienne à distance ? N'est-ce pas plutôt une invitation à voir le monde autrement ?

Certes, malgré le désir d'embrasser le monde qui la sous-tend, la représentation littéraire ne permet pas toujours d'offrir aux lecteurs une image partageable. Toutefois, ce retrait de l'écrivain n'empêche pas nécessairement l'œuvre de dire le monde et de satisfaire aux attentes de la communauté. Par ailleurs, l'écrivain dans l'affirmation d'une vision singulièrement différente du monde ne prétend pas exclure les lecteurs mais plutôt leur ouvrir d'autres voies.

Quel que soit le désir de représenter le monde et d'en offrir une image partageable avec les lecteurs, l'auteur ne pourrait se défaire d'une forme de solipsisme.

Il semble tout d'abord que la représentation qu'il offre soit seulement l'expression d'un imaginaire singulier. L'écart entre le réel et la vision qu'en propose l'œuvre confirme cette « rupture » d'un auteur qui se « retranche » dans ses propres projections et fantasmes. Dans les *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, Marguerite Yourcenar analyse cette tendance comme un écueil – donc un « échec » - qu'il faudrait éviter : « S'interdire les ombres portées ; ne pas permettre que la buée d'une haleine s'étale sur le tain du miroir. » Certes, le roman biographique par sa visée historique prétend bien s'intéresser au monde, comme l'œuvre de Michon le prouve elle-même. Mais Yourcenar redoute la tentation d'un repli narcissique, les ombres et la buée qui empêcheraient le lecteur de reconnaître le modèle historique. L'exemple du *Voyage au bout de la nuit* pourrait éclairer les mécanismes de ce repli, qui conduisent Michon à parler d'un échec. L'écriture de Céline entend bien renouer avec le monde dont il a lui-même fait l'expérience, en embrassant la réalité de son époque sous diverses facettes : la guerre, la colonisation, le travail à la chaîne, la banlieue des grandes villes européennes. Mais le roman frappe moins par son réalisme que par la récurrence de motifs trahissant le repli de l'auteur sur ses propres hantises. Elizabeth Craig, la compagne de Céline au moment de la rédaction du roman, témoigne de l'obsession de son compagnon pour la mort : « Je me demande comment j'ai pu vivre avec ce sens de la mort à côté de moi¹. » Cette obsession semble gouverner tout l'imaginaire du roman. On songe bien sûr au cavalier décapité, plaie béante « avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans une marmite ». Mais il faut encore penser au tréponème qui ronge de l'intérieur les passagers de l'Amiral-Bragueton, ou aux différentes agonies décrites dans la seconde partie du roman avec une précision clinique tout aussi saisissante. L'homme semble n'être rien d'autre qu'un mort en sursis : telle est la hantise qui semble gouverner l'imaginaire de Céline. C'est peut-être ce que Michon pense comme un échec : l'impossibilité pour l'écrivain de représenter autre chose que *son* monde, quand bien même il prétend représenter *le* monde.

Cette rupture dont parle Michon met également en jeu la relation de l'auteur à la communauté de ses lecteurs. Quel que soit le désir de prendre en compte l'horizon d'attente, la représentation que l'auteur propose bouleverserait le langage et les valeurs de son lectorat. L'œuvre se retrancherait dans une irréductible singularité au lieu de faire communauté avec les lecteurs en se pliant à leurs attentes. Cette rupture se manifeste notamment dans la façon dont l'écrivain peut malmenier le langage commun : elle conduirait à une forme d'hermétisme qui creuserait un fossé infranchissable entre l'auteur solitaire et la communauté des lecteurs. Les

¹ Jean Monnier, *Elizabeth Craig raconte Céline*, 1988.

audaces poétiques du surréalisme pourraient par exemple justifier le constat désabusé de Michon. André Breton, dans le *Manifeste du surréalisme*, définit bien la métaphore comme un moyen d'affecter le langage commun et les représentations habituelles du lecteur : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. » Pour peu que le rapprochement entre le comparant et le comparé soit trop « fortuit », il échappe à la perception du lecteur : quel que soit le désir du poète de l'associer à cette jouissance du langage renouvelé, il se condamne au repli hermétique. L'échec tient encore à l'impossibilité pour l'œuvre de fédérer la communauté des lecteurs autour de valeurs consensuelles. Certes, dans la préface du rédacteur qui ouvre *Les Liaisons dangereuses*, Laclos affiche ostensiblement une intention consensuelle dans la condamnation sans appel du libertinage : « Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres pourront concourir efficacement à ce but. » Toutefois, quelle que soit la sincérité d'une telle déclaration, on peut douter de la réussite de l'œuvre à faire consensus : le dispositif épistolaire, en privilégiant le point de vue libertin, témoigne d'une forme de complaisance de l'auteur qui, malgré son désir plus ou moins sincère de réconciliation, rompt avec l'horizon d'attente.

Ainsi, toute représentation serait une forme de retrait du monde et de la société. Tout un pan de la littérature prend acte de cet échec, et affirme l'impossibilité pour l'œuvre littéraire d'être aux prises avec le monde. La tentation de l'Art pour l'Art rend compte de cette impossibilité, comme le suggère Théophile Gautier dans la préface d'*Emaux et Camées* : « Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait mes vitres fermées, / Moi, j'ai fait *Emaux et Camées*. » Rédigée quatre ans après la Révolution de 1848 et un an après le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, cette préface exprime l'indifférence du poète aux événements de son temps. Le poète renonce au monde pour se replier dans le mirage esthétique des belles images qui habitent son esprit. Dans les lignes qui suivent immédiatement notre citation, Michon évoque une autre grande figure de ce repli : « Mallarmé écrit : "Qui écrit se retranche." Mais on n'est pas forcé d'aller aussi loin que lui qui voulait être mort, exclu de tout. Il a même écrit dans une lettre à un ami : "Dieu merci, je suis complètement mort." » Mallarmé semble radicaliser la rupture dont parle Michon. Chez lui, la retraite est une mort au monde, fondée sur la conviction que le langage ne peut dire les choses. Le « Sonnet en -yx » raconte bien ce retrait mortifère, dans la figure du Maître qui s'est absenté pour « puiser des pleurs au Styx ». Le poème évoque

d'ailleurs le décor d'un « salon vide », dont les bibelots ont disparu, à l'instar de cet énigmatique « ptyx » qu'on ne saurait au reste identifier clairement. Sans oublier la croisée qui s'ouvre sur un ciel vide. Ce néant des choses installe au cœur du poème l'absence même du monde, et signifie l'impossibilité de le dire. Certes, Mallarmé sublime cet échec, puisqu'un somptueux septuor vient illuminer le néant. Mais le poème n'est pas moins fondé sur la conscience d'un écart irrémédiable entre l'écrivain et le monde, qui invalide toute tentative de réconciliation.

Ainsi, quel que soit l'élan qui le porte vers le monde et vers les hommes, l'écrivain ne pourrait réduire la fracture qui l'en sépare et serait condamné au repli d'une œuvre solipsiste. Le propos de Michon semble toutefois trop radical : en exacerbant cette rupture, il nie la possibilité pour l'œuvre d'accueillir le monde et de s'ouvrir aux autres. Le retrait qui préside effectivement à l'écriture n'est pas incompatible avec une réconciliation, ou plus simplement une conciliation.

Il serait dès lors tentant de renverser le raisonnement concessif de Michon : quel que soit le retranchement auquel conduit l'acte d'écrire, l'écrivain peut dire le monde et communier avec ses lecteurs.

Il semble tout d'abord que même l'œuvre la plus personnelle et la plus singulière ne puisse occulter totalement la réalité du monde. L'auteur peut revendiquer l'originalité d'un imaginaire propre dans lequel les lecteurs ne reconnaissent pas a priori le monde : mais l'horizon de cette réalité n'est jamais loin. En témoignent par exemple les *Eloges* de Saint-John Perse. Au fil du recueil, se construit une sorte de mythe personnel, qui exprime l'amour du poète pour son île natale. L'auteur semble de prime abord se retrancher dans une construction imaginaire, qui mettrait à distance les réalités du monde qu'il est censé évoquer. L'imagination puise à différentes sources tout aussi fictionnelles les unes que les autres : le mythe de Robinson, dont Saint-John Perse inverse le sens puisque Robinson revenu à la civilisation aspire à retrouver son île ; le mythe biblique du paradis originel ; ou encore la fiction dynastique qui prête à l'enfant une ascendance prestigieuse et le pose en seigneur de l'île. C'est donc une Guadeloupe fantasmée que nous donne à voir le poète, mettant parfois le lecteur en peine de reconnaître les réalités qu'il évoque. Toutefois, quelle que soit la singularité de cette vision, l'auteur n'échoue pas à embrasser le réel et la réconciliation a bien lieu. Bien des indices se réfèrent de façon précise aux *realia* de l'île natale. De façon très concrète, le recueil évoque par exemple l'économie de la canne à sucre, ou encore la hiérarchie de cette société coloniale, depuis les propriétaires blancs jusqu'aux Noirs qui occupent les fonctions d'ouvriers agricoles

et d'employés de maison. Le repli de l'auteur sur son propre imaginaire ne saurait donc couper définitivement l'œuvre du monde et de ses lecteurs. On pourrait dans la même perspective interroger les fictions à caractère autobiographique. Si des romans comme *L'Amant* ou *Un Barrage contre le Pacifique* permettent à Marguerite Duras de se raconter intimement, ils n'en donnent pas moins une compréhension de ce qu'est l'Indochine française.

Par ailleurs, le retranchement qui préside à l'acte d'écriture n'est pas nécessairement une rupture avec le monde, comme Michon semble le penser. Si, par la force des choses, l'écrivain se met physiquement en retrait, cette position lui donne un recul réflexif qui lui permet de donner une représentation construite et signifiante du monde. Il s'agit moins de se réconcilier avec le monde, puisque l'écrivain n'a pas vraiment rompu avec lui, que de l'embrasser d'un regard surplombant. « L'Avant-Propos » de *La Comédie humaine* illustre bien la fécondité littéraire de ce recul réflexif. Balzac entend construire des types « par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes » : l'écrivain se pose en observateur distancié, sélectionnant dans le réel les éléments qui vont lui permettre de faire saillir les aspects les plus représentatifs d'une condition sociale. L'ambition totalisante de ce regard trouve son inspiration dans la méthode naturaliste de Buffon : il existe autant d'espèces sociales qu'il y a de milieux, et Balzac prétend les recenser comme Buffon le fit pour les espèces naturelles. Notons enfin que cette représentation ne vise pas seulement à montrer le monde dans sa totalité, mais à en dégager les lois. Il s'agit d'expliquer les mécanismes passionnels qui animent cette société et ses personnages : « Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le cœur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie. » Le retrait permet à l'écrivain de comprendre le monde - au sens le plus étymologique du terme - dans un élan qui relève de l'amour plus que de la réconciliation. Le projet zolien s'inscrit dans la même perspective. « Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier, c'est le sens du réel », déclare Zola dans un article du *Roman expérimental*. On ne saurait exprimer plus clairement le désir d'embrasser le réel. La représentation de différents milieux dans le cycle des *Rougon-Macquart*, la loi du déterminisme héréditaire et social, la précision de la documentation : tout cela rend compte d'une faculté à représenter et expliquer le monde.

La posture de retrait qu'adopte nécessairement l'écrivain ne signifie pas non plus qu'il devienne étranger à la communauté des hommes. A bien des égards, l'écrivain est un homme du monde, partageant le langage et les valeurs de ses semblables. L'œuvre fait alors consensus et fédère la communauté des lecteurs autour d'une certaine idéologie. Les grands textes du classicisme vérifient une telle conception. Certes, la psychocritique de Charles Mauron s'est emparée des tragédies raciniennes pour en dégager l'expression de fantasmes et névroses

personnelles. La création serait encore une fois retranchement dans un univers personnel. S'il n'y a pas lieu de contester l'intérêt d'une telle lecture, nous préférons pour notre part évoquer un « éthos caméléonesque », pour reprendre la formule suggestive d'Alain Viala dans *Racine, la stratégie du caméléon*. Dans son désir de réussite sociale, Racine s'adapte à l'horizon d'attente de son public, ce qui expliquerait les métamorphoses de son œuvre. Quand il écrit pour les gens de métier, il propose une tragédie sombre portée par la violence des passions (*Britannicus*) ; quand il veut plaire au public mondain, il manipule le langage de la galanterie (*Andromaque* et *Bérénice*) ; quand il s'agit de satisfaire un clergé puissant et rigoriste, il parle le langage de l'inquiétude morale (*Phèdre*) ; pour édifier les demoiselles de Saint-Cyr, il parle le langage de la providence divine. Une telle lecture a l'intérêt de rappeler que l'écrivain, par conviction ou par calcul, adopte le langage et les représentations de la communauté, en tout cas d'une certaine communauté. De même, Corneille par la représentation du héros généreux tend au public aristocratique un miroir dans lequel il peut reconnaître l'incarnation de ses propres idéaux. On pourrait encore montrer comment l'écrivain engagé fédère autour de lui la communauté des lecteurs ralliés à sa cause. Agrippa d'Aubigné dès les premiers vers des *Tragiques* ambitionne de « s'attaquer aux légions de Rome, aux monstres d'Italie ». Il se pose d'emblée en poète combattant, rassemblant autour de lui les protestants par la véhémence polémique d'une parole engagée.

Il semble donc possible de relativiser l'échec dont parle Michon : quelle que soit la distance que l'écrivain met entre lui et le monde, l'écriture garde pour horizon cette réalité et peut en offrir une image partageable avec la communauté des lecteurs. Notre réflexion est cependant partie du présupposé que le retranchement serait un écueil qu'il faudrait dépasser. Or, bien des auteurs assument de malmener le lecteur, de rompre avec les représentations communes qui sont les siennes. La littérature se fonde en grande partie sur cette rupture revendiquée, dans laquelle on ne saurait voir un échec.

En bouleversant les représentations convenues, l'écrivain ne se replie pas dans une forme de solipsisme : il invite les lecteurs à le suivre et à refonder une communauté sur de nouveaux repères.

Rappelons tout d'abord que bien des écrivains assument de rompre avec l'idéologie dominante, sans concession aucune pour l'horizon d'attente. L'auteur n'est pas « loin de son compte » comme le suggère Michon, puisqu'il revendique cette rupture. En témoigne l'œuvre de Sade, l'une des plus radicales à cet égard. Depuis la retraite de sa prison, il publie une œuvre qui exprime ses fantasmes propres et rompt avec les représentations de la communauté. Sade

subvertit l'idéal aristocratique, qui n'est plus qu'un moyen de dominer par la force des êtres socialement inférieurs. Il renverse de même l'idéologie des Lumières, comme pour en dévoiler le versant sombre : la référence à la nature devait fonder une société plus juste, elle justifie sous la plume du marquis l'exploitation cruelle des plus faibles par les plus forts. L'œuvre assume donc sa radicale singularité : cela suffit-il pour autant à inverser le propos de Michon et à parler de réussite ? Pour aller jusqu'au bout de la discussion, il faudrait rappeler que cette contestation n'est pas une déclaration de guerre contre le lecteur : elle vise à le faire penser autrement, à reconfigurer ses représentations idéologiques pour reconstruire la communauté sur de nouvelles valeurs. Certaines œuvres de la littérature engagée pourraient rendre compte de cette translation des repères. Voltaire dans sa volonté « d'écraser l'infâme » n'hésite pas à rompre avec le monde et ses représentations. Le *Traité sur la tolérance* prend en effet à rebours les préjugés antiprotestants fortement ancrés dans la culture, l'arbitraire du pouvoir, le fanatisme entretenu par une frange du clergé. Si Voltaire ne fait aucune concession, il n'entend pas agir en solitaire : il s'agit pour lui d'amener les lecteurs à penser autrement. En témoigne la belle prière à Dieu qui conclut le traité. Par sa puissance lyrique, cet ultime chapitre exhorte les lecteurs à partager un idéal de tolérance et leur propose de nouvelles valeurs. L'affirmation d'une vision singulière n'est donc pas signe d'un échec, dans la mesure où elle malmène les lecteurs pour finalement les inviter à changer. Quelle que soit la portée réelle du traité, la réhabilitation de Calas suffit à prouver que Voltaire n'est pas seul dans son combat et que son désir de communauté ne reste pas vain.

Par ailleurs, l'écrivain se retranchant dans son propre imaginaire ne rompt avec la réalité du monde que pour mieux y revenir : en reconfigurant cette réalité à travers le prisme d'une sensibilité singulière, il permet au lecteur de voir autrement le monde et d'en comprendre le sens caché. Le retrait qu'évoque Michon en des termes radicaux n'est pas synonyme d'un échec à embrasser le monde : c'est au contraire un détour qui permet d'atteindre le cœur de cette réalité. La parole poétique en particulier possède cette faculté de révélation, comme le signale Cocteau dans *Le Secret professionnel* : « Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistreraient machinalement. » Ce pouvoir tient en particulier à l'utilisation de la métaphore : en déplaçant le sens d'un mot, elle bouleverse non seulement le code du langage commun mais rapproche aussi des réalités apparemment éloignées, comme nous l'avons déjà suggéré. Loin de conduire à l'hermétisme et au solipsisme, cette reconfiguration du monde entend au contraire en révéler la profondeur cachée. Toute la tradition romantique qui fait du poète un « traducteur » ou un « déchiffreur », pour reprendre

les termes de Baudelaire dans ses *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, va dans ce sens. Dans un poème des *Contemplations*, « Le Mendiant », Hugo évoque la figure d'un pauvre homme faisant l'aumône. Dans sa dimension réaliste et naturaliste avant l'heure, la scène semble épouser au plus près les realia du monde. Pourtant, les derniers vers semblent mettre à distance cette représentation attendue. Le haillon troué séchant devant le feu se métamorphose sous les yeux du contemplateur : « Et je regardais, sourd à ce que nous disions, / Sa bure où je voyais des constellations ». Si la métaphore du ciel étoilé déconcerte le lecteur et s'affranchit d'une image convenue du monde, on ne saurait y voir un échec : loin de rompre avec le monde, la poésie le transfigure et le sublime pour en révéler la grandeur insoupçonnée. On pourrait interpréter dans le même sens l'expérience de la voyance rimbaldienne : les premiers vers du « Bateau ivre » mettent en scène la violence de cette rupture par le sacrifice des haleurs. Détachement qui permet à la poésie de déployer les mirages d'un langage visionnaire, qui va offrir un regard neuf sur le monde.

Du dévoilement à la recréation d'un nouveau monde, il n'y a qu'un pas, que la littérature n'hésite pas à franchir. Si l'auteur se retranche dans un imaginaire singulier nourri de ses propres hantises et désirs, il n'interdit aucunement à la communauté des lecteurs l'accès à cet univers nouveau. La littérature invite au contraire les lecteurs à s'évader dans cet autre monde dont seule la fiction lui donne la clef. La leçon du *Temps retrouvé* est claire à cet égard : « Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial. » Ecrire et peindre, c'est donc assumer la singularité d'une vision, fondée chez Proust sur une perception analogique du réel. La création ouvre au lecteur les portes d'un monde gouverné par une sensibilité singulière, qu'il est invité à explorer. Le plaisir de la fiction romanesque réside entre autres dans cette possibilité d'évasion qu'offre la littérature. En témoigne Julien Gracq qui prétend entrer en « Stendhalie » lorsqu'il « pousse la porte d'un livre de Beyle ». L'univers fictionnel de Stendhal serait une seconde patrie, un « Eden des passions en liberté, irrigué par le bonheur de vivre ». Si les premières pages de *La Chartreuse de Parme* évoquent les bouleversements politiques qui affectent l'Europe de 1796 à 1815, le roman opère par la suite un décrochage très net : Stendhal met à distance l'Italie réelle, pour inventer une Italie de fiction, où se déploie la *virtù* de personnages qui n'ont d'autre objectif que leur propre bonheur. Certes, Stendhal se « retranche » donc dans un univers qui exprime sa propre philosophie de la vie, mais comment pourrait-on y voir un échec ? Le lecteur est invité à explorer cet univers, à

se délecter de cette atmosphère subtilement romanesque et à rejoindre la nouvelle communauté des *happy few*.

Le propos de Michon, par son caractère radical, appelle donc des réserves. La posture de retrait qui préside à l'écriture n'empêche pas l'écrivain de dire le réel et de prendre en compte son horizon d'attente. Bien des œuvres parviennent à rejoindre le monde - dans tous les sens du terme - et le retranchement de l'auteur dans son imaginaire propre ne saurait mettre en échec cette ambition de réconciliation. Surtout, Michon semble déplorer l'affirmation de cette singularité comme un échec : il apparaît au contraire que la littérature tire sa légitimité de sa faculté à déformer le réel, à imposer une vision originale, à malmener les attentes du lecteur. Cette rupture n'est pas le signe d'un solipsisme stérile ou d'un renoncement au monde : d'une part elle constitue un détour poétique pour révéler les profondeurs insoupçonnées de la réalité ; d'autre part elle est sous-tendue par un désir de communauté, qui invite le lecteur à penser autrement, à voir le monde différemment, à explorer de nouveaux univers par le pouvoir de la fiction. Bien sûr, on ne saurait reprocher naïvement à Michon d'ignorer ces aspects essentiels de la création littéraire. Lui-même affirme, dans un autre entretien, que l'œuvre doit être « partageable » : « elle doit donner à partager un amour possible du monde. » Le paradoxe qu'il pose dans notre entretien a cependant un mérite qu'il faut souligner. Il rappelle que l'écrivain, quel que soit l'amour qu'il porte au monde et que lui inspire celui-ci, devra toujours faire l'expérience de ce retrait, puiser dans les seules ressources de son imaginaire propre les mots et les images pour dire le monde et pour s'adresser à ses lecteurs. L'écriture ne peut faire l'économie d'un face à face avec soi-même et contraint l'écrivain à une solitude aussi exigeante que féconde.

Comme pour les sessions précédentes, depuis 2003, neuf copies ont été distinguées : trois prix, trois accessits, trois mentions.

Nous adressons nos vives et chaleureuses félicitations aux lauréats qui, à cette occasion, ont fait montre des qualités que l'on attend pour cette épreuve, et que l'on ne manque pas d'admirer chaque année tant elles ravissent le jury : une analyse fine et pertinente du sujet, une bonne maîtrise de l'art de disserter, une vaste et solide culture littéraire fondée sur des références précises et intelligemment convoquées, une expression claire et élégante, un respect de la langue française, de son lexique, de sa syntaxe et de son orthographe – un goût de la

littérature qui se manifeste avec intelligence et sensibilité, et même parfois une forme de ferveur.