

# CONCOURS GENERAL DES LYCÉES

## SESSION 2022

### Composition française

#### Rapport du jury

Dans une lettre du 29 janvier 1948, le critique et linguiste Georges Mounin confie au poète René Char : « L'unité, l'étalon-or pour moi, c'est de plus en plus, c'est toujours *le poème*. Il faudrait écrire des romans qui soient des poèmes. Aussi pleins ; aussi cohérents ; aussi totalement organisés. »

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

Extrait de la *Correspondance* entre René Char et Georges Mounin récemment publiée (Gallimard, 2021), le sujet de cette année portait sur les rapports entre roman et poésie. Toute sa vie, Mounin s'est demandé à quelles conditions un énoncé linguistique se faisait poème, autrement dit comment l'indicible de l'expérience individuelle pouvait devenir matière à poésie. Fasciné par l'œuvre de Char qu'il a précocement contribué à faire connaître, il formule dans ces lignes non pas tant une analyse qu'une préférence aux accents programmatiques : le roman à venir, tel que l'appelle de ses vœux Mounin, s'apparenterait à un poème. Après avoir érigé le poème en étalon de la valeur littéraire, il applique ce critère au genre romanesque, évalué à l'aune de sa poéticité. La poésie est alors plus qu'un genre : depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier la *Crise de vers* (1895) de Stéphane Mallarmé, et à la faveur de l'essor du poème en prose, le domaine de la poésie n'a cessé de s'étendre. Mounin se fait l'écho d'une conception totalisante de la poésie, caractéristique du tournant des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles mais aussi du mouvement surréaliste : la poésie illustre le dépassement des genres hérités, elle transgresse la distinction du vers et de la prose, voire de la littérature et de la vie, en allant jusqu'à désigner un art de vivre et une propension à déchiffrer le livre du monde.

La poésie ne saurait pourtant envelopper le genre-éponge qu'est le roman sans susciter certaines résistances : dans la nouvelle triade des genres qui se dessine au XIX<sup>e</sup> siècle (roman-poésie-théâtre), le poésie recentrée sur le lyrisme entend évacuer la dimension narrative, qui en constituait pourtant l'essence depuis la *Poétique* d'Aristote. Tandis que la narration est perçue comme une composante fondamentale du genre romanesque, la poésie moderne célèbre la brièveté et s'emploie à « éviter le récit », selon la formule de Mallarmé dans la préface à *Un Coup de dés*. Or Mounin semble croire dans la capacité de la poésie à rémunérer le défaut des romans. En dépit de ses résonances mallarméennes, son propos est à appréhender dans sa singularité : plutôt qu'à la « poésie », entendue comme genre, corpus, inspiration ou être-au-monde, il fait référence au « poème », c'est-à-dire à l'actualisation de la poésie dans un texte particulier. Sous sa plume, le poème – *unité* préférée au recueil – est avant tout un modèle de composition unifiée et de densité permettant de conjurer le prosaïsme du roman, sa tendance à l'anecdotique, à la prolixité et au désordre : apparent oxymore, le roman-poème est avant tout un roman-monde résistant à l'entropie. Un « roman », malgré tout : à la différence des surréalistes qui entendent renoncer au mot comme au genre

romanesque, Mounin choisit de conserver le substantif, indice de permanence générique. On pouvait donc se demander à quelles conditions le « roman » parvenait à s'hybrider avec le poème sans verser dans l'antiromanesque, sans y perdre sa narrativité et sa référentialité, c'est-à-dire sans se dissoudre dans l'idéal englobant d'une poésie pure.

Après avoir étudié le rapport d'émulation qui fait du poème le modèle du roman organique, il s'agirait de prendre au sérieux l'hybridation réclamée par Mounin, en s'interrogeant sur la poétique paradoxale du roman-poème. Enfin, face au paradigme unitaire vanté par le critique, on pourrait tenter de réévaluer la bigarrure romanesque en étudiant l'éclatement du roman-monde mais aussi, peut-être, du poème qui lui servait d'étalon.

I. A première vue, le propos de Mounin ne conduit pas nécessairement à une révision radicale du roman. Le souci d'organisation, l'exigence de cohérence paraissent consubstantiels à l'acte de narrer. Pour Aristote, le récit, consistant dans la représentation de personnages en action, est l'âme de la création littéraire, qu'il considère comme nécessairement versifiée dans la *Poétique*. Épique ou dramatique, la « poésie » repose sur le *mythos*, la relation d'événements successifs reconfigurés par la narration. Ainsi Aristote définit-il l'« unité d'action » qui caractérise l'agencement mimétique : le caractère des personnages doit être adéquat à leurs actes, lesquels doivent se combiner harmonieusement, de façon à constituer une action pleine et entière, si bien que les parties de l'intrigue ne puissent être retranchées ou déplacées sans altérer l'ensemble de l'œuvre. L'exigence de densité est donc le corollaire de la recherche d'unité. Transmuant le hasard en nécessité, le récit rend le réel lisible, intelligible, il fonde la pluralité des actes et des caractères dans l'unité dynamique de la fable : tout récit digne de ce nom produit donc du sens et de la cohérence. En ce sens, il réalise sur l'axe syntagmatique (horizontal) de l'intrigue, par l'enchaînement des épisodes, ce que le poème obtient à sa manière par la verticalité du paradigme ou, dans le cas de formes fixes, par la prévisibilité et la clôture de sa structure. L'intrigue s'achemine logiquement vers sa fin : elle constitue un tout, comme un sonnet, un rondeau, ou une ballade dont la demi-strophe finale, l'envoi, reprend les dernières rimes et le refrain. Ancêtre du roman, l'épopée serait de même aimantée par sa fin en dépit de la multiplicité des épisodes et des accidents qu'elle relate. Roman de l'inceste organisé comme une tragédie classique, *La Curée* de Zola déploie un scénario rigoureux enfermant peu à peu Renée, nouvelle Phèdre, dans la solitude et la destruction. On songe encore à la façon dont Hugo, dans *Les Misérables*, parvient à organiser narrativement une matière romanesque foisonnante : les trois premières parties racontent le cheminement des personnages principaux qui convergent vers la barricade de la rue de la Chanvrerie, les 5 et 6 juin 1832.

La composition romanesque ne se réduit pas au travail d'unification de l'intrigue, à l'art concerté de nouer puis de dénouer le(s) fil(s) de la fable. L'unité du roman est aussi produite par l'agencement de matériaux divers, qui rythment le texte, le structurent et donnent le sentiment d'une architecture concertée. De même que la poésie repose sur un système de retours et de parallélismes, notamment sonores et sémantiques, les romanciers jouent des ressemblances et des oppositions, des échos formels et thématiques pour assurer la cohésion de l'œuvre. Ainsi le *Gargantua* de Rabelais, émaillé d'ostensibles digressions, ne saurait tirer son unité de la seule intrigue principale, inspirée des romans de chevalerie : naissance, formation, faits d'armes du héros. Tout roman construit un dense réseau de répétitions et d'oppositions. Subvertissant la trame du roman réaliste, le Nouveau Roman ne renonce nullement à cette exigence d'unification : *Le Palace* de Claude Simon s'ouvre sur un chapitre intitulé « Inventaire » puis se clôt sur « Le bureau des objets trouvés ». Plus simplement, le roman d'inspiration réaliste fonde sa cohérence sur la référence : là où la poésie lyrique instaure sa propre scène de parole, le roman brosse un monde référentiel qui lui donne en

retour son assise imaginaire. C'est particulièrement notable dans les romans où l'illusion référentielle joue à plein : dans *Eugénie Grandet*, la mélancolique ville de Saumur est, plus qu'un cadre, une métonymie de la bourgeoisie provinciale étriquée, un prolongement de la famille Grandet. Le roman-cathédrale qu'est *Notre-Dame de Paris* fait de la référence spatiale un équivalent de sa propre architecture textuelle : l'abondance de la matière romanesque n'est incompatible ni avec l'effort de structuration, ni avec une exigence de densité.

Le roman dispose ainsi de ressources propres pour engendrer et organiser son monde. Son tissu narratif se redouble d'un dense tissage thématique, scandant l'action et engendrant un réseau de motifs privilégiés. La métaphore n'est pas l'apanage de la poésie. En témoigne la récurrence du motif du seigle dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras : à la fois fonctionnel (il permet de se cacher) et métonymique, le champ de seigle investi par Lol rejoue la scène originelle du bal et constitue, par sa blondeur, un prolongement sensuel du corps de la jeune femme. Ces moments de suspens ou de contemplation ne sont pas extérieurs au romanesque, ni même à l'épique : que l'on songe à Ulysse qui, prisonnier de Calypso, « rêve de voir ne fût-ce que monter une fumée du sol natal » (chant I). Typiquement romanesques, les scènes de première vue constituent autant des « éléments perturbateurs » de la diégèse que des nœuds fantasmatiques qui, dans leur suspens, rayonnent sur le roman entier. Étrangère à tout désir brutal de possession, la rencontre entre Julien Sorel et Mme de Rênal est une heureuse découverte nourrie par la proximité des corps et le jeu des regards : « ils étaient fort près l'un de l'autre à se regarder ». De même que la contemplation trouve son origine dans le simple regard, la métaphore jaillit spontanément de la trame romanesque : déployant des harmoniques inattendues, le référent tend à construire sa propre cohérence symbolique. Chaque roman déploie une tonalité, une couleur propre qui ne saurait se réduire à l'écheveau de son intrigue. Ainsi le *Journal* des Goncourt du 17 mars 1861 rapporte-t-il ce mot de Flaubert : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai l'idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Par exemple, dans mon roman de Carthage, je veux faire quelque chose de pourpre. Maintenant, le reste, les personnages, l'intrigue, c'est un détail. Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton gris, cette couleur de moisissure d'existence des cloportes. »

Est-ce à dire que tout roman est à quelque degré poème ? Sans doute, notamment au sens où la fonction poétique du langage (l'énoncé joue avec sa propre forme) définie par Roman Jakobson s'y superpose nécessairement à la fonction référentielle (l'énoncé renvoie au monde extérieur). Le propos de Mounin est néanmoins plus radical : aspirant au roman-poème, le critique ne semble se satisfaire ni d'un rapport d'homologie ni d'acointances ponctuelles entre les deux genres. Il plaide pour une hybridation qui tend vers l'identification. Le roman peut-il devenir un long poème en prose ?

II. Loin de considérer tout roman comme poétique, Georges Mounin aspire à un renouveau radical du genre. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie s'est recentrée sur le lyrisme : longtemps marginalisée par les théoriciens, cette espèce supplante désormais les genres épique et dramatique, progressivement exclus de la poésie. Lyrique, le poème en vers se caractérise par l'expression de la subjectivité et le dispositif d'adresse, par une minoration du récit, ainsi que par l'appétence pour la brièveté. Dans l'essai intitulé *Le Principe poétique* (1850), Edgar A. Poe s'insurge contre l'hérésie de la proluxité en matière de poésie : « Je soutiens qu'un long poème n'existe pas. Je considère que l'expression "un long poème" est tout simplement une contradiction dans les termes. » La revanche moderne du lyrisme tend à marginaliser la *mimesis*, la fiction narrative, d'autant que le roman est entré, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans ce qu'il est convenu d'appeler, avec Michel Raimond, sa « crise » : crise de la

représentation, de l'illusionnisme, du personnage, crise de la notion même d'intrigue intelligible et téléologiquement orientée. En témoigne encore, en 1924, la critique radicale de « La marquise sortit à cinq heures. » qu'André Breton attribue à Valéry dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Réputé profus, inégal, simplificateur, enchaîné à l'arbitraire des contingences et des circonstances, le roman d'inspiration réaliste s'oppose à la littérature quintessenciée qu'est devenue la poésie. Plusieurs écrivains aspirent à une régénération du romanesque par le poétique. Dès 1892, Remy de Gourmont annonce le mot de Mounin en écrivant dans ses *Promenades littéraires* : « La seule forme de roman qui soit digne du nom d'œuvre d'art est le poème. Qui oserait contester cela ? Rédigé en vers, rédigé en prose, selon des rythmes précis ou selon des rythmes libres, le roman doit être un poème, car il n'y a qu'un seul genre en littérature : le poème. » Si la recherche de l'hybridité et la transgression générique sont devenus des poncifs de la modernité, ils entrent néanmoins en concurrence avec un idéal contraire, celui de la pureté du genre : la poésie pure, débarrassée de la narration, peut-elle régénérer le roman sans nier en bloc son histoire ?

L'épanchement de la poésie dans le roman aboutit, au XX<sup>e</sup> siècle, à ce que Jean-Yves Tadié nomme le « récit poétique ». Dans la continuité de la dislocation du héros qui caractérise les romans fin-de-siècle d'un Huysmans, le statut du personnage romanesque y est profondément infléchi. Souvent narrés à la première personne, ces romans présentent des protagonistes solitaires, à l'identité incertaine, à la biographie lacunaire, qui sont emplis par le monde plutôt qu'ils ne le transforment. Ouverts aux analogies poétiques, ces êtres sont moins des actants que des contemplateurs ou des agents involontaires, à l'image des « veilleurs » gracquiens. C'est le cas d'Aldo dans *Le Rivage des Syrtes* : « Je me sentais de la race de ces veilleurs chez qui l'attente interminablement déçue alimente à ses sources puissantes la certitude de l'événement ». L'événement romanesque n'est pas nié par Gracq, mais il est perpétuellement repoussé ou contaminé par le rêve : Aldo déclenchera la catastrophe sans se départir d'une forme de passivité. Valorisant l'attente, préférant l'initiation à l'action, la quête à l'aventure, le roman poétique s'affranchit du prosaïsme et de l'illusion référentielle. Il s'éloigne résolument de la tradition du feuilleton et des sommes romanesques : plutôt que l'hétéroclite du roman, il recherche la profonde unité du poème. Ce sentiment d'unité est suscité par une tendance à l'abolition du temps, jouant un rôle capital dans les romans de Claude Simon, en particulier *La Route des Flandres* : à la succession chronologique, le narrateur substitue une composition plus tabulaire qui, selon les mots de Ricardou, rapproche les événements dans « une sorte de présent éternel ». Le récit ne cesse de s'ouvrir à un temps autre, plus substantiel, au temps de l'enfance, des rites et des commencements que Mircea Eliade nomme le « Grand Temps » du mythe : à travers la forêt des symboles, le texte s'emploie à déchiffrer un paradis perdu.

Le roman poétique favorise ainsi l'espace au détriment du temps linéaire de l'Histoire et de la chronologie. Dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, le narrateur est un sujet largement indéterminé qui s'ouvre aux rencontres et conçoit une « mythologie en marche » dans des lieux d'élection. Ainsi du Passage de l'Opéra, « temple d'un culte équivoque », curieux « labyrinthe sans Minotaure, où réapparaît, transfigurée comme la Vierge, l'Erreur aux doigts de radium, ma maîtresse chantante, mon ombre pathétique. » L'exploration de l'espace urbain ouvre vers la surréalité des mythes modernes et donne lieu à d'authentiques morceaux poétiques, en favorisant l'expression du « stupéfiant image ». Non seulement les images saturent le récit d'Aragon, mais elles tendent à constituer l'intrigue elle-même, qui progresse au gré des associations et des rencontres métaphoriques : devenus personnages, les lieux aimantés par le désir révèlent l'être à lui-même, accompagnent sa maturation. Ainsi Aragon confiera-t-il dans *Je n'ai jamais appris à écrire* avoir cherché à composer un roman mythologique : « Ayant remarqué que toutes les mythologies du passé, à partir du moment où l'on n'y croyait plus, se transformaient en romans, je m'étais proposé d'en agir à l'inverse et

de m'adonner à un roman qui se présenterait comme une mythologie ». Le roman-poème n'encourage donc pas tant la description que le dialogue avec des paysages métamorphiques, conçus comme autant de révélateurs et d'énigmes à déchiffrer. La profondeur spatiale de ces récits met en avant l'axe paradigmatique, sur le modèle de la rime, et encourage une lecture poétique du texte : face à l'inflation des signes urbains, aux affiches, aux journaux et aux publicités reproduits parmi les collages du *Paysan de Paris*, le lecteur-déchiffreur est convié à arpenter le texte dans sa spatialité, sa verticalité, son épaisseur linguistique plus encore que dans la linéarité de son intrigue.

Contemporain des propos de Georges Mounin, l'essor du roman poétique témoigne de l'hybridation du genre romanesque par la poésie lyrique : personnages, intrigue, espace et temps en sont profondément bouleversés. La densité de la langue poétique et l'étendue de ses réseaux d'images contribuent bien à accréditer l'idée d'une cohésion musicale, spatiale et symbolique que Gracq appelait dans un entretien avec Jean Pelletier l'« impression d'ensemble » du roman. Or si l'auteur du gothique *Au Château d'Argol* a su concilier la poésie et la tension de l'intrigue, en libérant les potentialités narratives de l'image, d'autres avatars du roman-poème s'exposent plus franchement au risque de l'enlèvement, à la dissolution des personnages et de la référence, au point que Jean-Yves Tadié leur préfère l'appellation de « récits poétiques ». De tels ouvrages sont ainsi, parfois, des romans amputés : pour nuancer le jugement de Mounin, il convient peut-être, pour finir, de réévaluer la part de l'hétéroclite et de la contingence dans l'art du roman.

**III.** A la cohésion et au bel ordonnancement célébrés par Georges Mounin, il est tentant d'opposer les charmes de la disparate romanesque. Face à l'exigence de « densité » poétique, on pourrait rappeler la nécessité paradoxale des temps faibles, des notations apparemment insignifiantes (accréditant « l'effet de réel ») ainsi que le plaisir pris aux *longueurs* romanesques et aux ficelles mélodramatiques, caractéristiques de la littérature des feuilletons. Le roman ne saurait être un espace quintessencié, replié sur sa propre cohésion. « Battant comme une porte » (Breton), il est aussi une exploration turbulente de la diversité et ne cesse de rivaliser avec l'inépuisable bigarrure du réel. Cymbale du monde, le roman s'apparente à une chambre d'écho où viennent se rencontrer des discours aussi divers que dissonants. La confrontation des points de vue fait tout l'intérêt des *Âmes fortes* de Giono mais aussi du long poème narratif versifié qu'est *L'Anneau et le Livre* (1869) de Robert Browning : évocation d'une cause célèbre, l'affaire Franceschini, l'ouvrage donne la parole à dix personnages, dont les monologues successifs constituent autant d'optiques divergentes sur l'affaire à élucider. Ce poème d'inspiration épique croise le genre du roman policier, déploie une esthétique de la pluralité et de la prolixité : on est loin de la parole rare et de l'homogénéité stylistique qui caractérisent habituellement le récit poétique. En faisant de Dostoïevski l'inventeur du roman polyphonique, Bakhtine a quant à lui mis l'accent sur la pluralité irréductible des consciences qui évoluent simultanément, mais qui ne sauraient se fondre dans un monde unique adossé à une conscience d'auteur unitaire. Cette pluralité est aussi un principe poétique et générique valorisant l'hybridité.

Le manque d'unité de la composition se manifeste dans la plupart des romans à tiroirs de la Renaissance et de l'Âge classique : *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, *L'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel ou encore *Gil Blas*, le roman d'inspiration picaresque de Lesage. Le *Roman comique* de Scarron est un modèle de composition lâche et hétérogène, hérité des recueils de nouvelles de la Renaissance. Il déploie un récit-cadre ainsi que six récits rétrospectifs enchâssés et quatre nouvelles traduites de l'espagnol, narrées par des personnages devenus auteurs, dont le ton tranche avec la cocasserie du récit encadrant. Le

modèle sous-jacent est ici moins l'unité du poème que la diversité irréductible du recueil, celle d'un perpétuel roman inachevé. Le refus de la composition organique est aussi une façon de faire place à la puissance de la contingence et au tourbillon des événements. Ainsi Breton écrit-il dans *Nadja* : « Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards ». Dans ses *Réflexions sur le roman*, Albert Thibaudet estimait déjà que la composition d'ensemble des grandes épopées antiques était finalement fort incertaine, à la différence des épisodes plus organiques qui les constituaient. Plaidant, contre Paul Bourget, pour une composition desserrée, l'écrivain estimait que le véritable ordre se dessinait à mesure que l'œuvre se composait. Le plan n'est pas l'ordre, un roman n'est ni un morceau oratoire, ni un sonnet de Heredia. « On lit les livres qui sont composés, mais on relit ceux qui ne le sont pas » : nullement préconçue, leur structure se nourrit de la vie elle-même, avec son lot de surprises et de contingences.

Les principes d'unité et d'organicité sont donc à mettre en balance avec des forces contraires, centrifuges, qui font jouer le fragment contre la totalité, la contingence contre la nécessité, le désordre contre la cohésion : il y a là une tension caractéristique des œuvres de la modernité, qu'elles soient romanesques ou poétiques. Ainsi *Les Faux-Monnayeurs* sont-ils partagés entre deux conceptions apparemment incompatibles du roman : d'un côté, celle du « roman pur » défendue par Édouard (et par Gide lui-même, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*) consistant à dépouiller le texte de tout accident superflu ; de l'autre, celle du roman « touffu » où vient s'agrèger, selon les mots de l'auteur, « tout ce que me présente et m'enseigne la vie » (*Journal*). L'épure face à la matière surabondante, la totalité organique face à l'amalgame de détails. Or la poésie elle-même est traversée de telles tensions, comme le suggérait Max Jacob dans la préface de 1916 au *Cornet à dés*, où il s'en prenait au désordre des poèmes en prose de Rimbaud : « je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble. Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier. » L'unité apparente du poème ne saurait occulter les tensions qui le travaillent : selon une conception plus proche d'Héraclite que de Parménide, l'unité du poème est le produit toujours instable de frictions internes. Il est utile de rappeler, à ce titre, que maints poèmes de la modernité offrent une narration, même minimale, qui vient en problématiser la portée et l'énonciation. La poésie n'est pas un pur événement de langage, une scène d'énonciation sans acteur ni intrigue : elle ne peut subsister sans déployer une forme de narrativité, sans brosser de menues fictions. C'est le cas des *Illuminations* de Rimbaud, en dépit du brouillage des repères spatio-temporels caractérisant les petits récits éclatés que sont « Conte », « Après le Déluge » ou « Vies ». Mallarmé lui-même n'a pas absolument évacué le récit dans « L'Après-midi d'un faune », où il intrigue les modes lyrique, épique et dramatique, et ce bien qu'il ait réduit la part de l'anecdote entre la version de 1865 et celle de 1876. La poésie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a souvent questionné la clôture et la cohésion du poème : après la poésie automatique des surréalistes, les textes de Denis Roche ou d'Emmanuel Hocquard subvertissent l'instance unificatrice du sujet lyrique, valorisent la littéralité, l'art du montage, redéfinissent les rapports du texte à son référent, en particulier aux mille discours sociaux qui ne cessent de le traverser. La cohésion du poème – tout comme celle du recueil ou de « l'œuvre » – ne va plus de soi. Autrement dit, elle n'est pas donnée mais doit être construite : plus ou moins concertée, en amont, par l'auteur, elle est avant tout le produit de l'acte de lecture.

Dans un entretien avec Tristan Hordé, Pierre Michon fait de la poésie brève (à forme fixe) un modèle, un idéal inaccessible à la « baudruche » qu'est le roman : « Ce que je recherche, c'est peut-être l'épure du roman, son minimum vital, ce qui lui suffit : quelque chose comme ce que fut le sonnet à tout le champ de la poésie, cette petite prison de quatorze vers essentiels

en regard d'unités poétiques certes plus souples, plus longues, plus libres — mais grevées d'inessentiel. » Comment ressentir la « joie de la totalité embrassée » à la lecture d'un long roman, « ce fourre-tout encombré de digressions, de dialogues, d'effets de vérité, où l'énonciation se perd » ? Là où Michon opte pour le récit bref, Georges Mounin aspire à la régénération du genre romanesque par la poésie. Il prône ainsi l'hybridation du roman par le poème au nom d'un impératif de cohésion. On a vu que la vogue du roman poétique, au XX<sup>e</sup> siècle — mais largement amorcée par les œuvres antérieures d'un Flaubert ou d'un Huysmans — témoignait de la fécondité de ces vues : la promotion de l'axe paradigmatique, propre à la poésie, confère au roman une forme d'unité supérieure, le dote d'une physionomie ensorcelante. Conciliant la densité des images et le lyrisme avec la narrativité, le maintien de la référence et la mise en scène fictionnelle, plusieurs écrivains atteignent un intéressant point d'équilibre entre des exigences souvent contraires : Julien Gracq, Albert Cohen, Claude Simon, mais aussi Lautréamont, Joseph Conrad ou le réalisme magique sud-américain nous offrent de passionnantes « chimères », indissociablement romanesques et poétiques. A l'idéal de l'unité, on a néanmoins opposé les charmes de la bigarrure, la puissance de la contingence qui ouvrent bien des horizons à la création romanesque, comme à la poésie. A charge au lecteur épris de totalité de reconstruire l'unité perdue du roman.

\*

Cette année encore, 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 prise en compte 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, et peut-être avant tout une expression claire et élégante, c'est-à-dire un respect de la langue et de ses règles. Au terme de cette session, le jury déplore unanimement un relâchement dans l'expression et, dans trop de copies, une orthographe fautive, voire désastreuse. Il incite, à cet égard, les futurs candidats à une extrême vigilance. Le nom même de notre épreuve est éloquent et devrait être médité par tous ceux qui s'y présentent : c'est bien d'une *composition française* qu'il s'agit.