

CONCOURS GÉNÉRAL DES LYCÉES SESSION 2021

Composition Française

Dans *L'Homme précaire et la littérature* (1977), André Malraux écrit :

« Le portrait d'une femme que l'on aime pousse au dessin – et le modèle, au baiser ; la vocation artistique ne naît pas de l'émotion éprouvée devant un spectacle, mais devant un pouvoir. Ici, celui de créer la vie par l'écrit : comme le peintre, l'écrivain n'est pas le transcritteur du monde, il en est le rival. »

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

L'achèvement d'imprimer de *L'Homme précaire et la littérature* date du 4 février 1977, deux mois après la mort de Malraux, survenue le 23 novembre 1976. Malraux a passé la dernière année de sa vie à composer ce qu'il présente dans une interview comme une "odyssée de la littérature". Le texte, bien qu'inachevé, semble cependant proche du projet conçu par Malraux, tel qu'on peut le reconstituer à travers sa correspondance ou les entretiens qu'il donne à cette époque : il s'agit d'une part d'appliquer à la littérature la notion de "métamorphose", comme il l'explique dans un entretien en 1975 : "Pour le reste, je voudrais faire sur la littérature l'équivalent de ce que j'ai fait sur la peinture (...) Ce serait relativement court, deux cents pages. Que veut dire le mot "métamorphose" en littérature? Il est évident qu'il s'est passé absolument la même chose qu'en peinture". Mais il s'agit aussi pour Malraux de dresser un portrait indirect du Malraux écrivain, à travers l'expression de son immense culture artistique et littéraire, de ses goûts et de ses préférences, dans un style brillant, adepte de la maxime ou de la formule, qui favorise les rapprochements surprenants entre les œuvres, les auteurs, les arts, pratique volontiers l'ellipse, et laisse au lecteur l'impression d'une pensée en mouvement, se déployant en spirale autour de la notion de "métamorphose" et de quelques grands principes esthétiques. La pratique de l'autocitation contribue à donner à l'essai son émouvante dimension testamentaire.

C'est dans le chapitre VIII, intitulé "Le dictionnaire", à la fin d'un paragraphe qui a convoqué les noms de Rastignac, de Mona Lisa et de Coupeau, que Malraux reprend, en remplaçant "l'artiste" par "l'écrivain", une célèbre formule placée en épigraphe de *L'intemporel* :

"Le portrait d'une femme que l'on aime pousse au dessin - et le modèle, au baiser ; la vocation artistique ne naît pas de l'émotion éprouvée devant un spectacle, mais devant un pouvoir. Ici, celui de créer la vie par l'écrit : comme le peintre, l'écrivain

n'est pas le transcripateur du monde, il en est le rival."

La formulation est si brillante qu'elle en acquiert une force d'évidence, mais il est indispensable d'en mesurer la complexité.

Elle repose tout d'abord sur une comparaison entre la vocation du peintre et de l'écrivain, qui viendrait de la reconnaissance d'"un pouvoir". Mais seul le "pouvoir de l'écrivain" est évoqué, "celui de créer la vie par l'écrit".

Elle présente ensuite trois oppositions, syntaxiquement différentes, qui semblent peu à peu se réduire à l'opposition entre deux mondes : d'une part, le monde sensible de la femme qu'on aime et du "baiser" possible, qui est aussi celui d'un "spectacle" qui peut être "transcrit", donc traduit, exprimé, dans la la langue de l'auteur ; d'autre part, le monde métamorphosé par le geste créateur, celui du portrait dessiné, de la vie créée par l'écrit.

Cette formulation est plus évocatrice que rigoureuse : la femme que l'on aime et le baiser, le pouvoir de créer la vie, le rival, tout ceci nous plonge dans un imaginaire de séduction et de désir. La présence d'un "transcripteur" ne peut qu'y paraître incongrue ou dérisoire, c'est pourquoi le mot appelle un commentaire : la fonction du "transcripteur" est historiquement juridique, avant de désigner dans le langage courant celui qui reproduit par l'écriture ce qui a été vu, senti, etc.

Le problème se pose enfin du champ d'application du sujet. Il est extrêmement large, puisque c'est bien la question de la "vocation artistique", de l'écrivain comme du peintre (comme du sculpteur ou du cinéaste, si on pense à d'autres pages de *L'homme précaire et la littérature*) dont il est question ; heureusement, seul le pouvoir de création de l'écrivain est évoqué dans ces lignes. Certes, cette citation s'inscrit dans un chapitre consacré à l'imaginaire des romanciers. Cependant, détachée de son contexte, la notion d'"écrivain" permet une réflexion qui prenne en compte l'ensemble des genres littéraires, et de l'histoire de la littérature.

Une telle amplitude de problèmes ne peut qu'inciter à réduire l'analyse de la citation à ce qui la caractérise syntaxiquement, soit la formulation d'une opposition entre ce qui relèverait d'une idée reçue - c'est la vie de l'écrivain qui décide de sa vocation, et la réalité qui constitue sa source d'inspiration- et ce qui relèverait d'un paradoxe, d'une idée surprenante, et peut-être inconcevable : le pouvoir de l'écrivain s'élèverait contre le monde, contre la vie, contre la réalité.

On se retrouve donc entre deux conceptions de l'écrivain et de sa vocation, dont l'une est dévalorisée par rapport à l'autre : la conception de l'écrivain comme démiurge, capable de créer la vie par l'écrit, doit enfin s'imposer contre celle de l'écrivain "transcripteur", se contentant d'observer le spectacle du monde et de le traduire. Cette opposition entre deux conceptions de l'inspiration et de la fonction de l'écrivain parcourt toute l'histoire de la littérature et tout le champ littéraire. La réflexion sur le sujet ne suppose pas de références théoriques particulières ; elle implique plutôt, à l'imitation de Malraux dans l'ensemble de son essai, de convoquer deux grandes conceptions des auteurs et des œuvres, selon qu'elles tendent à faire de l'écrivain un démiurge, ou un "transcripteur" du monde. La formulation paradoxale du sujet invite à s'intéresser dans les deux premières parties à chacune de ces deux conceptions ; mais

l'enjeu est peut-être plutôt de comprendre pourquoi Malraux, dans un essai de 1976 dont on peut mesurer la dimension testamentaire, considère encore nécessaire de valoriser le pouvoir démiurgique de l'écriture.

I. L'écrivain, rival du monde

1. Le fait de présenter le pouvoir de l'écrivain comme le pouvoir de "créer la vie par l'écrit" invite tout d'abord à insister sur l'extraordinaire richesse de **l'imaginaire littéraire**. L'écrivain, comme l'artiste, s'arroge les pouvoirs d'un démiurge, en ce qu'il invente les lois et les règles d'un univers fictionnel, qui entre en rivalité avec l'expérience du monde réel : univers merveilleux des *Fables* de La Fontaine, étranges comme celui de *Fin de Partie* de Beckett, utopiques et dystopiques, fantastiques... Le récit du *Portrait ovale*, d'Edgar Allan Poe, traduit par Baudelaire, présente une vision macabre de la citation de Malraux, puisque le peintre saisit sur la toile la beauté de sa jeune épouse, jusqu'à la faire mourir : « En vérité, c'est la *Vie* elle-même ! » il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : — elle était morte ! » Les romanciers réalistes ne peuvent pas être opposés, sur ce point, aux autres, puisque, comme le rappelle Maupassant dans la Préface de *Pierre et Jean*, les romanciers réalistes ne sont, comme les autres, que des "illusionnistes", et que le monde fictionnel qu'ils créent n'obéit pas moins que les autres au pouvoir de l'imagination. Il est donc vain de multiplier les exemples, mais pas d'insister sur la valorisation de l'imaginaire, qui constitue une des lignes de force de l'essai et de la citation de Malraux - et de la joie de retrouver, pour l'écrivain comme pour le lecteur, ce monde imaginaire, que Gracq évoque, à propos des romans de Stendhal, dans des lignes célèbres d'*En lisant en écrivant*. On peut ajouter aussi que l'écrivain a le pouvoir de créer des univers inimaginables, ou qui repoussent les limites de la représentation, que l'on pense par exemple à "La Darelette" de Michaux, dans *Mes Propriétés* : "Ce n'est pas une plante, c'est une bête agile, corsetée et chitinée comme pas un insecte, grosse comme un rat et longue comme celui-ci, la queue comprise (...). L'araignée des fosses lui fait la guerre avec succès ; elle l'embobine, la comble de fils ; une fois paralysée, elle la pompe tout entière par les oreilles. Ses oreilles en rosace et ses yeux et ses organes internes sont le seul tendre de son corps." Enfin, la clôture de l'œuvre, romanesque, théâtrale ou poétique, confère à l'univers imaginé sa cohérence, de sorte que le monde inventé par l'artiste apparaît, par contraste avec l'expérience de la vie, sans rival. C'est, appliquée au genre romanesque au XXème, l'idée que les personnages se voient pourvus par leur créateur d'un destin, pour Mauriac dans *Le romancier et ses personnages* ("aussi vivants que ces héros nous apparaissent, ils ont toujours une signification, leur destinée comporte une leçon, une morale s'en dégage qui ne se trouve jamais dans une destinée réelle toujours contradictoire et confuse"), comme pour Camus, dans "Le Discours de Stockholm" : "Le roman fabrique du destin sur mesure. C'est ainsi qu'il concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort." Mais les pouvoirs du dramaturge classique ne sont, de ce point de vue, pas moins étendus que ceux des romanciers modernes, que l'on pense à la notion de vraisemblance et ce qu'elle

implique, par exemple, dans la tragédie classique : soit la représentation d'actions dont les causes apparaissent, à l'écrivain comme au spectateur, nécessaires.

2) L'écrivain a la révélation de ce pouvoir, qui décide de sa vocation, par la lecture des œuvres qui viennent composer sa "**bibliothèque intérieure**", comme le peintre trouve sa vocation dans le "musée imaginaire" qui l'habite. Les lignes qui entourent la citation reformulent constamment cette idée : "Ce que veut tout auteur, avant de raconter l'histoire de Madame de Clèves ou de Coupeau, c'est : *écrire un chef-d'œuvre*", ou : "Rimbaud ne commence pas par écrire du Rimbaud informe, mais du Banville", ou encore : "La création n'est pas le prix d'une victoire du romancier sur la vie, mais sur le monde de l'écrit dont il est habité". Malraux insiste donc sur l'autonomie de l'imaginaire littéraire par rapport à l'expérience vécue. L'écrivain, comme l'artiste, s'inspire, pour s'en détacher, des œuvres qui composent la "bibliothèque intérieure", soit autant d'influences, d'affinités, de jalousies avec les auteurs qui l'ont précédé. Les livres composant cette "bibliothèque" entretiennent entre eux des correspondances imaginaires ou affectives, irréductibles à toute chronologie ou à toute histoire littéraire ; c'est "l'émotion" provoquée par la lecture qui préside à toute tentative de classement. On peut penser à la façon dont Pierre Michon a souvent raconté, et notamment dans la dernière section de *Corps du Roi*, comment la lecture de *Booz endormi*, par un professeur de collège, avait constitué pour lui la première révélation de ce pouvoir de l'écriture. Mais la théorie classique de l'imitation suffirait à montrer que la source du pouvoir de l'écrivain, et son inspiration, ne sont pas à chercher ailleurs que dans le monde de l'écrit ; qu'on pense à la Préface de *Bérénice*, où, après la traduction de deux lignes de Suétone, qui font tout le sujet de l'intrigue, Racine justifie le succès de la pièce, "honorée de tant de larmes", par ce qui la distingue des autres tragédies, écrites par ses prédécesseurs ou de ses concurrents, "l'extrême simplicité" de l'action et la "tristesse majestueuse" du dénouement. L'expérience vécue n'est cependant pas évacuée de cette conception de l'écriture ; mais, comme l'écrit Malraux au début du chapitre : "le pouvoir de création de l'imaginaire romanesque ne se confond pas avec le pouvoir de représentation, il le gouverne". Le titre du chapitre, "Le dictionnaire", fait écho à une expression que Baudelaire attribue à Delacroix dans le *Salon de 1846* : "Delacroix part donc de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur sa création ; et de ce principe il en sort un second, qui semble le contredire à première vue, - à savoir qu'il faut être très soigneux des moyens matériels d'exécution. (...) Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuillets avec un œil sûr et profond." C'est donc l'imaginaire de l'artiste qui filtre les données de l'expérience sensible pour aboutir au chef-d'œuvre, et comme pour le peintre soigneux de pinceaux, l'écriture relève d'un travail obstiné, que Verlaine décrit ainsi dans l'"Épilogue" aux *Poèmes saturniens* : "Ce qu'il nous faut à nous, c'est aux lueurs des lampes, // La science conquise et le sommeil dompté, // C'est le front dans les mains du vieux Faust des estampes, // C'est l'Obstination et c'est la Volonté!"

3) La vocation de l'écrivain implique donc qu'il s'écarte de la vie, telle qu'elle est

vécue par les autres hommes, pour la consacrer à l'écriture et exercer son pouvoir de "créer la vie". On retrouve la posture éthique, plus ou moins sacralisée, de **l'écrivain vivant dans la solitude du monde des livres** : figures du sage, de l'exilé, du solitaire, du poète maudit, du saturnien... Mais cet écart n'est pas un renoncement, puisqu'au contraire l'expérience de la vie quotidienne, ou réellement vécue, se trouve enrichie, comprise, sublimée par l'expérience de l'écriture. C'est la fameuse page de Proust dans *Le Temps retrouvé*, si célèbre qu'on hésiterait à la citer si elle ne constituait pas une page de la "bibliothèque intérieure" de Malraux : "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie, qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir." Chaque écrivain accède ainsi par le travail de l'écriture, conçu, par exemple chez Proust, ou Baudelaire, ou Flaubert, comme une ascèse, à sa propre vision du monde : "Dans le roman comme en peinture, écrit Malraux dans la suite du chapitre, le créateur finit par son génie, et commence par celui des autres." Cette vision du monde est accessible à ceux qui, comme l'écrivain, acceptent par la lecture de se mettre à l'écart du monde et de la vie. Ainsi, d'une série de neuf courts poèmes comme ceux qui composent la section des "Ariettes oubliées", dans *Romances sans paroles* de Verlaine, surgit, par la grâce de l'écriture, tout un univers de sensations, d'émotions fragiles et fugitives, comme les différences nuances de la tristesse ou de l'espérance, dont la vie quotidienne, celle qui n'est pas consacrée à la lecture, empêche de voir la richesse, et que le langage commun, celui de la vie quotidienne, ne saurait exprimer.

Transition : Erich Auerbach, dans *Mimesis*, désigne la conception du style chez Flaubert comme une "mystique de l'écriture". La citation de Malraux s'inscrit dans cette lignée de la modernité littéraire marquée par un désenchantement dont les causes historiques, sociologiques, idéologiques, sont complexes - mais qui ont pu expliquer, par réaction, l'insistance sur le pouvoir démiurgique de l'écrivain. Replacer cette conception dans une histoire du champ littéraire, c'est déjà une manière de la relativiser, et de rendre à la vision de l'écrivain "transcripteur" une forme de légitimité. Mais c'est l'insistance même de Malraux sur ce qu'il considère comme une illusion, ou une idée fautive, qui implique de la prendre en compte.

II. L'écrivain, transcripteur du monde

1) La notion de "transcripteur" invite à penser le monde comme un réseau de signes indéchiffrables, ou difficilement lisibles, que l'écrivain se donnerait pour tâche de traduire, afin d'en révéler le sens aux lecteurs. Ainsi formulée, cette ambition n'a rien de moins légitime, ni de moins complexe, que celle de "créer la vie par l'écrit", et elle peut même se confondre avec la tradition humaniste de la littérature : donner un sens au "spectacle" du monde, quitte à en faire un objet de théorie ou d'analyse. Il est difficile de considérer comme une illusion l'affirmation par les écrivains classiques de la valeur de **l'observation des mœurs et des comportements sociaux**, dont l'écrivain

se donne pour mission d'expliquer les ressorts et les principes, notamment moraux et politiques. "Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la manière de cet ouvrage : il est juste que, l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution. Il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature, et s'il se connaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger", écrit La Bruyère en ouverture des *Caractères*. Madame de Lafayette trouve dans les changements de focalisation qu'offre l'écriture romanesque la possibilité technique de transcrire le trouble des cœurs des personnages comme des lecteurs, confrontés aux effets de la passion amoureuse et de l'amour-propre. Mais c'est évidemment l'ambition réaliste, puis naturaliste, des romanciers du XIX^{ème} siècle qu'il semble difficile de ne pas opposer à la citation de Malraux. Sans entrer dans des considérations très connues, c'est bien comme un "transcripteur" du monde que Jacques Rancière présente Balzac Dans *Politique de la Littérature* ; non seulement parce que Balzac se revendique dans l'Avant-Propos de 1842 à *La Comédie humaine* comme "l'historien des mœurs de son siècle", mais parce que son ambition, selon Rancière, est de traduire les signes de la modernité en un système qui fasse sens, et qui, justement, caractérise les conditions d'émergence d'une nouvelle parole démocratique.

2) Si de nombreux écrivains relient leur vocation ou leur ambition au spectacle du monde, c'est parce que ce monde est évidemment source d'émotions. "Eh mon Dieu! lui dit Candide en hollandais, que fais-tu là, mon ami, dans l'état horrible où je te vois!", écrit Voltaire dans le chapitre le plus célèbre de *Candide*. L'indignation morale se double chez Voltaire d'une indignation politique, et **la littérature engagée** ne vise pas tant à "créer la vie par l'écrit" qu'à rendre la société humaine plus juste. Ici encore, les écrivains peuvent être considérés comme des transcripteurs : il s'agit de faire parler les esclaves, les faibles, les misérables, les opprimés, et on a souvent relevé, comme Antoine Compagnon, que la voix subversive de la littérature avait pu perdre de sa force dans une société contemporaine où l'égalité et la paix semblaient, de façon illusoire, être devenues la norme. Que l'on pense aux imprécations qui ouvrent le livre I des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, aux *Strophes pour se souvenir* d'Aragon, ou à la fin de "Souvenir de la nuit du 4" dans *Les Châtiments* de Hugo, où la voix de la grand-mère a pris la place de celle du poète, avant que celle du poète ne vienne justifier ironiquement la mort de l'enfant, au nom des plaisirs de l'Empereur: "Il veut avoir Saint Cloud, plein de roses l'été, // Où viendront l'adorer les préfets et les maires; // C'est pour cela qu'il faut que les vieilles grands-mères, // De leurs pauvres doigts gris que fait trembler le temps, // Cousent dans des linceuls des enfants de sept ans."

3) Le bon sens enfin, ou l'idée reçue, consisterait plutôt à croire que la vocation de l'écrivain est à chercher du côté des émotions qu'il a vécues indépendamment de son expérience de lecteur, donc dans sa vie. Pour reprendre la citation de Malraux, on peut penser que, si le modèle qu'est la femme pousse au baiser, il pousse aussi à écrire, si le baiser n'est pas possible. C'est évidemment le thème de la Muse que Malraux se plaît ici à inverser. Mais c'est aussi toute une **conception traditionnelle du lyrisme**, comme "transcription" des sentiments ou des émotions vécues par le sujet lyrique, qui se trouve

remise en cause. C'est la seconde génération romantique, et Verlaine, déjà cité, après Baudelaire ou Flaubert, qui en ont entrepris la démolition, au nom d'une conception de l'artiste démiurge, conscient de ses moyens et de ses effets, et qui permet, comme l'écrit Verlaine dans l'"Épilogue" des *Poèmes saturniens*, d'"écrire des vers émus très froidement." Mais cette entreprise de démythification de l'inspiration lyrique n'a pas réussi à effacer l'idée que l'œuvre trouve son origine dans la vie de l'auteur. Lamartine, dans les commentaires en prose qui accompagnent la réédition des *Méditations poétiques* en 1849, ne cesse de reconstruire les circonstances autobiographiques qui ont présidé à la création de ses poèmes, et de justifier l'émotion provoquée à la lecture du poème par l'émotion vécue qui s'en trouve à l'origine. Que la vocation de l'écrivain trouve son origine dans une émotion secrète, obscure à lui-même, mais indépendante et peut-être plus profonde que la découverte de l'émotion esthétique permise par la littérature, c'est ce sur quoi s'interrogent biographies et autobiographies d'écrivains. C'est sur ce type d'interrogation qu'ouvre l'intervention soudaine, et pour une seule occurrence, de la voix du narrateur à la première personne, dans ce long roman historique de Hugo intitulé *Quatrevingt-treize*: "Cette guerre, mon père l'a faite, et j'en puis parler" (IIIème partie, Livre Premier, ch.4)

Transition : Une réflexion sur la notion de "transcripteur" employée par Malraux permet d'éviter d'opposer deux visions caricaturales de la conception du travail de l'écrivain, opposant, selon une fausse compréhension de l'ambition réaliste, un écrivain qui se contenterait de "photographier" le réel, et un écrivain adepte de l'Art pour l'Art -ce qui serait aussi une fausse compréhension de la doctrine parnassienne. Mais c'est toute l'histoire littéraire moderne qui balance entre la valorisation de l'imaginaire et la valorisation du réel aux dépens de l'imaginaire. Ce sont peut-être les essais théoriques de Zola qui expriment le mieux, à la fin du XIXème siècle, l'impossibilité de problématiser une telle opposition (on pense à la formule célèbre de *Mes Haines* : "une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament"), tout en continuant à en maintenir les termes. Pour sortir de cette opposition, il convient enfin de réfléchir au rapport à la littérature qu'implique la citation de Malraux.

III. Préserver le mystère de la vocation artistique

1) La conception de l'écrivain selon Malraux hérite de celle du **génie**, et l'on pense à ces mots de Hugo dans *William Shakespeare* : "Laissez les génies tranquilles dans leur originalité. Il y a du sauvage dans ces civilisateurs mystérieux. Même dans leur comédie, même dans leur bouffonnerie, même dans leur rire, même dans leur sourire, il y a l'inconnu. On y sent l'horreur sacrée de l'art, et la terreur toute-puissante de l'imaginaire mêlé au réel." Le pouvoir de créer la vie par l'écrit reste, comme le suggère la dimension épique de la citation de Malraux comme de celle de Hugo, un mystère que de nombreux écrivains de la modernité littéraire ne vont cesser de rappeler, de Baudelaire à Michon, en passant par Cocteau et ses "forces internes qui (le)gouvernent" (*Journal d'un inconnu*). Dans "Au sujet d'Adonis", Valéry a peut-être

écrit les lignes définitives sur l'incapacité de la moindre expertise biographique ou psychologique à rendre compte de ce qui se passe dans "l'intime de l'artiste". Or les années 50 et 60 ont vu naître, avec la Nouvelle Critique, de nouveaux moyens d'analyse (psychocritique, sociocritique, structuralisme...) qui entendent dissiper, ou repousser, le mystère de la vocation. C'est sans doute à ces tentations de réduction de la vocation artistique à des modèles explicatifs ou théoriques que Malraux oppose la notion d'imaginaire, et le pouvoir de métamorphose de l'écriture et des œuvres dans l'imaginaire des lecteurs. L'enjeu est peut-être rien moins que de préserver ainsi le désir d'écrire, sachant que le désir de l'écrivain peut être aussi précaire que les autres. Baudelaire, dans un poème en prose du *Spleen de Paris* intitulé "A une heure du matin", dramatise les rituels (le double tour de clef, "le bain de ténèbres", le récit des actions de la journée d'une vie d'un homme de lettres moderne, confronté au mépris des autres et de soi) nécessaires à l'élévation de la prière qui aboutira, peut-être, à la production de "quelques beaux vers".

2) Mais à la vocation de l'écrivain correspond **la vocation du lecteur**, tous deux unis, comme on l'a vu en première partie, par la mise en retrait du monde, et la découverte du pouvoir de "créer la vie." Le paragraphe de *L'homme précaire et la littérature* dont est extraite la citation décrit le monde de la littérature, écrivain et lecteur confondus, comme un monde unifié par la foi en la "bibliothèque", face au monde du "siècle" : "Ce musée, cette bibliothèque, réels et imaginaires, sont, comme le monde de Dieu, valorisés en face du siècle". Malraux parle, dans les chapitres suivants, pour désigner le lien étrange qui unit écrivains et lecteurs, d'une "secte". Il insiste ainsi sur la force du lien qui unit le lecteur à ses auteurs de prédilection, et qui constitue sans doute la part la plus émouvante des entretiens d'écrivains, et du portait indirect que *L'Homme précaire et la littérature* dresse de Malraux lecteur de Flaubert, de Balzac ou de Dostoïevski. Entre tous les écrivains qui continuent, à l'époque contemporaine, d'exercer une fascination durable sur les lecteurs, et dont il est difficile de rendre compte, on peut sans doute citer le nom de Rimbaud. Or on pourra penser, à la lecture par exemple d'un poème aussi obscur que "Barbare" dans les *Illuminations*, ou que "Soir historique", que le pouvoir de "créer la vie par l'écrit" implique aussi de rêver à la destruction du "monde du siècle". La rivalité avec le monde atteint, à la lecture de Rimbaud, ou peut-être encore de Mallarmé, ou d'autres, une sorte de paroxysme ou d'intensité qui ne peut que renforcer les liens de la "secte", et qui, si elle ne trouve pas à se sublimer dans l'écriture, transforme, ou "métamorphose", la vie du lecteur.

3) On pourrait enfin s'interroger sur la présence de cette vie "créée par l'écrit", indépendamment des mondes possibles auxquels le lecteur peut avoir accès grâce aux œuvres, et se demander si toute écriture n'a pas pour projet de faire survivre **la voix d'un écrivain**. La notion de "voix" traverse toute l'histoire littéraire, depuis le mythe d'Orphée, comme la manifestation sensible du pouvoir de l'écrivain sur le monde - c'est pourquoi l'analyse et la théorie littéraires ne peuvent en rendre compte, tout en ne cessant de tourner autour de la notion de "polyphonie". Elle s'affirme pourtant comme

le plus sûr moyen de distinction des œuvres entre elles, au sein de la "bibliothèque intérieure", et on sait combien d'écrivains et de critiques ont pu revendiquer la singularité de leur voix ou de celle des auteurs qu'ils admiraient : qu'on pense, entre autres, à l'"effet de sourdine" chez Racine, au "gueuloir" de Flaubert, à la "chanson grise" de Verlaine, à la petite musique célinienne, ou à Michon déclarant à propos de ses textes dans un des entretiens du *Roi vient quand il veut* : "ça chante, ça chante tout le temps!" Créer la vie par l'écrit, ce serait donc faire subsister dans la mémoire des lecteurs une voix singulière par la grâce du style, et espérer que cette voix trouve dans la gorge des lecteurs le souffle qui la fait renaître. La voix de Malraux, résistant, ministre, est célèbre ; mais c'est la voix de l'écrivain dont Malraux interroge peut-être ici le pouvoir.

La citation de Malraux se présente comme une profession de foi en la puissance de la littérature, à une époque où, dans les années 1970, on commençait à prédire la fin de la lecture littéraire, sinon de l'écriture. Les termes de l'opposition, entre une conception qui valorise le style singulier de l'écrivain et une conception qui valorise la représentation de la réalité, ne constituent pas les termes d'un problème, et les méandres de la pensée théorique de Zola, sur le même sujet, le prouvent. L'intérêt de la citation vient de ce que Malraux perpétue l'affirmation d'une conception mythique des pouvoirs de l'écrivain, contre toute tentative d'élucidation rationnelle ou théorique de la vocation artistique, ou d'explicitation du rapport que le lecteur entretient avec l'œuvre d'un auteur. Il évacue ainsi toute causalité sociologique, psychologique, historique, ou idéologique. La comparaison de l'écrivain avec le peintre, plutôt que de clarifier l'idée, tend à l'obscurcir, ou plutôt à empêcher toute tentative de définition de la spécificité de la littérature. La notion de "littérature" reste donc tributaire d'une forme de pensée mythique, et c'est évidemment, aux yeux de Malraux, ce qui en préserve la valeur.

Annie Ernaux, dont on pourrait penser que l'univers est radicalement éloigné de celui de Malraux, le rejoint pourtant dans un livre d'entretiens de 2003 intitulé *L'écriture comme un couteau*, lorsqu'on lui demande ce qui constitue pour elle la littérature :

"Que je dise 'ce n'est pas de la littérature ce que j'écris', etc., ou 'la littérature ne peut rien', ou me sentir 'au-dessous de la littérature', c'est forcément reconnaître qu'une telle 'chose' existe, la littérature. C'est aussi une interrogation sur la façon dont j'existe, moi, par rapport à la littérature, et aussi comment je situe mon écriture par rapport à une certaine image de la littérature, que me donnent certains livres, et que je refuse, des livres qui me paraissent de l'ordre de la fabrication et non **de la chair et du sang.**"

Comme les années précédentes, 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 manifesté les qualités que l'on attend pour cette

épreuve : une analyse fine et pertinente du sujet, une bonne maîtrise de l'art de dissenter, une vaste et solide culture littéraire fondée sur des références précises et intelligemment convoquées, une expression claire et élégante, un goût de la littérature partagé avec enthousiasme et parfois même une forme de ferveur.