

La session 2018 du concours a permis, comme le mentionne le rapport qui suivra, de lire d'excellentes copies, qui témoignent une fois de plus de la grande qualité des candidats et de l'excellence de leur préparation. Qu'un cursus scientifique distingue aussi la réflexion littéraire et philosophique, et lui donne une importance non négligeable dans la sélection des meilleurs candidats, ne relève pas de l'ornement ou du supplément d'âme : il s'agit bien d'envisager ici la personne dans sa plénitude, et de donner ainsi aux intelligences que l'on contribue à former les outils leur permettant d'affronter l'ensemble des questions auxquelles leur carrière comme leur vie les confronteront.

Il n'est pas de savoir sans formulation et sans communication de ce qu'il construit. La brièveté croissante de certaines copies, les erreurs orthographiques, une syntaxe bancal ne constituent pas seulement des manquements à une norme (ce qui serait déjà beaucoup) ; elles empêchent le développement d'une pensée à la fois précise et capable de nuances. L'on souhaite insister ici auprès des candidats sur cette dimension des apprentissages, trop souvent dédaignée par eux ou considérée comme une soumission archaïque à une convention. Or il n'y a pas de pensée précise sans une expression claire, et maîtrisée.

Aux qualités de rédaction s'ajoutent celles des lectures. L'important travail réalisé par les professeurs ne saurait dispenser d'une appropriation personnelle des œuvres au programme, qui ne se résume pas à l'application des idées émises dans l'ouvrage philosophique comme clé de lecture des œuvres littéraires. Ainsi le traitement du sujet gagnait-il considérablement cette année à s'appuyer sur l'ensemble des images consacrées à la lumière ou à l'obscurité dans les textes : les études des jeux des métaphores, des irisations produites par leurs récurrences, furent à juste titre valorisées. Pour les analyser, encore faut-il disposer d'une connaissance fine des œuvres, de leur imaginaire comme de leur trame narrative, et de leurs choix d'écriture. Les cours ne construisent des lectures que pour former des lecteurs : à ces derniers de reprendre les textes, stylo en main, de construire leurs exempliers, de travailler avec ce qu'ils ont personnellement retenu de leur rencontre avec des imaginaires, des visions, mais aussi avec des phrases.

Il faut le redire avec quelque force : chaque sujet est spécifique, et le travail de l'année permet de réagir devant une question nouvelle, de prendre appui sur les connaissances et les compétences acquises, non de reproduire un développement ou des morceaux de développement d'un corrigé travaillé durant la préparation, lequel sera nécessairement impertinent devant une nouvelle problématique, fût-elle connexe.

Notre concours souhaite distinguer des intelligences sensibles, s'exprimant dans une langue déliée. C'est à cette « aventure » d'enrichir sa vision du monde, d'assouplir sa capacité d'expression et d'affiner ses constructions intellectuelles qu'invite chaque année de préparation. Dans l'ensemble, et grâce en premier lieu à l'investissement des professeurs, qu'il convient de saluer, ce pari annuel est encore une fois tenu. La lecture de ce rapport et de son corrigé constituera pour les candidats de la prochaine session un élément important de leur préparation, et, au-delà d'elle, de ce qui vaut davantage encore : de leur formation.

Olivier Barbarant  
Doyen du groupe des Lettres de l'inspection générale

## ÉPREUVE ÉCRITE DE COMPOSITION FRANÇAISE

### Thème du programme 2017-2018 : L'aventure

#### Sujet 2018 :

Au cours d'un entretien radiophonique donné en 1952 à Jean et Taos Amrouche, l'écrivain Jean Giono déclare :

« En tout cas, je suis toujours très intéressé par le côté noir. Sans parler de la nuit ; même dans la journée, dans le plein soleil, le centre de la lumière est noir. Nous touchons là, je crois, simplement à ce que les autres ont appelé "l'aventure". Ce que nous pouvons toujours appeler "le départ", si nous pensons que nous voulons quitter la ville dans laquelle nous sommes, nous voulons nous débarrasser de la lumière dans laquelle nous vivons, nous voulons aller ailleurs. Eh bien, c'est toujours dans le côté noir que nous voulons aller, dans un côté obscur. Nous ne savons pas ce qu'il y a. L'aventure est une chose qui n'est pas expliquée à l'avance ; si elle était expliquée, on n'irait pas à l'aventure. »

Cette déclaration s'accorde-t-elle à votre lecture de *L'Odyssée* d'Homère, d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, et du premier chapitre de *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* de Vladimir Jankélévitch ?

#### Remarques générales

Comme chaque année, le jury se réjouit d'avoir pu lire de très bonnes copies et profite de l'occasion pour remercier les préparateurs et saluer le travail accompli tout au long de l'année par les candidats. Certains développements portaient en effet la trace d'une fréquentation assidue et intelligente des œuvres mises au programme, et cette période de correction a parfois été éclairée et embellie par la finesse de certaines analyses, la justesse de la convocation d'un exemple, ou la présence de réels bonheurs d'expression.

Il faut cependant l'admettre, ces moments lumineux sont restés rares, et le jury a pu constater un certain nombre de problèmes et d'insuffisances. Avant de revenir en détail sur les lacunes dont il faut prendre conscience et les défauts que les futurs candidats peuvent d'ores et déjà s'employer à corriger, peut-être faut-il d'emblée souligner un phénomène inquiétant : un grand nombre de copies se sont signalées cette année par leur brièveté. Si toute épreuve en temps limité comporte d'évidentes contraintes matérielles et physiques, il importe de rappeler qu'une réflexion sérieuse et approfondie sur un sujet précis exige un « développement » au sens propre du terme, c'est-à-dire l'articulation et l'approfondissement progressif d'une pensée dynamique et illustrée par des exemples qui ne peuvent être uniquement allusifs. Par conséquent, des paragraphes se limitant à quelques lignes très générales ne sauraient tenir lieu d'argumentation et ne respectent pas les exigences du concours. Si les copies proprement faméliques ont été rares, des copies brèves ou trop légères ont été régulièrement sanctionnées, et il paraissait important aux membres du jury que le présent rapport se fasse l'écho de cette inquiétude collective.

Si l'on s'intéresse aux différentes étapes de la réflexion engagée par le sujet, il est essentiel de consacrer un temps significatif à la question de l'introduction. Cette année encore, des lectures trop rapides du sujet ont engagé une analyse et un questionnement assez superficiels. À cet égard, il nous semble nécessaire de rappeler que les candidats doivent prendre au sérieux l'idée de « problématique » : comme le nom l'indique assez bien, il s'agit là de mettre en relief un « problème », de souligner des tensions, des contradictions éventuelles, de montrer qu'une thèse particulière, une fois confrontée aux œuvres, ne va pas de soi, et qu'elle pose donc, littéralement, « problème ». Prendre au sérieux les enjeux d'un sujet devient donc une garantie pour les candidats, et ils éviteront ainsi l'accumulation de questions trop générales ou renvoyant vaguement au sujet, dont la juxtaposition ne saurait tenir lieu de problématique. Cette lecture trop rapide se traduisait d'ailleurs souvent dès les premiers mots de l'introduction, lors de l'accroche. Celle-ci est encore trop souvent traitée par les candidats comme une étape purement rhétorique dont la pertinence n'est que secondaire. Il nous faut redire ici à quel point l'accroche participe d'emblée de l'analyse du sujet et permet d'initier une véritable réflexion sur la citation donnée. Nombreuses sont les accroches qui, parfois pertinentes, n'ont pas été nettement rattachées aux termes employés par Jean Giono, et sont simplement « déposées » à l'initiale de la copie, sans articulation claire avec la citation elle-même. Une introduction traduit pourtant un véritable mouvement de pensée et chacune de ses étapes se doit d'être articulée à la suivante, ce qui permet ainsi de faire progressivement apparaître les enjeux du sujet et de susciter l'intérêt du lecteur.

### **Analyse du sujet**

Ces points de méthode étant vus, venons-en à présent à l'analyse du sujet lui-même. Comme nous le précisons, cette étape a souvent été négligée, et bien des introductions ne proposaient qu'une simple paraphrase des propos de Giono. Là encore plusieurs écueils apparaissent nettement : les copies se contentant de reprendre certains éléments et de les paraphraser sans conserver la logique profonde qui les relie et sans interroger cette logique même font fausse route. Elles ne font que découper le sujet à leur convenance et ne peuvent en cerner les enjeux. Par ailleurs, ces analyses sont trop souvent restreintes et expéditives ; en l'occurrence, rares sont les candidats qui se sont intéressés aux nombreux modalisateurs employés par Giono, ce qui laisse entrevoir l'idée d'une difficulté à cerner l'aventure, à la définir ou à la circonscrire. La dimension métaphorique a aussi été relativement mal traitée, notamment lorsque les candidats ne cherchaient pas à développer les connotations des différents termes employés. Comme nous aurons l'occasion de le voir, cet aspect métaphorique appelait l'interprétation, demandait aux candidats de prendre parti, de proposer et de défendre une certaine lecture des images employées par l'écrivain qu'est Giono. Il en va de même pour le paradoxe d'un centre « noir » de la lumière, souvent mis de côté.

Dans ces conditions, on comprend qu'il soit difficile de faire émerger une problématique profonde et précise. L'étape d'analyse restant absolument fondamentale, il était assez facile de sanctionner les copies qui l'avaient sacrifiée, notamment en se reportant à la brièveté des introductions. Affronter les difficultés sémantiques et herméneutiques, prendre le temps de la contextualisation et ne jamais perdre de vue la logique profonde de la thèse soumise à la discussion, restent donc, cette année encore, les conseils les plus importants.

Le sujet offert par les entretiens de Jean Giono avec Jean et Taos Amrouche s'inscrivait bien dans la tradition du concours. Assez littéraire et doté d'une dimension métaphorique marquée, il se distingue cependant par son aspect oral. Il ne présentait donc pas de difficulté syntaxique particulière, restant au plus proche d'une parole qui se déploie au fil de la diction ; la pensée du romancier s'élabore, se précise et se reprend de manière progressive jusqu'à faire émerger une image globale de l'aventure. Notons aussi qu'il s'agit là d'un sujet d'écrivain, de créateur, que l'on confrontait à des œuvres dont la pensée esthétique ou narrative est explicite, et que l'on était donc en droit d'attendre que les meilleures copies eussent travaillé un rapprochement avec l'aventure de la lecture ou de l'écriture. C'était aussi un sujet étagé dans sa signification, et autorisant donc des attentes elles-mêmes graduées : malgré sa métaphoricité, il était réductible à des éléments aisément compréhensibles. Sa dimension imagée ouvrait toutefois bien des pistes à explorer : il exigeait ainsi des candidats une participation, une complémentation du sens, la formulation d'hypothèses... en somme une lecture active.

Si l'on doit isoler quelques moments importants, quelques articulations et cellules logiques fondamentales, il nous faut constater que le sujet s'ouvre sur une forme de revendication : l'attrait du romancier pour le « côté noir », terme métaphorique encore laissé dans l'ombre, si l'on ose dire, et que le reste du propos s'attache à expliciter. Ce développement se fait d'emblée sous l'angle du paradoxe : pour Giono, l'attrait pour le côté noir n'est pas un simple tropisme nocturne ; même une atmosphère lumineuse peut avoir son « côté noir », et au centre même de la lumière, on trouve une forme d'obscurité (ici l'image devient plus nettement visuelle, et l'on peut penser au centre obscur de la flamme d'une bougie par exemple). Le côté noir ne saurait donc être réduit à la nuit ; il y aurait aussi une noirceur du jour, de la pleine lumière, et cela invite fortement à envisager cette citation sous l'angle métaphorique : le côté noir, qui sera aussi dit « obscur » quelques lignes plus loin, c'est celui du mystère, de l'indistinct, de l'inexplicable, de ce qui n'est pas expliqué à l'avance ; en somme de ce qui reste potentiellement fermé et n'est pas encore déplié, déployé (cf. *explicare* latin). Que cet inexplicable puisse surgir aussi dans la lumière du quotidien est donc un élément à ne pas négliger.

La parole de Giono semble ensuite s'entourer de précautions oratoires et sémantiques : « nous touchons là, je crois... ». Il faut être sensible à la délicatesse du verbe et la force de la modalisation : ce dont il est question ne se laisse pas saisir aisément, mais se laisse approcher et éventuellement « toucher ». Les copies qui remarqueront ces hésitations, ces modalisations, cette approche prudente, ont toujours été valorisées. Une autre modalisation intervient ensuite, qui montre bien la réserve du romancier devant le mystère dont il est question : « ce que les autres ont appelé l'aventure ». Giono se place donc tout d'abord à distance d'un mot qu'il ne reconnaît pas immédiatement comme sien, d'une étiquette qui pourrait sembler commode mais reste réductrice. Face à la richesse de ce qui se donne dans « l'aventure », un mot seul ne suffit pas, et le romancier choisit plutôt de développer un réseau métaphorique.

Ce premier niveau logique étant posé (il existe un attrait pour le côté noir, un esprit aventureux séduit par ce qui est difficilement définissable, en tout cas difficile à appréhender frontalement), la suite du texte cherche à le développer et à l'éclairer.

L'un des aspects de cet attrait pour l'aventure serait lié à l'étrangeté géographique, ce qui nous rapproche des attentes traditionnelles en matière

d'aventure : « ce que nous pouvons toujours appeler “le départ”, si nous pensons que nous voulons quitter la ville dans laquelle nous sommes »... Mais le sujet ne s'arrête pas là et reprend une voie métaphorique : « nous débarrasser de la lumière dans laquelle nous vivons... » : derrière le géographique se profile donc un dépaysement plus radical ; il s'agit avant tout de se débarrasser d'une « lumière », d'une certaine manière de voir les choses, d'un médium qui permet une certaine vision du monde. L'attrait pour le côté noir serait donc aussi la tentation d'une vie et d'une vision nouvelles, une décision radicale aimantée par la séduction d'un changement profond. Partir à l'aventure serait devenir autre, sans certitude et sans repères. Il y a donc, au fond de l'aventure, selon Giono, la volonté de rechercher une altérité, d'affronter un mystère : « nous ne savons pas ce qu'il y a ».

D'où la conclusion de la citation, « l'aventure est une chose qui n'est pas expliquée à l'avance ; si elle était expliquée, on n'irait pas à l'aventure », que l'on peut comprendre à deux niveaux : soit le « départ » perdrait son attrait devant toute explication ou planification (quel intérêt de quitter l'habituel pour du déjà connu ?), soit toute entreprise marquée par une connaissance préalable de son objet ne mérite pas le nom d'aventure. En somme, la négation peut porter sur le désir de partir ou sur la caractérisation d'un tel départ. Apparaissent alors de nettes possibilités de rapprochement avec la distinction entre « aventurier » et « aventureux » que fait Jankélévitch.

Il est donc désormais facile de regrouper un certain nombre des traits sémantiques importants du sujet : l'aventure est pensée sous l'angle mélioratif de l'attrait et du dessein conscient (« c'est toujours dans le côté noir que nous voulons aller ») ; c'est une démarche volontaire aimantée par le goût de l'inconnu et du mystère ; elle permet un nouvel éclairage, peut-être une nouvelle réalisation de soi ; elle s'apparente à un départ et à un changement, mais peut aussi surgir au cœur de la lumière, dans « le plein soleil » des certitudes apparentes. C'est donc un objet paradoxal à plus d'un titre, complexe et profondément insaisissable comme le prouvent toutes les précautions oratoires qui accompagnent le propos du romancier.

### **Problématisation :**

Malgré ces précautions et une relative indistinction, il n'est pas difficile de voir apparaître quelques angles de problématisation autour de cette vision au final relativement traditionnelle et quelque peu romantique de l'aventure. En effet, cette dernière ne s'assimile pas toujours à une volonté, à une prise de décision aussi sûre et solide ; elle peut être subie, liée à la répulsion et non à l'attrait, impliquer autrement les catégories de l'ailleurs ou du changement... En somme la vision que propose Giono reste partielle. Elle pose assez nettement l'aventure dans son idéalité, ou pour être plus précis, elle semble concerner la volonté d'aventure plus que l'aventure elle-même dans sa réalisation concrète, ses aléas, ses laideurs, ses problèmes (un domaine d'ailleurs largement couvert par nos œuvres). L'aventure ne peut-elle être qu'une plongée volontaire dans les ténèbres et l'inconnu ? Qu'une confrontation fascinée avec l'énigme ? Qu'un face à face avec l'explicable ? Est-elle toujours portée par une volonté si nette et par un changement si évident ? Ne porte-t-elle pas en elle un certain nombre de repères, d'usages, d'habitudes qui en balisent l'expérience ? Et si l'aventure reste fondamentalement liée à l'explicable, quelle est sa relation à cet inconnu fondamental ? Cherche-t-elle à réduire son éclat obscur, à éclairer et à dompter cet inconnu pour mieux le maîtriser ? Ou accepte-t-elle au contraire de s'y abandonner ?

Et si oui, à quel prix ? Derrière la volonté d'aventure apparaissent donc toutes les interrogations liées à la réalisation concrète du besoin d'exploration, tout comme celles qui touchent au devenir de l'aventurier et, incidemment, à la restitution de son expérience.

En effet, l'attrait donc il est question ici est souligné par un écrivain, engagé, quant à lui, dans une « aventure esthétique » pour reprendre les termes de Jankélévitch. Ce qu'on ne peut expliquer à l'avance, l'inconnu, ce qu'on ne peut mesurer *a priori*, c'est peut-être aussi ce que le récit, lui, peut organiser et potentiellement illuminer. Comment alors maintenir l'« intérêt » du lecteur ? Ne subit-il pas aussi d'abord la fascination de l'obscur ? Le récit de l'aventure, qu'il soit fait par Marlow, Ulysse ou un aède comme Démodocos, nous fait-il lui aussi « quitter la lumière dans laquelle nous vivons » ou nous ramène-t-il au contraire vers les bords plus rassurants du connu et du maîtrisé ? On voit que derrière un sujet d'apparence assez simple se dissimulent bien des interrogations qu'il était loisible d'explorer.

## **Développement**

Quelques remarques sur les développements qu'il nous a été donné de lire : dans l'ensemble, la convocation des œuvres auxquelles la citation fait clairement écho n'a pas donné lieu à de graves contresens, et les meilleurs devoirs ont su exploiter toutes les subtilités du sujet, réussissant à illustrer de façon précise et nuancée les différents niveaux métaphoriques du propos de Giono. C'est pourquoi, si l'aventure était souvent assimilée à une rupture avec le quotidien et à un mouvement vers l'inconnu, il était bienvenu d'exploiter aussi l'idée paradoxale d'un « centre noir » de la lumière, et de montrer que dans l'esprit de la citation de Giono, le mouvement vers l'aventure pouvait apparemment être centrifuge (partir ailleurs, s'arracher à la quotidienneté et au trop vu, au trop fréquenté), mais aussi centripète (trouver l'aventure au cœur de la lumière, là où il n'y a en apparence que du connu, en se rendant sensible à la part de surprise et d'inexplicable qui surgit au cœur même du quotidien – Jankélévitch était ici particulièrement utile). Ainsi fallait-il, dès la première partie du devoir, proposer une véritable pensée sur le sujet et ne pas se contenter d'illustrer quelques expressions isolées, voire de replacer un corrigé vu pendant l'année. Les meilleurs candidats ont su revenir régulièrement aux termes du sujet, montrer en quoi ces termes étaient susceptibles d'être interprétés différemment et prouver que les connotations liées à la noirceur et à l'obscurité étaient diverses, même si la fin de la citation semble plus nettement les assimiler à l'inconnu et à l'inexplicable.

Un autre problème surgit alors dans les deuxièmes parties : la réfutation du sujet est là encore trop fragmentée et mécanique, n'étant pas guidée par une vision d'ensemble ou une grande idée structurante. Il était pourtant assez clair que la vision de l'aventure proposée par Giono concernait surtout la volonté d'aventure, le départ vers l'obscurité attirante, et ne prenait donc pas forcément en compte le déroulement concret du cheminement aventureux, laissant ainsi dans l'ombre ce que l'aventure pouvait avoir de subi, de repoussant, ou au contraire de lumineux, selon les degrés et les circonstances. Les candidats ont tout naturellement convoqué les exemples odysseens, en tentant de montrer que l'aventure d'Ulysse était surtout l'aventure d'un retour vers la quotidienneté, d'une remontée vers la lumière rassurante d'un foyer après la descente vers l'obscurité du monde des morts et les multiples risques des ténèbres (oubli, mort, animalisation...). Mais rares sont les copies qui ont su appuyer cette lecture (qui doit beaucoup à Jankélévitch) sur des passages précis (on peut notamment

penser aux paroles d'Anticlée en XI, v.223 : « empresses-toi vers la lumière », ou aux éléments, sur lesquels nous reviendrons, qui font d'Ulysse un aventurier hésitant face à l'inconnu). Il ne s'agissait pas ici d'asséner une idée en considérant que la force de la *doxa* lui donnait un poids suffisant pour emporter la conviction de l'examineur. Comme à chaque étape de la dissertation, les arguments avancés doivent être soutenus par des exemples textuels précis.

Venait enfin la toujours délicate question du dépassement. Rappelons que si aucune « recette » n'existe, et que si l'idée de dépassement ne convient pas à tous les sujets, il est cependant souvent intéressant de questionner les présupposés d'une pensée ou d'en examiner les non-dits avant de conclure un devoir. Il était ainsi décevant de lire, au fil des troisièmes parties, des copies se limitant à une timide synthèse des oppositions en présence et avançant l'idée que l'aventure était à la fois pleine d'obscurité et lumineuse... des arguments utilisés précédemment ne manquant alors pas de reparaître sous une forme plus ou moins déguisée, signe clair que le devoir faisait à présent du « sur-place ». Si la dialectique de l'ombre et de la lumière pouvait parfois être convoquée, il fallait à nouveau travailler finement son illustration dans les œuvres. Certaines copies, plus intéressantes, ont essayé de montrer en quoi l'art du récit permettait justement de faire jouer une alternance entre lumière et obscurité, certains remarquant même que Giono était romancier (le sujet le rappelait) et que cette préoccupation littéraire trouvait naturellement un écho dans des œuvres qui évoquent soit « l'aventure esthétique », soit l'art du conteur (Marlow, Ulysse, les aèdes...).

A l'issue de ce rapide panorama, les qualités nécessaires à la rédaction d'une bonne ou d'une très bonne copie ressortent nettement ; elles ne se distinguent d'ailleurs guère des exigences rappelées dans les rapports précédents même si, face à un sujet aussi long, les capacités d'analyse, puis de synthèse, des candidats étaient peut-être sollicitées davantage. Comme d'habitude, c'est la finesse d'analyse (et donc l'exigence d'une confrontation sincère avec le sujet, d'une démarche authentique, d'un engagement intellectuel avec une pensée autre) qui est déterminante ; face à un sujet globalement clair mais jouant sur plusieurs niveaux de subtilité et d'indétermination métaphorique, la paresse de la réflexion et la volonté de reprendre des développements antérieurs ne pouvaient être que décevantes et dangereuses. Il convient enfin de dire un mot de l'usage des œuvres. La citation permettait l'établissement de nombreux liens métaphoriques et thématiques avec les œuvres au programme (par son vocabulaire, les images employées, les notions convoquées). La maîtrise du programme, la précision des références, la volonté d'appuyer chaque argument sur le texte prenaient alors une importance capitale. L'ensemble du jury a pu constater cette année qu'Homère était particulièrement maltraité : souvent convoqué de manière allusive ou répétitive, parfois réécrit (on apprend ainsi qu'Ulysse brûlait d'envie de partir à Troie), et trop souvent utilisé de manière superficielle. Notons enfin que la pensée de Jankélévitch, si dense et intéressante soit-elle, ne peut valoir à elle seule de caution philosophique pour l'ensemble des développements. Les œuvres littéraires proposent elles aussi, à leur manière, une pensée de l'aventure, et le but du programme n'est jamais de mettre les textes d'écrivains sous la dépendance intellectuelle des thèses des philosophes, mais plutôt d'œuvrer à un rapprochement fécond entre deux disciplines et de montrer comment une notion peut être explorée de bien des manières différentes, même si toutes les œuvres présentes cette année se distinguaient par la double exigence du concept et du style.

## Éléments de correction et remarques

### Concernant les premières parties

La première étape de la réflexion s'est à nouveau avérée discriminante : elle permettait de distinguer les copies ayant pris le sujet au sérieux et celles qui se limitaient à en proposer une illustration assez vague. Le jury a regretté la présence de stratégies dilatoires ou dilutives comme celles qui consistent à illustrer le propos de Giono sur l'ensemble des deux premières parties ; il valait mieux donner sa chance au sujet dès le début, en ramasser les enjeux et chercher à les éclairer par une confrontation directe avec les œuvres avant d'en montrer les limites. Les bonnes copies ont ainsi pu mettre en valeur l'idée que nos trois textes travaillaient cette fascination pour le nouveau, pour l'inconnu et donc pour un élément obscur qui n'était pas donné à l'avance et que l'on pouvait pourtant trouver au sein même de l'habituel. Le texte de Jankélévitch a ainsi souvent été sollicité car il met en valeur les notions d'attrait et de volonté (« le commencement de l'aventure est donc un décret autocratique de notre liberté » p.131, et « ce qui est vécu et passionnément espéré dans l'aventure, c'est le surgissement de l'avenir », p.77). Le portrait d'un homme « passionné par la passionnante insécurité de l'aventure » (p.107) semblait en effet faire écho à ce que dit Giono d'une volonté d'aller vers le « côté obscur », vers ce qui se refuse à toute explication *a priori* : « l'aventure est liée à ce temps du Temps qu'on appelle futur et dont le caractère essentiel est d'être indéterminé, parce qu'il est l'empire énigmatique des possibles » (p.89). Ce que le philosophe appelle ailleurs « les brumes de l'incertitude » (p.93) semble donc attirer les vrais aventuriers, car même si la forme de l'expérience aventureuse est relativement connue et peut être théorisée au fil d'un propos philosophique, son contenu empirique reste du domaine de l'incertain. C'est d'ailleurs ce dont témoignent les questions de la page 93 : « Mais quel sera ce futur ? “qualis” ? de quelle nature ? Sera-ce un jour de fête ou un jour de deuil ? un jour de lumière ou un jour de ténèbres ? ». Cet « empire énigmatique des possibles » évoqué par le philosophe prend les contours inquiétants de l'empire colonial dans *Au cœur des ténèbres* de Conrad, que ce soit dans le discours du narrateur premier (« quelle grandeur n'avait pas suivi le reflux de ce fleuve pour entrer dans le mystère d'une terre inconnue », p.43) qui véhicule encore une vision romantique et idéaliste de l'aventure que le récit de Marlow viendra certainement ébranler, ou dans l'esprit du jeune Marlow rêvant devant des cartes (« En ce temps-là, il restait beaucoup d'espaces blancs sur la terre, et quand j'en voyais un d'aspect assez prometteur sur la carte (mais ils le sont tous), je mettais le doigt dessus et je disais : “quand je serai grand, j'irai là” » (p.49). Ce qui apparaît clairement dans ce passage, c'est que c'est justement l'inconnu qui fait « l'aspect prometteur » de ces espaces blancs — leur caractère de terre vierge, énigmatique, encore non déchiffrée et en attente d'une présence éclairante. Même si « la magie s'est perdue », un certain attrait subsiste chez le Marlow plus âgé qui s'embarque pour la Compagnie : « regarder d'un navire la côte filer, c'est comme réfléchir à une énigme. La voilà devant vous – souriante, renfrognée, aguichante, majestueuse, mesquine, insipide ou sauvage et toujours muette avec l'air de murmurer, Venez donc voir » (p.59). La présence de cette dimension exploratrice a aussi été signalée chez Ulysse : il est celui qui envoie ses compagnons chez les Lotophages (p.157) ou va lui-même rencontrer le Cyclope (p.160 : « j'irai sonder ces gens, apprendre qui ils sont »). Il reste même dans l'antre de cette créature malgré le danger qu'il pressent aux vers 213-215 car, dit-il : « je voulais le voir » (v.229). Le chant VI nous offre aussi l'image d'un Ulysse plutôt aventureux à son arrivée en Phéacie : « Hélas ! En quelle terre ai-je encore échoué ? / Vais-je trouver des brutes, des sauvages sans justice ? [...] Ou vais-je retrouver des créatures à voix



humaine ? / Allons plutôt tenter de l'apprendre nous-mêmes ! ». (v.120-126). L'aventure ici, est profondément incertaine, et liée à une forme de *libido sciendi* qui transparait parfois chez Ulysse. En regard de cette figure aventureuse on trouvera d'un côté Laërte, présenté page 18 comme un ancien héros vivant dans une quotidienneté triste et répétitive, en l'absence de son fils, et Télémaque, qui dans le chant II, n'a pas encore goûté à l'aventure, et représente une menace pour les prétendants : « Qui sait s'il n'ira pas, lui aussi, au creux du navire, / s'égarer et périr loin des siens, comme Ulysse » (v.332-333). Cette image reste ambiguë, car si elle laisse entrevoir la possibilité d'une mort bien pratique pour les prétendants, elle dessine aussi en filigrane l'inquiétante figure d'un Télémaque prêt à affronter l'inconnu, l'obscur et le risque, devenant ainsi, s'il revient, un opposant bien plus redoutable. De nombreuses copies ont aussi utilisé la distinction déjà évoquée entre « aventurier » et « aventureux » : si pour Jankélévitch, l'aventurier professionnel est celui essaye de faire de « l'exceptionnalité une habitude » (p.85), seul l'« aventureux » accepte et recherche l'inconnu ; il consent à rester toujours un « débutant » face aux incertitudes de l'avenir (p.87). S'appuyant sur de tels éléments, assez attendus, cette première étape de la réflexion a dans l'ensemble été plutôt réussie, même si la réflexion aurait pu être plus nettement et plus richement illustrée ; en matière argumentative l'allusion n'a pas la force de la citation.

Celle de Jankélévitch évoquant, à propos de l'aventure, « l'énigme du Sphinx nommé futur » (p.95), souvent convoquée, permettait aussi de rappeler dans un deuxième moment que la confrontation avec le Sphinx n'est justement jamais sans danger. Dans le « départ », dans l'attrait pour le côté obscur, se joue aussi quelque chose d'un affrontement avec les ténèbres, et il peut sembler que plus les choses deviennent sombres, plus elles deviennent attractives pour l'aventurier. C'est ce qui ressort nettement de l'aventure de Kurtz, mais aussi de celle de Marlow, de plus en plus attiré par cette mystérieuse figure, construite très progressivement, par des bribes de paroles entraînant une fascination graduelle (p.120). La véritable aventure de Marlow devient alors une aventure humaine et une aventure du sens : qui est Kurtz ? Comment comprendre le mélange d'humanité et de barbarie qui semble le caractériser ? Comment tirer du sens de sa présence même, spectrale, fantomatique (p.142-143) ? À cet égard, l'aventure ne semble pas pouvoir être limitée à une première caractérisation donnée quelques pages auparavant et incarnée par la figure de l'« Arlequin » : « Une magie le poussait, une magie le gardait invulnérable. A coup sûr il ne voulait rien de la brousse que l'espace de respirer et passer outre. Son besoin, c'était d'exister, et d'aller de l'avant au plus grand risque possible et avec un maximum de privations. Si la pureté absolue, sans calcul, sans côté pratique, de l'esprit d'aventure avait jamais gouverné un être humain, c'était ce garçon rapiécé. Je lui enviais presque la possession de cette modeste et claire flamme » (p.135-136). Mais si la confrontation entre Kurtz et Marlow prouve une chose, c'est que le personnage de l'Arlequin, malgré cette description, reste une figure d'aventurier mineure et très provisoire. Il disparaît d'ailleurs rapidement de l'horizon diégétique et gardera toujours quelque chose d'une certaine inconséquence clownesque. Le « départ » de l'aventurier peut donc se faire sur bien des plans : c'est certes un départ géographique, mais aussi un départ moral, voire existentiel et ontologique quand, embarqués avec Ulysse, nous sommes conviés à l'exploration des zones obscures du monde, au-delà des territoires des « mangeurs de pains », côtoyant de très près l'animalité (avec l'intervention de Circé au chant X) ou la divinité (avec la proposition de Calypso au chant V). Bien sûr, ces éléments sont de ceux qu'Ulysse redoute la plupart du temps, mais il gardera quelque chose de cet attrait pour cette

obscurité quasi inscrutable lors de l'épisode des Sirènes (chant XII) ou plus encore, dans la confrontation avec les monstres Charybde et Scylla (laquelle demeure d'ailleurs dans une grotte qui symbolise à la fois l'obscurité et l'inconnu, puisque « nul marin ne peut se vanter d'être encore passé par là », p.220). On y voit en effet un Ulysse véritablement aventurier, aimanté par la contemplation de la monstruosité : « C'est alors qu'oubliant le conseil malaisé à suivre / de Circé, qui m'avait défendu de m'armer, / revêtant ma glorieuse armure et prenant dans les mains / deux grandes lances, je montais sur le gaillard d'avant / du navire ; de là je m'attendais à voir paraître / Scylla dans son rocher, qui devait nous être fatale » (p.223). Il était aisé de rattacher ces différents face à face avec l'obscurité à la question de l'« aventure mortelle » chez Jankélévitch, puisque toute aventure digne de ce nom implique la mort (« la mésaventure de mort est donc l'aventureux en toute aventure » écrit-il p.159). Les exemples évoqués ici permettaient donc de donner un peu plus de profondeur aux métaphores choisies par Giono : si l'obscur est d'abord, comme nous l'avons vu, synonyme d'inconnu, il peut aussi être assimilé au charme des profondeurs (« dans le côté noir, dans le côté obscur » dit le texte signalant ainsi une volonté de pénétration, d'immersion, qui ne peut être assimilée avec une simple appréhension à distance). Dans l'aventure, on fait donc aussi l'épreuve de l'obscurité, car il s'agit bel et bien de « se débarrasser de la lumière dans laquelle nous vivons ».

En effet, « l'homme de l'aventure [...] va vers les extrémités, vers les pôles nord et sud de son existence empirique » selon Jankélévitch (p.157). Il est celui qui cherche à se départir des repères anciens, qui existe en jouant des ruptures et des brisures. Giono le précise bien : l'aventure est « ce que nous pouvons appeler le départ », c'est-à-dire ce qui nous permet de changer de cadre de vie, de lumière ou de perspective. À cet égard, Ulysse, malgré ses réticences à s'engager pour aller combattre les troyens, fait très vite œuvre d'aventurier quand il commence à se débarrasser de son identité glorieuse de héros grec, de sa lumière royale, et choisit de se déguiser en obscur mendiant lors du siège de Troie comme le rappelle Hélène, chez Ménélas, au chant IV (p.70). On connaît la fortune de cette stratégie de déguisement dans les derniers chants de l'*Odyssée* et même Athéna loue chez Ulysse cette « passion pour le mensonge et les fourbes discours » (p.241). Ce goût du héros pour la fiction, la fabulation, la ruse langagière et narrative, tel qu'il s'illustre dès le chant XIV avec Eumée (p.254 : « je vais là-dessus te répondre en toute franchise » lui annonce-t-il pourtant !) fait de lui un aventurier en un sens plus profond. Il est celui qui accepte de se départir, même provisoirement, de son identité et de sa lumière, celui qui tel Marlow, accepte le trouble identitaire et moral. En effet, lorsque Marlow choisit Kurtz contre la Compagnie, et décide ainsi de « rester loyal au cauchemar de [s]on choix » (p.151), il accepte de prendre en lui une part de cette obscurité : « J'étais anxieux de m'occuper seul de cette ombre ». Cette fréquentation de l'abîme et des profondeurs a des conséquences importantes sur Marlow : « il avait franchi ce dernier pas », dit-il à propos de Kurtz, « il était passé par-dessus le bord, tandis qu'il m'avait été permis de retirer mon pied hésitant. Et peut-être la seule différence est-elle là ; peut-être toute la sagesse, et toute la vérité, et toute la sincérité sont-elles strictement comprimées dans ce moment inappréciable de temps dans lequel nous sautons le pas par-dessus le seuil de l'invisible » (p.161-162). Ce que le narrateur évoque ici, c'est l'impression qu'il a eu de vivre la mort de Kurtz depuis son point de vue (« c'est son extrémité à lui qu'il me paraît avoir vécue », p.163), et d'accéder lui aussi à une sorte de vision indistincte et imprécise de l'au-delà. Ce départ radical, normalement sans retour, s'affirme ici comme l'un des points culminants de l'aventure de Charlie Marlow. Enfin, là où la réflexion

de Jankélévitch s'impose dans toute la force de son originalité, c'est en ce qu'elle souligne la possibilité d'une telle expérience de changement au cœur même de l'existence quotidienne : le « centre de la lumière », comme aurait dit Giono, le cœur même de l'usuel et de l'habituel, peut aussi être le lieu d'une conversion aussi radicale, de l'apparition et de la célébration de l'inconnu. Le départ est alors immobile mais bien réel, dans le sens où il change radicalement toutes les coordonnées de l'existence concrète autour de nous et permet une « conversion » qui n'est pas moins radicale que celles d'Ulysse ou de Marlow, évoquées plus haut. On peut évidemment penser ici à la figure de « l'homme réconcilié avec le devenir » qu'évoque le philosophe à la page 297, à celui qui « reçoit la succession des jours comme un cadeau gratuit qui lui est fait, dit merci à la lumière nouvelle du nouveau matin et au nouveau printemps, accepte la nouvelle saison de l'année comme un don auquel il n'avait pas droit », « l'homme converti au caractère insolite de l'instant » qui « s'émerveille de trouver l'aventure dans la vie la plus quotidienne » (p.299). En somme, se rendre disponible au surgissement de la nouveauté, à la présence de l'inconnu et de l'indéterminé au cœur même de ce qui peut se donner comme la quotidienneté la plus répétitive, c'est d'emblée vivre sa vie en aventurier. Le « centre de la lumière » qui reste « noir » devient alors l'imprévisible et l'indéterminé qui nous entourent, la somme des possibles en instance de réalisation qui simultanément hantent et soutiennent notre quotidien le plus immédiat. Changer de lumière, devenir autre, quitter l'habituel, deviennent alors des entreprises aventureuses à la portée de tous.

Les œuvres au programme permettaient donc bien de faire la part de cette tension vers l'inconnu, l'indéterminé ou même l'obscurité plus inquiétante qui reste selon Giono le principe même de l'aventure. Mais cet appel de l' inexplicable qui peut être à l'origine de la démarche aventureuse ne la circonscrit pas entièrement. À tout prendre, il semble d'ailleurs être limité, comme nous l'avons déjà signalé, à la volonté d'aventure, ou à l'aventure espérée, envisagée, désirée. Qu'en est-il alors de l'aventure à une autre échelle, celle de sa quotidienneté, voire de sa répétition ? Est-elle toujours si volontaire, et si intégralement liée à un engagement plein et entier ? Le point commun des œuvres convoquées cette année est qu'elles rendaient au contraire justice à la nature mixte voire paradoxale de l'aventure, Jankélévitch allant jusqu'à la penser grâce à l'idée d'« oscillation », propre à brouiller les stabilités platoniciennes ou aristotéliennes dont la philosophie recherche parfois la garantie. Il fallait donc que les candidats réussissent à rassembler en un fil argumentatif cohérent les différentes limites de la caractérisation proposée par Giono et s'attachent à montrer en quoi l'obscurité de l'aventure peut connaître d'autres traitements ou d'autres appréhensions.

### **Concernant les deuxièmes parties**

La contestation du sujet devait en effet s'appuyer sur la radicalité affichée de la thèse de Giono : « c'est *toujours* dans le côté noir que nous voulons aller » affirme-t-il, refermant ainsi nettement le cercle des manières de penser la démarche aventureuse. Il s'agissait donc de montrer que l'aventure, telle qu'elle est vécue par les personnages de nos œuvres ou pensée par leur écriture, s'inscrivait dans une dialectique plus complexe qui fait jouer volonté et soumission, attrait pour l'obscurité mais aussi volonté profonde de la réduire et de la maîtriser (il s'agissait alors non pas « d'aller dans le côté obscur »,

mais plutôt de l'appréhender, de le circonscrire, voire de l'illuminer pour mieux l'annuler), ou encore séduction et répulsion. Ainsi seulement pouvait-on parvenir à une vision plus complète des complexités d'une telle notion. Les meilleures copies ont d'ailleurs très vite remarqué que la question de la volonté, si présente dans la citation de Giono, ne rendait pas vraiment compte de ce qui se jouait dans ce que Jankélévitch préfère appeler la « tentation fiévreuse » de l'aventure (p.101). Il s'agit ici moins d'une volonté consciente et rassurante que d'une sorte de « vertige » qui peut saisir l'aventurier, un « sentiment écartelé, déchiré » (p.106) qui semble priver partiellement l'aventurier de son libre arbitre. Dès lors, il n'est pas seulement celui qui veut, mais plutôt celui qui connaît un « mélange de volonté et de nolonté » (p.109), entre terreur et désir, envie et répulsion. L'exemple de Marlow permet là encore d'illustrer cette complexité : à la rêverie enfantine devant les cartes étalées se substitue peu à peu un étrange et inquiétant sortilège. « Je me sentais attiré » avoue alors le narrateur second, « et comme je regardais cette carte dans une vitrine, cela me fascinait comme un serpent fascine un oiseau – un petit oiseau naïf » (p.49). D'emblée l'aventure n'apparaît donc pas pleinement choisie ; elle est aussi pour une part subie, et Jankélévitch précise bien que « son déclenchement est libre et volontaire, mais sa continuation et surtout sa conclusion se perdent dans les brumes menaçantes, dans l'inquiétante ambiguïté de l'avenir » (p.135). L'aventurier doit ainsi accepter une part de non-maîtrise et même le déclenchement de l'aventure, malgré ce qu'en dit ici Jankélévitch, n'est pas chez Conrad ou chez Homère si nettement lié à l'exercice d'un libre-arbitre. Ulysse offre une image tout à fait intéressante de cette dialectique complexe : il est celui qui, à première vue, affirme un certain pouvoir sur le monde passant par l'excellence de ses qualités individuelles (sa *mêtis*) et de ses vertus héroïques (sa force, ses capacités de commandement) ; mais il est aussi à d'autres moments le jouet des Dieux et de leurs volontés. Ainsi les conciliabules divins des chants I et V montrent-ils une action déterminée d'en haut, détermination qui trouve des échos structurels dans les prédictions de devins comme Halithersès (Chant II) ou encore Tirésias (chant XI). Les Dieux, qui « n'ignorent rien », nous dit-on page 76, interviennent ainsi très souvent et réduisent considérablement la part d'imprévisible ou de libre arbitre que Giono associe à l'idée d'aventure. Ainsi Athéna rassure-t-elle Ulysse en lui garantissant sa protection inconditionnelle au chant XX (p.360) : qu'a-t-il alors à craindre des prétendants ? La possibilité même d'une défaite vient en réalité d'être niée par la déesse elle-même. On peut également penser au chant XV, où Athéna explique en détail la suite des événements à Télémaque, ce qui rend difficile l'existence d'une « aventure » au sens de Giono... Et pourtant aventure il y a, ainsi qu'exploits, risque de mort et affirmation des qualités héroïques. Mais c'est que nous sommes ici dans le cadre de l'aventure antique qui ne peut s'accorder avec la vision plus moderne qui est celle de Giono.

Certaines copies ont d'ailleurs su insister sur la place que semblait laisser cette citation à une vision un peu idéalisée de l'aventure : le côté noir dont il est question semble (dans les limites de l'extrait choisi) relativement inoffensif, et il est surtout présent comme appât, puissance d'attraction, la citation de Giono n'en présentant ici aucune conséquence négative. Si l'aventure peut aussi être subie, comme nous venons de l'évoquer, c'est aussi certainement qu'elle n'est pas si unilatéralement attractive que ne l'indique le romancier. Dans *Au cœur des ténèbres*, le récit de Marlow est justement pensé comme un antidote à deux types de discours bien présents à l'époque de la rédaction du texte : les romans d'aventures traditionnels qui, par leur traitement de l'exotisme, renvoient une image positive et idéale de l'aventure, et leurs jumeaux idéologiques, les discours politiques justifiant la colonisation par les bienfaits et la

lumière qu'elle est censée apporter. Dès lors, la parole de Marlow va mettre en avant deux réalités répulsives qui ne se situent pas exactement au même niveau : il s'agit d'abord de montrer en quoi l'aventure peut être sordide (anecdote de la viande d'hippopotame pourrissant à bord, accoutrement ridicule des pèlerins ou des membres de la compagnie), dépendante de contingences matérielles bien peu glorieuses (attente des rivets pour la réparation du bateau), ou encore encerclée par des figures de la mort qui n'autorisent aucune confrontation héroïque (on pense notamment au « courant de mort vivante » que sont les rivières p.61, ou à la « mort tapie » de la p.96). Mais il faut aussi montrer en quoi l'aventure est fondamentalement liée à l'exploitation d'autres êtres humains, par exemple ceux que Kurtz, figure de cet aventurier ayant traversé le « côté obscur », propose tout bonnement d' « exterminer » (p.126). Mais le « massacre gratuit » (p.65) dénoncé par Marlow n'est pas que le fait de Kurtz : il étonne par sa brutalité, dès l'arrivée de Marlow au poste de la Compagnie ; l'aventure pourtant si recherchée par le personnage-narrateur apparaît alors bien différente : elle est l'outil d'une « sottise rapace et sans pitié » (p.65), un alibi lié à une « imposture philanthropique » (p.80). Plus qu'un attrait courageux et ambitieux pour le côté obscur, l'aventure apparaît alors comme ce qui nourrit la noirceur de l'homme au nom d'hypothétiques et douteuses lumières civilisatrices. Marlow lui-même subit alors la quête dans laquelle il s'est lancé : il se sent un « imposteur » (p.59) et les figures des Parques qui gardent l'entrée des bureaux de la Compagnie semblent l'avoir dépossédé de son destin. Autre aventurier marqué par la soumission et la douleur, Ulysse apparaît à de nombreux moments comme la figure de l'homme souffrant : c'est ce que rappelle Ménélas (« nul Argien n'a supporté ce qu'Ulysse a subi », p.66), et c'est ce dont se plaint le héros lui-même à de multiples reprises (on pense aux lamentations qui rythment sa navigation mouvementée au fil du chant V). L'aventure odysseenne est ainsi émaillée de notations dysphoriques comme la fameuse « peur verte » qui saisit plusieurs fois Ulysse et ses compagnons. L'épisode de l'invocation des morts, au chant XI, est à cet égard assez emblématique : moment redouté, imposé par les circonstances, il s'agit véritablement d'une épreuve et Ulysse ne se sent aucune attirance pour cette « funeste nuit » (p.195). Tirésias lui-même s'étonne de le voir ainsi quitter « la clarté du soleil » (p.197). Les aspects répulsifs de l'aventure sont moins nettement présents, il faut le reconnaître, sous la plume d'un penseur comme Jankélévitch. Celui-ci défend en effet une vision très positive et valorisante de l'aventure. Il souligne néanmoins à plusieurs reprises sa proximité possible avec la tragédie et les nombreux dangers qu'elle peut susciter, notamment quand celle-ci s'incarne sous la forme d'une ascension périlleuse : « l'aventure, alors, est sur le point de cesser d'être une aventure pour devenir une tragédie : à plus forte raison si l'alpiniste meurt de froid sur le glacier ou tombe dans une crevasse » (p.133-135). L'aventure est donc bien ici un départ, mais celui-ci peut être subi et ce qu'il donne à voir est aussi une souffrance.

Enfin, on pouvait noter que l'aventurier entretenait à l'égard de l'inconnu et de l'obscur une relation plus complexe que celle qui est envisagée par Giono. En effet, plus qu'un simple intérêt pour l'inexpliqué, l'aventure se traduit souvent par une volonté de réduire et de maîtriser ce qui peut apparaître comme inexplicable ou inexploré. Il n'est donc pas inintéressant de voir qu'elle est d'ailleurs associée d'abord à la lumière dans l'*Odyssée* par exemple, où l'on voit, à la page 338, Athéna, portant un flambeau d'or, et faisant « naître une belle lumière ». Il semble ainsi que les Dieux réduisent considérablement la part d'obscurité inhérente à l'aventure selon Giono. D'ailleurs, dans le monde grec, l'espoir ne réside pas dans la découverte du côté obscur mais dans la lumière de la gloire (p.56). Ainsi dans une certaine conception de

l'aventure, c'est moins l'obscurité elle-même qui attire que son dépassement, sa maîtrise : toute action est entreprise dans la lumière de « l'aube aux doigts roses », et Ulysse doit d'abord chercher à suivre le conseil donné par Anticlée au chant XI : « empresses-toi vers la lumière » (p.201). Même la *Télémachie* est portée par une certaine vision lumineuse de l'aventure. Dans *Pourquoi lire les classiques* (Gallimard, Folio, nouvelle traduction, 2018), Italo Calvino rappelle que l'objet de la quête du jeune Télémaque est avant tout « un récit qui n'existe pas » (p.18), celui du retour de son père. Pour lui, l'attrait de l'aventure, c'est justement de lever l'obscurité (« va t'informer de ce père toujours absent », lui dit-on p.20), de combler un défaut, d'obtenir un récit manquant, une odyssée encore absente et même de faire en sorte qu'elle puisse devenir une aventure du retour. Ce retour vers la lumière du connu, de l'habituel, c'est l'objet du désir le plus fort d'Ulysse : comme Jankélévitch a pu le remarquer, ce dernier est attiré par la lumière du « lieu natal », une formule récurrente (p.91, 95, 96...) qui montre bien en quoi l'aventure peut parfois prendre des aspects bien différents de l'image qu'en propose Jean Giono. L'aventurier peut alors prendre la forme de « l'homme d'or » salué par le philosophe dans les dernières pages du chapitre qu'il consacre à l'aventure : « dans l'obscurité de la nuit, l'homme introduit de la lumière » (p.305). Le principe de l'aventure serait donc plutôt celui du clair-obscur, d'une confrontation avec les ténèbres qui ne se pense pas seulement grâce aux catégories de l'attrait ou de la fascination, mais plutôt en termes de lutte et de combat. Marlow lui-même recule devant l'obscurité qui envahit la pièce lors de sa rencontre avec la Promise (p.169 et 173 notamment) et il choisit de lui livrer un récit rassurant, réinstallant ainsi la figure de Kurtz dans la lumière d'une caution civilisatrice et morale ; il ment et le reconnaît devant ses compagnons : « je ne pouvais pas lui dire. Cela aurait été trop ténébreux – absolument trop ténébreux » (p.173). Les meilleurs candidats ont ainsi pu montrer que l'aventure était une réalité si complexe qu'elle pouvait se traduire de manière plurielle. Il s'agissait moins d'assumer une opposition frontale au propos de Giono que d'en nuancer certains aspects et de montrer que si l'aventure entretenait bien une relation avec l'inexplicable, celle-ci ne se pense pas toujours dans les termes évoqués par le romancier. Ainsi, l'inconnu peut aussi être ce qui va être nié, redouté, ou potentiellement maîtrisé par l'aventurier. Il convient alors de voir comment ces aspects complexes, paradoxaux et variés de l'aventure peuvent être restitués par l'art du récit et l'écriture.

### **Concernant les troisièmes parties**

Sans reprendre les éléments donnés plus haut à propos des dépassements que l'on était en droit d'attendre, on se contentera de rappeler que les trois œuvres au programme avaient la particularité de penser aussi la question de la représentation de l'aventure par un récit ou une œuvre d'art. De l'art du conteur chez Marlow à l'idée d'« aventure esthétique » chez Jankélévitch en passant par les nombreux récits mis en abyme dans l'*Odyssée*, les textes étudiés cette année posaient aussi le problème de la restitution *a posteriori* de l'inconnu ou de l'inexplicable. Il était donc possible de lire à un autre niveau les propos du romancier qu'est Giono pour montrer en quoi l'aventure était fondamentalement paradoxale (rendant ainsi justice à l'idée que « même en pleine journée, le centre de la lumière est noir »), ou difficilement définissable (comme en témoignent les nombreuses modalisations) et que cela entraînait certaines conséquences précises sur la lecture et l'écriture (ou la narration) des aventures. Comment les différentes dialectiques que nous avons explorées dans les deux premières parties peuvent-elles être transmises par la forme, rendues sensibles par l'art du récit ? Ce dernier n'est-il pas à l'image du fantôme qui apparaît en rêve à Pénélope dans le chant

IV de l'*Odyssée* et choisit de parler tout en refusant de « dire clairement » (p.87) ? Comment alors « expliquer » l'aventure, non par avance, mais après l'avoir vécue, et sans risquer d'en réduire l'incertitude constitutive ? Comment conjuguer attrait pour le côté obscur et volonté de dire, goût de raconter ? Peut-on par exemple éviter d'expliquer l'inexplicable mais choisir de le transmettre, de le faire vivre, d'en proposer l'expérience herméneutique complexe et elle-même « aventureuse » grâce à l'art du récit ? Les copies les plus fines n'ont pas hésité à hisser la réflexion à ce niveau et à proposer des rapprochements qui, s'ils étaient souvent quelque peu rapides ou allusifs, avaient le mérite d'exister et d'explorer ce que certains ont pu appeler le « soleil noir » de l'aventure esthétique par exemple. Si les deux premières parties ont permis d'offrir un tableau plus contrasté et plus large de ce que pourrait être une aventure, non uniquement perçue dans son idéalité « romantique » (celle du départ exaltant vers l'ailleurs ou l'inconnu), et avaient pu insister sur ses côtés les plus problématiques, il fallait encore expliquer cet attrait qui subsiste, pour l'écrivain et pour le lecteur, comme pour les personnages de nos œuvres. Jankélévitch insistait ainsi nettement sur la valeur foncièrement paradoxale de l'aventure, permettant ainsi d'illustrer à un niveau plus profond la dynamique elle-même paradoxale qui organise les métaphores de l'ombre et de la lumière dans la citation de Giono : « par l'aventure, l'homme est tenté ; car le pathos de l'aventure est un complexe de contradictoires » (p.105). Écrire sur l'aventure ou vivre l'aventure, c'est toujours affronter le paradoxe : on comprend donc que pour un écrivain pour Giono comme pour l'« aventureux » de Jankélévitch, l'aventure prenne l'aspect de la contradiction, et d'un « style » qui pourra l'épouser. Elle ne saurait être expliquée à l'avance car elle est précisément un mélange entre moments d'illumination et moments d'obscurité ; elle est autant l'occasion d'une fascination et d'un attrait dont fait état Giono que d'une répulsion et d'une peur que nous avons étudiées et que Jankélévitch rassemble dans l'idée d'une « crainte attrayante » (p.105). Ainsi, pour un narrateur comme Marlow, il importe de rendre compte de cette oscillation continue entre ce qui éclaire et ce qui voile ou assombrit. Lorsqu'il décide de raconter son aventure à ses compagnons de navigation, il précise : « pour comprendre ce que j'ai ressenti, il faut que vous sachiez comment je suis allé là-bas, ce que j'ai vu, comment j'ai remonté le fleuve jusqu'à l'endroit où j'ai d'abord rencontré le pauvre type. C'était, au terme ultime de notre navigation, le point culminant de mon expérience. On aurait dit que tout cela jetait une sorte de lumière sur ce qui m'entourait – et sur mes pensées. La chose était, il faut le dire, assez sombre – et lamentable – sans rien d'extraordinaire – pas trop distincte non plus. Non, pas trop distincte. Et pourtant cela jetait comme une sorte de lumière ». (p.48). On retrouve très nettement ici, sous une forme inversée, le paradoxe exploré par Giono : ici c'est du cœur des ténèbres que va surgir une sorte de lumière. Mais celle-ci restera floue, indistincte, atténuant les contours des choses et des êtres plus qu'elle ne les précise. Le statut du récit, face à une aventure paradoxale par principe, connaît de semblables oscillations dans l'*Odyssée* : s'il se présente parfois comme un vecteur de vérité, provoquant les larmes de Télémaque (chant IV) ou celles d'Ulysse (Chant VIII) révélant ainsi leur identité ou leur attachement à une histoire personnelle, il est aussi l'instrument du mensonge et de la fiction comme dans les passages de l'œuvre liés aux « récits crétois » qu'Ulysse fait successivement à Eumée (Chant XIV), à Pénélope (Chant XIX) ou encore à son propre père (Chant XXIV). L'identité devient ici labile, reprenant des éléments ou des schémas connus par le véritable Ulysse mais les déformant et les recomposant à l'envi du conteur. Elle rend justice à la nature d'une aventure qui n'est jamais totalement lumineuse ou totalement obscure, et le récit prend acte de ce paradoxe fondamental, de

cet aspect de l'existence humaine qu'est l'expérience aventureuse et qui ne semble pouvoir être restituée que sous la forme d'un séduisant clair-obscur.

Une fois que l'on a rendu justice à ce côté paradoxal de l'aventure, il convient de s'interroger sur la façon dont il s'incarne dans l'écriture et dans la lecture. Comme « l'aventureux » de Jankélévitch, lié à la notion de « style » (p.83) et d'improvisation (p.101), le conteur ou l'écrivain affrontent les incertitudes d'une aventure qu'il faut savoir raconter sans en trahir l'indistinction et les mystères. En ce qui concerne la réception de nos œuvres, l'idée d'une « aventure de la lecture » a souvent été avancée, et il faut reconnaître que là encore, les trois textes présentaient un équilibre intéressant entre la présence de repères guidant la compréhension du lecteur et un jeu avec ces mêmes repères qui permettait justement de faire apparaître de l'obscurité au « centre de la lumière » et de déployer toutes les possibilités de « captatio » du côté obscur. Ainsi, un texte comme celui de l'*Odyssée* est-il structuré par des formules aisément repérables qui concernent soit le découpage de l'action (nous avons déjà évoqué la puissance symbolique de « l'aube aux doigts roses », pour ne prendre qu'un exemple connu), soit la caractérisation des personnages (« l'ingénieux Ulysse », Hermès, « le message éblouissant »...). Le lecteur peut aussi trouver des repères dans la façon dont Ulysse compose les récits crétois, reprenant la structure de sa propre aventure (mais substituant à l'invocation des morts la consultation des chênes de Dodone, aux pages 345-346 par exemple), ou encore dans le récit de Ménélas, à la page 73 : retenu sur une île, comme Ulysse, il ruse avec des peaux de phoques (et non avec la toison des moutons), et connaît des situations comparables. Sur ce fond connu, balisé, repris à plusieurs échelles, vont se déployer l'inconnu et l'explicite herméneutiques, l'hésitation, le mystère du sens, que souligne d'ailleurs à plusieurs reprises Philippe Jaccottet, le traducteur (« il existe dans Homère un petit nombre de termes dont il est impossible de déterminer irréfutablement le sens », précise-t-il, p.12), parfois obligé de proposer plusieurs interprétations concurrentes d'un même passage, notamment lors de l'épisode des Lestrygons : « car les chemins du Jour sont près des chemins de la Nuit » (p.177). Tout récit d'aventure est dès lors comparable aux contes de marin tels que les conçoit Marlow : « pour lui le sens d'un épisode ne se trouve pas à l'intérieur, comme d'une noix, mais à l'extérieur, et enveloppe le conte qui l'a suscité comme une lumière suscite une vapeur, à la ressemblance d'un de ces halos embrumés que fait parfois voir l'illumination spectrale du clair de lune » (p.44). Si l'aventure est paradoxale et incertaine, la lecture de sa mise en récit doit l'être aussi, et l'acte de narration oscille alors entre la volonté d'expliquer ce qui s'est passé (voir de « partager la noirceur particulière de cette épreuve » comme le dit Marlow à la page 151), et la certitude que le référent du récit, l'expérience aventureuse elle-même, sont radicalement étrangers à tout partage, à toute compréhension : « voyez-vous quoi que ce soit ? Il me semble que j'essaye de vous dire un rêve – que je fais un vain effort, parce que nulle relation d'un rêve ne peut communiquer la sensation du rêve » (p.85) ou « Vous ne comprenez pas – comment feriez-vous ? » (p.123). C'est aussi pour cela que Jankélévitch, lorsqu'il s'attache à penser « l'aventure esthétique », valorise les formes ouvertes, contre les restitutions artistiques pouvant offrir une aventure qui « s'arrondit après coup comme une œuvre d'art » (p.177) et lui donner une « finalité rétrospective » (p.181). À l'inverse, « une œuvre dont l'échéance se perd dans les aléas indéterminés de la futurition devient aventureuse et cesse d'être une œuvre d'art » (p.217). Un juste équilibre doit donc être trouvé ici. Pour bien rendre compte de ce qu'est l'aventure, de ses paradoxes fondateurs et de sa relation avec ce qui n'est pas « expliqué par avance »,



il faut donc mettre en place un certain nombre de techniques d'écritures propres à nourrir l'aventure de la lecture que nous venons d'évoquer.

Celle-ci ne peut en effet être que le symétrique d'une aventure de l'écriture, et plusieurs copies ont pu mentionner judicieusement la fameuse technique du « *delayed decoding* » qui permet à Conrad de jouer avec les hésitations du sens en présentant d'abord des objets dans leur matérialité brute et énigmatique (boules fichées sur des piquets, traits traversant un champ de vision) avant d'en dévoiler la réalité macabre (têtes humaines, flèches meurtrières). L'écriture de l'aventure cherche donc aussi à nous « débarrasser de la lumière dans laquelle nous vivons » comme l'évoquait Giono. Elle entraîne le lecteur dans un horizon herméneutique qui n'est pas sans rappeler l'horizon cette fois-ci bien météorologique qui ouvre et ferme *Au cœur des ténèbres*, et reste marqué par une obscurité envahissante (de la « triste pénombre » de la page 1 aux « immenses ténèbres » de la page 173). Mais l'art de Conrad ne s'arrête pas là, et on peut aussi s'intéresser au fait qu'il met en scène un personnage qui affirme détester le mensonge (p.85) et se retrouve pourtant à préférer des paroles qu'il sait être fausses lorsqu'il affirme à la Promise de Kurtz : « le dernier mot qu'il ait prononcé, c'est... votre nom » (p.172). Mais si nous prenons Marlow au sérieux lorsqu'il affirme détester le mensonge, on peut aussi interpréter ce passage comme un jeu où l'écrivain fait apparaître un dire oblique ; en effet, ce qu'a réellement dit Kurtz est connu : « Horreur ! Horreur ! ». Mais « l'horreur », dans ces circonstances précises, n'est-ce pas précisément la bonne conscience européenne, la certitude que tout ce qui se fait dans les contrées du Sud se fait pour la bonne cause, une illusion dont la Promise est précisément... le nom. On le voit ici nettement : les techniques d'écriture de Conrad font écho aux ambiguïtés constitutives de tout bon récit d'aventure, des ambiguïtés thématiques ou incarnées par les personnages-narrateurs de nos œuvres, et qui permettent justement l'aventure de la lecture que nous évoquions plus haut. Il peut en aller de même avec la multiplication des récits dans *l'Odyssée*, ou avec ce qu'Italo Calvino a pu appeler « les Odyssées dans *l'Odyssée* », certains critiques se demandant par exemple si les « récits crétois » n'étaient pas bien plus proches de ce qu'aurait pu vivre un personnage comme Ulysse, le massif des récits chez les Phéaciens apparaissant alors comme une pure fantasmagorie, marquée par le décrochage net entre le monde des mangeurs de pain et le monde extra-humain. Qui croire lorsqu'il est question d'Ulysse aux mille tours ? Et le texte de *l'Odyssée*, constitué artificiellement au fil des siècles comme on le sait, n'est-il pas lui-même *in fine* un artefact textuel *polytropos*, plus labile et incertain que ce que la tradition scolaire a fixé ? Enfin, chez Jankélévitch, l'aventure de l'écriture prend appui dans les ressources d'un style qui dépasse la tradition philosophique et cherche à épouser au mieux les incertitudes de son objet, ce côté obscur et incertain de l'aventure évoqué par Giono. En effet, le recours aux images poétiques (métaphores, métonymies, personnifications... et ce dès les premières pages, avec l'image d'un « désert informe, dans l'éternité boursouflée de l'ennui » où « l'aventure circonscrit ses oasis enchantées et ses jardins clos », p.79), et la pratique d'une écriture du « presque » qui favorise la « pénombre » et la « péninsule » comme comparants et ne cesse de revenir sur elle-même pour s'affiner et se corriger, ne sont-ils pas un écho des modalisations qui envahissent la parole de Giono ? Une manière de montrer que quoi qu'il arrive, la véritable aventure sera toujours simultanément ce qui ne peut se circonscrire et ce qui invite pourtant à l'exploration et à la conquête...

## **Conclusion**

En somme, il semblait tout à fait possible de rendre justice à la citation de Giono et de faire, dans l'aventure, la part d'un réel attrait pour l'inexpliqué, le côté noir ou le côté obscur, qui passe souvent par un départ, un dépaysement, tout en montrant aussi que cette conception restait partielle et restreinte face à une réalité aussi complexe et changeante que l'aventure, notamment parce qu'elle se déploie dans le temps et que Giono semble se limiter au désir d'aventure, ou à « l'aventure infinitésimale » comme dirait Jankélévitch. En effet, en considérant les choses de façon plus large on s'aperçoit que l'aventure n'est pas toujours liée à la volonté mais qu'elle entretient des liens particuliers avec la répulsion, la soumission et que ce qui peut la nourrir est aussi la volonté d'annuler l'inexpliqué et de faire la lumière. En somme en élargissant la focale apparaît une image beaucoup plus contrastée de l'aventure, laquelle fait d'ailleurs justice à l'image paradoxale employée par l'écrivain qu'est Giono au début de son texte. Penser l'aventure, c'est donc bien établir son caractère fluent et paradoxal et montrer comment nos œuvres rendent compte de cette particularité et de son attrait obscur dans la dynamique de leur lecture et de leur écriture.

Cette étape du devoir a de nouveau été souvent négligée par les candidats, peut-être par manque de temps. Il convient pourtant de rappeler son importance et de souligner que puisqu'elle joue le rôle de « partie encadrante » (à égalité avec l'introduction), elle représente le dernier contact d'un correcteur avec la copie. Elle doit donc être soignée et s'attacher à rappeler la cohérence d'un parcours argumentatif et montrant que les principaux aspects du sujet ont été pris en compte.

## **Expression et orthographe**

Le jury s'est inquiété de la présence d'erreurs facilement évitables, et ce dès la reprise du sujet dans l'introduction. Même si ce dernier est long, il doit être cité avec soin et précision. De même, il est toujours étonnant de lire sous la plume de certains candidats des déformations inquiétantes, touchant pourtant des noms qui doivent leur être plus que familiers (ainsi des « Homer » et autres « Odysées »... sans oublier « Jean Gionno » ou « Gionni »). Dans l'ensemble le niveau d'expression reste cependant relativement convenable, assez similaire à celui des années précédentes, et le jury ne peut qu'insister à nouveau sur la nécessité d'une relecture, même en temps limité.

En dépit des fragilités ici pointées, le jury tient surtout à rappeler qu'il a pu lire d'excellentes copies et attribuer de très bonnes notes aux candidats qui avaient accepté de s'engager pleinement dans l'aventure de la réflexion dissertatoire. La moyenne atteinte à l'issue de cette session permet d'ailleurs de constater la bonne santé d'une épreuve qui, si elle reste exigeante, est néanmoins tout à fait accessible et nous offre chaque année l'occasion de belles découvertes.