
INTRODUCTION GÉNÉRALE

I. BUT DE L'OUVRAGE

IL EXISTE de si nombreux manuels de dissertation française, riches de conseils et d'exemples intéressants, qu'il peut paraître parfaitement inutile d'en présenter un nouveau. La multiplication de ces corrigés n'a que trop tendance à inciter à la paresse intellectuelle de jeunes esprits souvent convaincus qu'il suffit d'imiter ces « modèles » tout faits pour obtenir une bonne note. De plus, la vie de l'esprit risque de prendre en ces exercices, qui s'inspirent forcément d'une rhétorique un peu rigide et froide, je ne sais quelle allure figée et stéréotypée tout à fait différente de la continuelle « maturation » qu'est la culture littéraire. Loin de la classe ou du cours qui rend à l'exercice de correction du devoir français son sens de pensée critique et de perpétuel approfondissement, le « corrigé » apparaît trop souvent comme une sorte de perfection abstraite et plus ou moins formelle.

Et pourtant le corrigé est un mal nécessaire : non seulement il est d'une honnêteté élémentaire de montrer à des apprentis la réalisation de ce qu'on attend d'eux, mais pédagogiquement la réflexion intelligente d'un élève sur un « corrigé » établi par un professeur est, nous semble-t-il, des plus fructueuses. Il faut reconnaître en effet que la dissertation est avant tout une « technique » et que, comme toute technique, elle s'acquiert par une alternance d'exercices pratiques et d'étude de modèles théoriques.

Or nous voyons, à mesure que la pédagogie moderne tend à demander davantage au goût et moins à l'érudition, se développer un genre de dissertation littéraire assez particulier, qui n'était jusqu'ici guère en honneur qu'aux concours des E. N. S. du Second Degré. Ce genre de dissertation, qui tient à la fois de la philosophie et de la littérature, de l'essai artistique et de la composition française, de la discussion abstraite et de l'étude historique, et que pour la commodité de l'expression nous appellerons la *dissertation littéraire générale*, est à peu près le seul qui soit actuellement proposé aux épreuves écrites des Certificats d'Aptitude à l'Enseignement du Second Degré et dans les examens de

Propédeutique passés dans les Facultés. Au baccalauréat, il est maintenant sinon obligatoire, du moins habituel, qu'un des trois sujets soit un sujet général : ce sujet général est le plus souvent littéraire et porte sur des questions aussi déconcertantes pour un non-initié que les lois du théâtre, la création romanesque, les tendances de telle ou telle école littéraire, etc.¹

Sans doute, dans l'idée de ceux qui proposent de tels sujets, s'agit-il de soulager l'effort du candidat en délivrant celui-ci de la hantise d'un programme. Mais dans la pratique il est avéré que ce candidat est souvent beaucoup plus embarrassé pour les traiter que pour traiter les sujets qui concernent un auteur. Tous les professeurs de Propédeutique et de Cagne connaissent bien l'espèce d'effroi qui s'empare des étudiants au début de l'année devant des énoncés qui leur semblent d'une nouveauté et d'un vague inquiétants. Or, bien que les correcteurs fassent toujours preuve de la plus grande compréhension, ils n'acceptent pas n'importe quoi ! Depuis des années une doctrine assez précise, non étroite sans doute, mais faite d'exigences rationnelles, s'est formée principalement dans les Cagnes et a trouvé, depuis l'institution par les Facultés d'une année propédeutique, un terrain naturel d'expansion : à en juger par les quelques corrigés parus, elle semble admise par le plus grand nombre de professeurs.

Pourtant cette doctrine n'a guère été expressément révélée et portée à la connaissance des étudiants : ces derniers trouvent évidemment dans leurs Maîtres des guides irremplaçables, mais si l'un d'eux, obligé de travailler seul et loin d'un grand centre, nous demande s'il existe actuellement une méthode pour se préparer à cet exercice qui lui semble si ingrat, nous ne pouvons guère lui signaler que des corrigés épars dans des revues² ou des manuels³

1. Si nous avons retenu un assez grand nombre de sujets donnés au baccalauréat, nous les avons traités sans jamais nous astreindre à tenir compte du niveau de cet examen : tel d'entre eux conviendrait aussi bien au C. A. P. E. S. Néanmoins, quoique notre ouvrage s'adresse avant tout aux étudiants de l'Enseignement Supérieur, les élèves de Première (du moins les meilleurs en « Lettres ») pourront assez facilement s'assimiler nos études et y puiser bien des idées et des connaissances générales : nous espérons que les unes et les autres leur seront des plus utiles pour leurs épreuves de français aussi bien que pour leur culture. Cf. Première partie, ch. II, sujet proposé n° 22, et page 394, note 1.

2. Voir en particulier : *L'Année propédeutique* (Centre d'Édition d'Enseignement Supérieur) — *L'École*, classes du Second Cycle, enseignement littéraire (Éditions de l'École) — *Les Humanités*, classes de lettres (Hatier) — *L'Information littéraire* (Baillière et fils). Dans *La Revue universitaire* (Colin), d'excellents énoncés de sujets sont proposés, notamment par notre collègue P. Cabanis, à qui nous devons quelques citations.

3. Nous rappelons parmi les recueils, publiés en général avant tout pour les élèves de 1^{re}, ceux de MM. : Bouviolet (Hachette) — Mornet (Larousse) — Thoraval (Colin) — Toinet (L'École) — Maugis (Langlois). Ces recueils sont, pour des mérites divers, de très bons guides pour le candidat qui veut s'exercer à la dissertation consacrée à un sujet portant sur un écrivain particulier (la plupart font aussi place à des explications de textes). Ils admettent, à l'occasion, quelques sujets généraux, et les derniers auteurs que nous citons en poussent alors l'étude assez loin, mais non d'une façon systématique, qui les écarterait de leur propos. Enfin l'étudiant aura intérêt à connaître l'originale et claire collection : *Expliquez-moi* (tel écrivain ou telle œuvre) par la dissertation (Fouchier).

qui ne répondent qu'incomplètement à son attente. Ces manuels sont en effet à peu près tous destinés avant tout à des élèves de Première, même s'ils se haussent parfois au niveau de la Première Supérieure, telle l'excellente *Méthode française* de MM. Crouzet et Desjardins (classes de 2^e, 1^{re} et 1^{re} supérieure, librairie Didier). Le livre qui se rapprocherait peut-être le plus de notre dessein serait celui de M. Hervier (*Dissertations littéraires*, librairie Croville), mais ses intéressantes études s'adressent particulièrement aux étudiants qui abordent la Faculté des Lettres. Quant au très bon livre de M. Huisman (*L'art de la dissertation*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur), il est spécialement composé pour les étudiants de Propédeutique et de Licence de philosophie. Pour nous, notre dessein est à la fois plus vaste et plus délimité : d'un point de vue strictement littéraire, nous avons voulu présenter une méthode assez souple pour être utilisée du Baccalauréat au C. A. P. E. S., en passant par la Propédeutique, les Cagnes et les Concours des E. N. S. et pour effleurer parfois des sujets de Licence ou d'Agrégation. Sans prétendre, ce qui serait absurde, traiter tous les sujets, nous avons essayé de faire un assez vaste tour d'horizon des *questions littéraires générales* usuellement soulevées aux examens et d'en offrir, pour ainsi dire, une « Somme ». Bref, très modestement, sans nous flatter de rien inventer, mais en nous efforçant de clarifier des principes généralement admis, nous avons tenté de répondre à ce qui nous paraît à l'heure actuelle un évident besoin.

Nous demandons au lecteur de ne pas voir ici des formules conventionnelles de modestie : nous ne faisons dans le présent ouvrage que rendre au public d'étudiants ce que bien des maîtres éminents nous ont prêté et ce qu'auraient pu faire aussi bien que nous nos collègues de Lettres, si cela avait été leur propos. Nous devons à tout le monde, car il nous était évidemment impossible « d'inventer » toutes les idées que nous utilisons : le plus souvent, nous avons seulement voulu apprendre à l'étudiant comment se servir, en vue des dissertations qu'il aura à traiter lui-même, des ouvrages cités dans la bibliographie générale ou au cours de telle ou telle de nos études, ouvrages auxquels nous avons beaucoup emprunté. Chaque fois que notre emprunt a été plus direct, nous avons tenu à le préciser par une référence : ce n'est pas du tout pour dispenser celui qui nous lira de se reporter à notre « source », mais au contraire pour qu'il le fasse, nous contrôle, élargisse son enquête et rende à chacun ce qui lui est dû. Il nous arrive souvent du reste, quand nous faisons appel à tel ou tel document, à tel ou tel ouvrage, d'en simplifier les conclusions, de les résumer un peu partiellement peut-être pour les besoins de

notre démonstration. Mais là encore c'est la loi du genre : nous prions notre lecteur de bien vouloir considérer notre objectif et de se rappeler que nous ne lui offrons pas un livre d'histoire littéraire, mais un « livre d'exercices ». La dissertation vise beaucoup plus à une sûre technique qu'à l'originalité intégrale ou à la rigueur scientifique absolue. Pour cette technique elle-même, nous espérons bien n'être pas originaux et ne présenter qu'une synthèse, point trop déformée par notre interprétation personnelle. Notre ambition est seulement, en définitive, de montrer aux étudiants que le genre avec lequel ils doivent se familiariser n'est pas un genre d'un flou vertigineux, et qu'on peut arriver à des réalisations précises en partant des principes que nous leur soumettons.

II. DE LA DISSERTATION LITTÉRAIRE CONSACRÉE A UN SUJET GÉNÉRAL

Bien que l'étudiant éprouve d'ordinaire quelque appréhension quand il aborde la dissertation littéraire générale, il lui arrive assez souvent aussi de ne pas voir exactement où en est la difficulté. Il situe surtout celle-ci dans le caractère extrêmement vague de la formule à discuter. Par exemple, le débutant qui doit commenter la thèse de Renan : « La vraie admiration est historique... » est facilement embarrassé par l'apparence assez terne de ces quelques mots derrière lesquels il ne sent pas un problème capital de la critique (doit-on admirer une œuvre avec ou sans la connaissance historique du milieu qui l'a vue naître?). Encore moins sentira-t-il que la question est un aspect de ce « scientisme » qui envahissait le xix^e siècle et il sera dès lors tout à fait désarmé pour une discussion, parce qu'il ne saura pas avec qui et quoi discuter. Aussi doit-il *se persuader que la dissertation littéraire générale est difficile, non parce qu'elle est vague, mais parce que, derrière un vague apparent, il faut retrouver des précisions concrètes et vivantes*. Ces précisions ne relèvent pas de l'imagination. L'apprenti doit donc d'abord se cultiver : il ne doit plus se contenter, comme pour le baccalauréat, de notions sommaires sur toute la littérature, sur les principaux auteurs, sur les principales œuvres, mais il doit connaître les grands problèmes et leurs solutions essentielles à travers la littérature. Si doué qu'il soit, il n'inventera pas ces questions et ces réponses. Faute de cette culture il pourra, en mettant les choses au mieux, faire un excellent « essai », fin et personnel, mais souvent à contresens, parce qu'il n'aura pas su déceler l'allusion, et, en tout cas, sans rapport avec une dissertation.

A ce propos, on répète peut-être trop aux candidats à un

examen de lettres qu'ils doivent être personnels, sincères et vivants. Pour suivre ce conseil, ils livrent dans leurs copies leurs réactions à l'état brut, des impressions vives et sans nuances. Naturellement, comme ces embryons informes ne ressemblent en rien à une dissertation, leurs auteurs ont une mauvaise note et sont alors convaincus d'avoir été dupés : ils risquent, ou de se décourager, ou, ce qui est plus grave encore, de devenir des sophistes qui ne croient plus à la sincérité et au caractère vital des travaux littéraires. Il serait peut-être plus honnête de dire *qu'il n'y a pas de dissertation possible* (qu'il n'y a d'ailleurs aucun travail possible en français) *sans une culture doublée d'une technique* (culture générale et technique de l'exercice demandé); que la sincérité, sans autre précision, est un mot qui n'a pas grand sens; que, dans une dissertation, *une opinion personnelle n'a pas de valeur par son intensité brutale, mais seulement par la force de la démonstration, par la finesse des nuances, par la richesse des allusions concrètes* qu'on devine derrière elle. Ainsi la dissertation est l'aboutissement d'un travail préalable, dont une bonne partie s'apprend comme un métier.

Il convient donc d'examiner de plus près la culture impliquée par la dissertation littéraire générale et la technique qu'elle exige.

Il faut absolument :

1° Se familiariser avec les grands problèmes.

2° Raisonner sur des faits.

3° Ne pas perdre de vue l'orientation générale.

4° Donner à la dissertation un mouvement continu.

1. Se familiariser avec les grands problèmes.

Un très mauvais réflexe des étudiants devant un sujet, réflexe bien connu des correcteurs, consiste à se dire : « Quelle chance ! ça, c'est le problème de l'art et de la morale, et je l'ai entendu traiter dans l'année »; et là-dessus le candidat y va de la dissertation sur l'art et la morale, celle qu'il était prêt à servir sur n'importe quel sujet qui, de près ou de loin, lui semblerait se rapprocher de cette question !

Il va de soi que ce réflexe est dangereux; encore n'est-il pas totalement à proscrire et il pourrait être intelligemment utilisé. Il est bien évident, en effet, que la culture exigée d'un « Propédeute » ou d'un « Cagneux » n'est pas indéfinie. La plupart des sujets généraux d'esthétique littéraire portent sur les lois de l'art, les lois de la création, les lois des genres, les caractéristiques des grandes Doctrines et des grandes Écoles. On a assez vite fait, non pas, bien sûr, le tour des sujets, mais le tour des thèmes possibles de réflexion. La connaissance même de ces thèmes éclairera

un sujet. Celui qui ignore tout des rapports de la morale et de l'art risque de mal comprendre ce mot de Gide que nous étudierons (cf. sujet traité n° 9) : « C'est avec de beaux sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature. » Ne connaissant pas l'acuité de ce problème chez les très grands artistes, il risque de laisser échapper le sens exact de l'expression « beaux sentiments ». Aussi sera-t-il bon d'avoir réfléchi sur ces principaux thèmes, d'avoir étudié les principales réponses apportées par les grands écrivains. On constatera à ce propos que de très nombreux sujets sont relatifs aux conditions de la création plus qu'à l'œuvre une fois réalisée. Au fond, la plupart de ces thèmes sont la monnaie du problème suivant : *à quelles conditions peut-on créer une œuvre littéraire valable?* autrement dit : que vise l'artiste quand il crée, l'art lui-même ou un but étranger à l'art? quel compte tient-il de la vérité objective? des règles? comment utilise-t-il sa vie personnelle? comment veut-il toucher la sensibilité? qu'est-ce que sa création doit à la société de son temps? etc. D'autres sujets concernent des problèmes plus spéciaux, que les Écoles se sont particulièrement posés, tel celui-ci, si cher aux Romantiques : l'art peut-il être reproduction de la vie? Certains enfin sont consacrés aux genres et aux rapports que ces genres entretiennent entre eux : quelle est l'essence du théâtre, le discours ou le spectacle? quels sont les rapports de la tragédie et de la comédie? du théâtre et du roman? Ces thèmes, pourtant assez nombreux, ne sont pas illimités et tout candidat à un examen comprenant une dissertation littéraire générale doit avoir pour ainsi dire comme une idée de tout sujet, quel qu'il soit, que l'on pourrait lui proposer. Un bon Cagneux, un bon étudiant de Propédeutique ne peuvent être vraiment surpris par aucun sujet général.

Bien entendu, il ne s'agit pas de faire l'éloge du devoir banal et passe-partout. Nous ne cesserons, notamment dans les remarques qui précèdent nos exercices, d'insister sur le caractère propre, spécifique, irréductible de toute formule à commenter. Nous sommes souvent amenés à une *véritable explication de texte préliminaire* et nous considérons que nous n'avons jamais trouvé à l'état pur un grand thème esthétique. Nous soulignerons maintes fois que c'est *la formule du sujet* (généralement une citation de grand auteur) que nous avons à étudier et rien d'autre qui puisse s'y identifier.

Il n'en reste pas moins vrai que c'est peut-être décourager inutilement un apprenti que de lui faire croire qu'il aura, pour tout sujet *nouveau*, à *inventer* des idées *nouvelles*. Il nous semble possible de lui suggérer, avec toute la prudence nécessaire, que plus d'un développement peut se retrouver d'une dissertation

à une autre, à condition de l'*orienter différemment* (comme nous tentons de le faire chaque fois qu'au lieu de nous contenter de renvoyer d'un sujet à un autre, nous développons de propos délibéré les mêmes idées dans des sujets différents), de le *repenser* dans le mouvement particulier au devoir qu'on a à traiter; bref, à condition de *posséder une bonne technique de la dissertation*.

C'est celle-ci que nous allons essayer maintenant d'expliquer. Bien entendu, nous ne pouvons pas tout dire et, comme nous venons de le préciser, il n'y a que des cas particuliers; malgré tout, trois conseils nous semblent fondamentaux : toujours raisonner sur des faits, ne pas perdre de vue l'orientation générale, donner à la dissertation un mouvement continu.

2. Raisonner sur des faits.

Ce conseil est celui qui surprend le plus le débutant, car l'appellation même de *sujet général* semble autoriser libéralement aux raisonnements abstraits, à la discussion théorique. En réalité la dissertation littéraire générale ne peut en aucune façon être confondue avec une dissertation philosophique d'esthétique. Sans doute l'une et l'autre peuvent-elles traiter de problèmes analogues, sans doute même sera-t-il bon que l'étudiant ait lu quelques « Esthétiques » particulièrement importantes. Mais alors que *la dissertation philosophique raisonne dans l'abstrait* (certes avec des exemples, mais des exemples qui, au lieu d'être l'essentiel du devoir, ne font qu'illustrer la démonstration), *la dissertation littéraire argumente le plus possible dans le concret*, même et surtout dans les sujets qui touchent à l'esthétique.

Il faut bien l'avouer, cette règle est dans une certaine mesure une loi du genre et cette loi n'est peut-être pas entièrement dépourvue d'arbitraire. Nous avons vu quelquefois (rarement à vrai dire) d'assez bons devoirs discuter de façon purement théorique un problème d'esthétique littéraire. On est du reste embarrassé pour les juger, car ce n'est pas tout à fait la « règle du jeu ». Mais généralement les meilleures copies sont pleines d'exemples, et ceci se comprend assez bien : pour raisonner dans l'abstrait pur, il faut être très sûr de soi. Valéry, dans ses articles d'esthétique, discute parfois pendant des pages sans un exemple. Camus, Sartre posent des problèmes littéraires de façon bien abstraite. Mais ils sont Valéry, Camus, Sartre et, d'autre part, ils ne font pas de dissertation! Aussi se trouvera-t-on bien de se méfier de certains essais modernes : excellente lecture pour fortifier les idées, ils sont d'assez dangereux maîtres à rédiger une dissertation.

Il y a plus : l'argumentation qui repose sur des exemples a plus de chance d'accrocher la vie, réelle et concrète, que l'argumenta-

tion théorique; elle a plus de chances de donner l'impression d'engagement au sein des choses, et *c'est cet engagement qui est proprement littéraire*. Dès la position même du sujet, on doit être dans le concret, on doit éviter de considérer la pensée à discuter comme un impersonnel et éternel problème; on doit se persuader qu'une phrase n'a pas le même sens sous la plume de Corneille ou sous la plume de Voltaire, à l'époque romantique ou à l'époque moderne. Ainsi, il n'est pas indifférent que ce soit Renan qui ait écrit : « La vraie admiration est historique », et qu'il l'ait écrit dans *L'Avenir de la Science*, en 1848, car c'est alors un témoignage de cette invasion de la science dans le domaine humain et critique qui va donner à la deuxième moitié du XIX^e siècle une tonalité particulière. On pourrait multiplier les exemples; en tout cas on constatera que, chaque fois qu'il est possible, nous situons historiquement la phrase à commenter et que, lorsque l'exercice l'exige, c'est là l'objet même de la première partie¹.

Bien entendu, cette utilisation de l'exemple est assez délicate. Les étudiants à qui on la recommande ont tendance à étaler indiscrètement des connaissances prises souvent dans des manuels. Supposons qu'il s'agisse du mot que nous venons de citer : il n'y a vraiment pas lieu de raconter tout ce que l'on sait de Renan, de *L'Avenir de la Science*, ni même tout ce que l'on sait sur le positivisme au XIX^e siècle. Il ne faut dire, naturellement, *que ce qui éclaire le sujet*, ou plus exactement *ce qui donne à un mot théorique un peu vague sa portée précise, son sens au moment de l'histoire des idées où il a été prononcé, bref ce qui l'enracine dans le concret humain*.

De même, dans le cours du développement, l'exemple doit être utilisé de façon assez subtile : nous précisons d'abord *qu'il ne saurait être question de faire un catalogue d'exemples*, d'accumuler des exemples. *L'exemple doit toujours être au service d'une idée*, idée qui est elle-même reliée explicitement à ce qu'on veut démontrer. Nous insistons sur ce point : beaucoup de débutants qui ont compris qu'il fallait raisonner sur des faits vont, pour

1. Quand nous recommandons de raisonner sur des faits, nous pensons avant tout aux faits que fournit l'histoire littéraire. On pourra constater que, dans nos plans, il nous arrive parfois de nous référer à d'autres arts (voir notamment les sujets traités n^{os} 29 et 30), mais que nous évitons autant que possible d'appuyer nos développements sur ceux-ci et que l'objet de notre étude est avant tout la chose littéraire. Il nous paraît en effet assez hasardeux de recommander à des étudiants, qui n'ont déjà pas toujours des vues très nettes sur l'esthétique des genres littéraires, d'éclairer systématiquement ces derniers par les vues souvent encore plus obscures qu'ils peuvent avoir sur les arts plastiques et musicaux. Un point de comparaison, de-ci, de-là, une analogie en passant nous semblent à peu près tout ce que l'on peut encourager. L'un des auteurs de ce livre eut, en donnant le premier devoir d'une année scolaire, « le malheur » de dire à ses étudiants de Propédeutique qu'ils pouvaient raisonner sur d'autres arts que la littérature : plus de la moitié des copies qui lui furent remises parlaient à peu près exclusivement d'art cinématographique! Tel est exactement le danger : oublier que le fond des travaux de Lettres est l'art littéraire.

ainsi dire, jusqu'à ne plus raisonner du tout et se contentent d'aligner des exemples. Outre que cette méthode est facile, elle est contraire à l'harmonie générale de la dissertation : quand on commence à entasser des exemples, il n'y a aucune raison de s'arrêter.

Même si on a compris que chaque exemple est l'illustration d'une idée, il serait naïf d'imaginer une dissertation comme une suite de couples : « idée-exemple ». En effet *l'exemple doit être plus que cité, il doit être analysé*. Les dissertations qui arrivent à analyser les exemples ne sont pas loin de la réussite. *Qu'appelons-nous analyser l'exemple?* Ce n'est pas, bien entendu, l'expliquer longuement comme on fait pour une pièce, ce n'est pas non plus en présenter les divers éléments, *c'est en dégager ce qui est utile à ce qu'on veut prouver*. Pour prouver que le classicisme est « l'art de la litote » (cf. le sujet traité n° 20) il ne suffit pas de citer quelques vers de Racine où l'on croit trouver des litotes, il faut, de plus et surtout, en étudier quelques expressions qui semblent particulièrement révélatrices. C'est là un cas d'analyse élémentaire; il en est d'autres plus subtiles que l'habitude apprendra à manier.

3. Ne pas perdre de vue l'orientation générale.

La question de l'exemple nous a menés au cœur même de la technique de la dissertation : *il est nécessaire de ne jamais perdre de vue une orientation générale unique*. Qu'est-ce qu'un exemple bien utilisé? Nous venons de le voir : c'est un exemple *orienté*. La dissertation est comme un univers où *rien n'est libre*, un univers *asservi*, un monde d'où tout ce qui ne sert pas à la discussion d'un problème fondamental doit être exclu, où le développement *autonome* est la plus grave faute que l'on puisse imaginer. Sans doute cette règle n'est-elle point spéciale à la dissertation littéraire générale. Mais on se rend compte facilement qu'elle y est bien plus impérieuse. Le sujet précis peut, à la rigueur, contenir des développements relativement autonomes : si on nous donne à dissenter sur « le sentiment de la nature chez Rousseau », nous pouvons *décrire* ce sentiment et, bien qu'il soit peut-être meilleur de tout subordonner à une prise de position (par exemple : la nature chez Rousseau n'est-elle pas une permanente projection d'un état d'âme de l'auteur?), une dissertation purement descriptive n'est peut-être pas sans valeur (le plan sera alors un pur classement sans unité vraiment profonde, mais il sera passable). En revanche, dans le sujet général, la nécessité de l'orientation répond à la loi même du genre : là, plus que jamais, il s'agit de poser un problème, de le discuter et de le résoudre. On ne peut rigoureusement rien décrire, rien

raconter, *il faut que tout soit argument*, il faut que tout prouve, réfute, élargisse, nuance, il faut que tout développement puisse être accroché au problème traité par un lien logique et *ce lien doit être explicite*. Il nous est souvent arrivé de qualifier d'un « hors du sujet » des développements dont l'étudiant venait ensuite nous expliquer le rapport qu'ils avaient, selon lui, avec le sujet ! Mais à notre avis, même si ce rapport pouvait à la rigueur exister, le développement n'en devait pas moins être considéré comme parasite, parce que le lien était artificiel ou échappait à la simple lecture.

Ce point nous semble tout à fait important : tout développement auquel manque « l'agrafe » qui le relie clairement au sujet, tout développement dont nous ne savons pas s'il prouve, réfute, élargit, nuance, est un développement autonome et rompt l'unité de la dissertation. Le lien au sujet, que nous appelons l'agrafe, ne doit pas pouvoir échapper, même à un lecteur légèrement inattentif. Pourquoi, surtout tant qu'on se sent l'échine faible, ne pas user discrètement des mots de liaison du français, dont la désaffection progressive traduit une dissociation de l'armature logique de notre langue ? Le nombre en pourra diminuer à mesure que la « composition » gagnera en vigueur, mais, heureusement placés, ils garderont toujours une efficacité non négligeable.

Ainsi ce qu'on appelait autrefois, en un terme un peu trop statique, « l'idée directrice » d'une dissertation (et que nous préférons appeler *l'orientation générale d'une dissertation vers un problème fondamental*) est vraiment la grande loi du genre ; elle permet de résoudre, par simple bon sens, presque tous les problèmes que posent les détails du travail : technique de l'introduction et de la conclusion, transitions, organisation du paragraphe.

En effet, qu'est-ce que l'introduction, si ce n'est la position d'un problème, et plus particulièrement la position nette du problème esthétique qui nous occupe ? Sans doute, s'il suffisait de formuler géométriquement le problème, il n'y faudrait que quelques lignes, et pratiquement l'introduction doit être plus étoffée (encore que la brièveté et la convenance au seul sujet à traiter soient ses qualités essentielles). Mais tout ce qu'on y ajoute ne fait qu'enrichir la position du problème fondamental et on doit amener ce problème, non pas en l'englobant dans un problème plus général et plus vague, en le diluant dans le banal (le plus grand problème de tous les temps... ; de tout temps, il y a eu des écrivains... ; de tout temps la critique... ; etc.), mais en faisant remonter ce problème peut-être un peu particulier et un peu technique à un intérêt plus humain et plus large, strictement différent pour chaque cas. Ensuite il faut formuler le

problème en termes précis, mais d'une façon complète. Pour cela on s'aidera de la citation à commenter, en la reproduisant intégralement si elle est brève, ou bien en la découpant habilement si elle est longue, de façon à en détacher et à en rapprocher les termes qui posent le mieux le problème que nous croyons y voir.

Enfin il est usuel, bien que cela ne s'impose pas d'une façon absolue, de suggérer les mouvements divers du devoir. Il ne s'agit pas, bien entendu, de « faire d'annonces », car dans une dissertation on n'annonce jamais didactiquement et pesamment la marche que l'on va suivre, mais il s'agit, conformément au grand principe de l'orientation unique du devoir, de laisser pressentir dès l'introduction les liens profonds qui unissent chaque grande partie au problème à traiter. Ainsi l'introduction, malgré des fonctions en apparence différentes (d'abord amener le sujet, ensuite préciser sa nature et sa portée, parfois enfin insinuer souplement les grandes lignes du développement), a, en fait, *une unité profonde* : elle doit *poser un problème*, mais de façon riche et humaine, en montrer l'intérêt et les nuances autant que la rigueur intellectuelle.

De même la *CONCLUSION*, véritable terreur des apprentis (ils s'imaginent qu'on leur demande quelques mots supplémentaires vers la fin, par simple formalité), devient relativement aisée si l'on songe qu'elle n'est autre que le but ultime de cette orientation du devoir. Le problème posé par l'introduction, discuté dans les diverses parties du développement, doit trouver ici sa solution. La règle de la conclusion est donc très simple : quels que soient les apports qu'on ait cru faire dans le cours du devoir, il ne faut pas oublier de *formuler en quelques phrases très nettes* (ce qui ne veut pas dire forcément péremptoires et dogmatiques) *la solution que l'on propose*. Beaucoup d'étudiants remettent des travaux décevants, parce qu'ils laissent ignorer cette solution qu'ils ont pourtant dans l'esprit. Mais pas plus que l'introduction n'était la position toute sèche et toute géométrique d'un problème, pas davantage la conclusion ne sera une solution brutale et sans appel. Elle sera pleine des nuances que six ou sept pages de développement permettent d'apporter. Et surtout elle montrera les tenants et les aboutissants de la question posée. Autant on aura soigneusement évité les digressions dans le cours du devoir, autant on aura intérêt à montrer en conclusion que le problème posé n'est pas isolé, qu'il en soulève beaucoup d'autres, bref à faire sentir la complexité de toute étude critique. La conclusion gagnera à être brillante, un peu étoffée; elle est, dans une certaine mesure, ainsi que l'introduction, ce qu'on appelle « un morceau de bravoure ». Mais,

encore une fois, elle n'est pas un inutile ornement, elle n'a de sens que comme terme extrême de cette orientation générale du devoir. Toutefois on pourrait dire qu'elle doit pousser cette orientation un peu plus loin, presque hors du sujet et, en quelque sorte, renvoyer à des questions plus générales la question précise qui a été discutée.

Dans le cours même du devoir, bien des petits problèmes sont résolus si l'on pense constamment à cette orientation générale. Par exemple l'apprenti est très souvent embarrassé par ce qu'il appelle les TRANSITIONS. Or s'il a bien compris le principe de l'orientation du devoir, il comprendra aussi qu'il *n'y a pas, à proprement parler, de transition*, en ce sens qu'on ne demande jamais de mettre un plâtrage entre deux idées, comme un crépi sur une façade. Ce qu'on appelle d'un terme fort inexact « la transition » est en fait le rappel de l'idée directrice à propos d'une idée nouvelle qu'on introduit. Si on étudie les transitions que nous proposons dans nos corrigés, on s'apercevra que nous nous efforçons de les rendre logiques plus que rhétoriques. La transition n'est pas autre chose que ce qui doit épargner au lecteur de se poser la question : « *Quid refert?* Quelle importance cela a-t-il par rapport au sujet? »

Enfin, c'est encore l'orientation générale du devoir qui va nous permettre de poser et de résoudre le problème de la CELLULE ÉLÉMENTAIRE DE LA DISSERTATION, le problème du PARAGRAPHE. Une dissertation ne doit, en aucun cas, se présenter comme une suite de grands développements massifs. Sans doute nous verrons que, pour la commodité du mouvement logique, nous serons amenés à distinguer des parties, mais ces parties n'auraient en elles-mêmes aucune allure de dissertation si elles ne reposaient sur des éléments qu'on appelle « paragraphes »¹. Qu'est-ce donc qu'un paragraphe? C'est le plus petit ensemble de phrases orienté vers le sujet, mais susceptible d'être détaché des autres idées, parce qu'il forme en soi un argument complet. Il comprendra donc normalement une « agrafe » montrant son lien au sujet, une idée, un ou deux exemples analysés à la lumière de cette idée et (ce qu'on oublie trop souvent) une petite conclusion partielle faisant le rapide bilan de l'acquisition logique et appelant d'autres arguments. Bien entendu, comme nous l'avons montré à propos du couple « idée-exemple », il ne saurait être question de simplement juxtaposer ces quatre éléments idéaux du paragraphe, et la plus grande souplesse est nécessaire. Il n'en reste pas moins vrai que le paragraphe est l'élément de base de la dissertation et que les deux grandes règles fonda-

1. « Les rapports des idées accessoires à l'idée principale : celles-là doivent affluer à celle-ci, comme les ruisseaux aux rivières et les rivières aux fleuves » (Sully-Prudhomme : *Journal intime*).

tales de l'*orientation générale* et du *raisonnement concret* imposent de lui donner ce schéma presque toujours observé dans les modèles que nous avons pu avoir sous les yeux. Pratiquement le paragraphe correspond à l'alinéa et il ne faut aller à la ligne que lorsqu'on change de paragraphe (c'est-à-dire, en somme, d'argument, au sens complet du terme), et il faut y aller chaque fois qu'on change de paragraphe : une seule idée par « paragraphe-alinéa », mais un seul « paragraphe-alinéa » pour chaque idée !

4. Donner à la dissertation un mouvement continu.

Ainsi la dissertation nous apparaît, pour l'instant, comme un agglomérat de paragraphes, c'est-à-dire d'arguments présentés en vue d'une orientation générale et suivant une technique particulière. Il nous reste à nous demander si nous pouvons nous contenter de juxtaposer nos paragraphes et même s'il est suffisant de les classer. Bref il nous reste à parler de ce qu'on appelle d'un terme assez dangereux le « plan », de ce que nous préférons appeler : le **mouvement de la dissertation**.

En effet, quand on corrige des copies d'examen, on est amené à constater que dans beaucoup d'entre elles, où les arguments sont présentés de façon assez habile, où il règne même un ordre satisfaisant, l'ensemble donne l'impression de ne pas « avancer », de ne pas être poussé par un mouvement unique et sans rupture. Tout y est bien centré sur une idée directrice que l'on voit sans trop de mal ; mais l'ensemble est, pour ainsi dire, statique et ne donne pas l'impression de partir d'un point pour arriver à un autre ; sans même parler évidemment des « naïfs » qui font de purs catalogues ou un exposé chronologique de la question en commençant à Homère, certaines copies offrent parfois une progression formelle assez nette, mais qui ne satisfait pas vraiment parce que ces copies ne traduisent pas un mouvement profond de l'esprit. Ainsi en arrivons-nous à formuler ce qui est la règle d'or du « plan » : *ne pas être un simple découpage*, un simple classement, mais *traduire un mouvement profond* de l'esprit, être en quelque sorte l'équivalent rhétorique d'un processus logique, bref apparaître comme *une émanation de la vie même de l'esprit*. Aussi est-il impossible de donner des conseils généraux sur l'art de faire un plan. Autant prétendre enseigner l'art de penser ! Tout au plus peut-on signaler quelques mouvements familiers à l'esprit, mais ils ne constitueront en aucune façon des plans passe-partout, ou, du moins, ils n'en deviendront que si on veut les appliquer formellement à n'importe quel sujet.

On constatera souvent que nos plans semblent bâtis sur le fameux modèle : « thèse, antithèse, synthèse ». Mais, quand

nous procédons ainsi, ce n'est pas parce qu'après avoir examiné une opinion, il nous semble formellement nécessaire d'examiner la position contraire (c'est ce que fait souvent le candidat qui, essayant d'appliquer le plan : « thèse, antithèse, synthèse », le justifie avec une touchante bonne volonté par des transitions de ce genre : « examinons d'abord la position de l'auteur... » ; « examinons maintenant la position contraire... » ; « voyons enfin s'il n'y aurait pas moyen de les combiner... »), c'est parce que l'insuffisance de la position que nous étudions nous amène, presque dialectiquement, à envisager la position contraire. De même, si après l'examen de la thèse et de l'antithèse nous tentons une synthèse, ce n'est pas parce que nous voulons, *mollement, verbalement, formellement, concilier les inconciliables*, c'est parce que le mouvement naturel de l'esprit, quand il se trouve en présence d'une contradiction, est de la résoudre en cherchant un autre point de vue, d'où elle s'éclaire et parfois s'efface. Ce n'est donc pas une sophistique des « plans » tout faits que nous voulons réhabiliter, mais la *connaissance des mouvements naturels de l'esprit, bref la dialectique*. Le but de ce livre est peut-être là : suggérer à des jeunes gens sans expérience de la pensée que celle-ci est non pas affirmation brutale, mais mouvement rationnel et leur apprendre que toute opinion sincère est permise, à condition *que cette opinion soit présentée au terme d'un mouvement qui a montré l'insuffisance des autres opinions* ; bref, que ce qui satisfait l'esprit, ce n'est ni une pensée isolée, ni une suite de pensées, mais une sorte « de force qui va », d'élan par lequel chaque pensée paraît accrocher le réel mieux que la précédente.

● Conclusion.

Faire une dissertation littéraire générale réclame une vaste culture et une large maturité. Nous l'avons vu à propos des grands thèmes d'esthétique, nous le voyons maintenant à propos des mécanismes de l'esprit qui fonctionnent dans la composition : il faut, avant d'aborder cet exercice, non seulement beaucoup connaître, mais aussi avoir beaucoup réfléchi sur ce que l'on connaît, non seulement avoir beaucoup lu, mais aussi avoir dominé et repensé ses lectures. Inutile de manipuler cet ouvrage sans culture, impossible d'y trouver des « recettes ». Il y a là tout au plus un guide pour faire son expérience. Celle-ci doit être multiple : expérience des lois de l'art et de la création, réflexion sur le mouvement de la pensée, approfondissement du concret et de ses enseignements. Rien de tout cela, nous ne pouvons le donner. Chacun de nous ne peut l'acquérir que seul, avec des livres, du temps et beaucoup « d'esprit », comme on disait au xvii^e siècle.

III. QUELQUES CONSEILS PRATIQUES

Des généralités que nous venons d'expliquer, on peut déduire quelques conseils pratiques importants :

1. *L'utilisation des lectures et le problème des citations.*

Nous donnons plus loin une bibliographie suffisante pour faire le tour des principales questions qu'il est indispensable d'étudier en vue de traiter une dissertation littéraire générale. Nous précisons bien que nulle part dans les livres cités on ne trouve tout traités les sujets que nous proposons ou qu'on propose habituellement aux divers examens. En d'autres termes, la consultation des ouvrages indiqués ne peut jamais fournir, pas plus qu'un jour d'examen, les souvenirs qu'on en aurait gardés, des développements tout faits pour un sujet quel qu'il soit. Cela s'explique facilement par la loi de l'orientation unique : l'ouvrage que vous consultez (ou dont vous avez des réminiscences) avait, selon toute probabilité, une autre orientation que le travail qui vous est proposé. Il faut donc que les matériaux qui vous sont ainsi offerts soient orientés différemment et pour cela repensés dans le sens du problème qui vous préoccupe. Aussi on conçoit aisément que les citations — tant recherchées par les débutants — soient plutôt à proscrire. Il ne faut surtout pas abuser des citations de critiques, non seulement parce que ce sont vos opinions qu'on vous demande et non celles d'un autre, mais surtout parce qu'il y a toutes chances pour que le critique ait eu d'autres préoccupations que les vôtres en rédigeant son texte et qu'ainsi son texte, introduit dans le vôtre, y constitue un développement autonome. On pourra constater que nous ne nous astreignons pas toujours à respecter ce principe dans les corrigés que nous proposons. C'est que, plus d'une fois, nous avons pensé rendre grand service à notre lecteur en lui faisant connaître l'opinion de tel critique spécialisé. Mais, dans les conditions ordinaires d'un *devoir* universitaire, nous estimons qu'il est tout à fait préférable (hormis quelques « formules » suggestives) de ne pas trop citer littéralement les critiques, surtout quand la citation est d'une certaine longueur. Pour nous, bien que notre dessein soit avant tout de donner une méthode, nous avons cru pouvoir quelquefois, par souci d'information et de documentation, passer outre à cette règle. On peut citer de grands auteurs, mais à condition que la citation soit courte et caractéristique; qu'elle soit traitée comme un exemple, c'est-à-dire analysée et non jetée à la face du lecteur, sans qu'il sache trop ce qu'elle prouve; qu'elle constitue un argument comme tout le reste dans la dissertation.

2. L'équilibre général d'une copie.

A propos du mouvement du devoir, nous avons dit qu'on ne peut guère donner de règles ou de « recettes » de composition. Encore y a-t-il des habitudes qu'il faut respecter. En effet ces habitudes ont souvent une certaine valeur logique : notamment, il ne faut pas composer en plus de trois ou quatre parties. Dans une conférence pédagogique (reproduite dans *L'Information littéraire* de juillet-octobre 1949, p. 157), M. l'Inspecteur général A. Cart faisait l'éloge des trois points et on doit reconnaître que, dans bien des sujets, le mouvement de l'esprit s'accommode aisément de trois parties. Ce n'est pas sans raison que la dialectique a souvent été considérée comme ternaire et c'est certainement la preuve d'un esprit confus que de se disperser en six ou sept points¹ ! De même il est bon que ces parties soient à peu près équilibrées et comportent un nombre sensiblement égal de paragraphes, eux-mêmes de proportions à peu près semblables. Bien entendu, il ne faut pas voir en ces indications un tyrannique lit de Procuste, mais il nous a toujours paru révélateur d'un esprit mal fait de faire succéder un paragraphe de trois ou quatre lignes à un paragraphe d'une page : il est bon d'assurer à l'ensemble du travail un équilibre presque sensible à la vue et nous avons assez souvent constaté que les meilleures copies étaient les plus harmonieuses à regarder, jusque dans la disposition architecturale des masses. A ce propos, il est tout à fait indiqué de sauter une ligne entre l'exorde et la première partie, entre les diverses parties du développement, entre la dernière partie et la conclusion. C'est un fâcheux excès de zèle que de sauter cette ligne ailleurs, et de même qu'il est indispensable de distinguer nettement les paragraphes à l'intérieur des parties, il n'est pas usuel de le faire au cours d'une introduction et d'une conclusion. En tout cas, que les étudiants se persuadent bien que rien n'est plus contraire à l'esprit de la dissertation et à toutes les lois que nous en avons dégagées que ces copies qui sont de véritables dentelles d'alinéas ou inversement ces pavés massifs et énormes où rien ne vient soulager l'effort du lecteur pour savoir si, oui ou non, on en a fini avec tel ou tel développement.

1. Naturellement nous ne prétendons pas que s'impose partout et toujours la composition tripartite. Si en général nos plans sont ternaires, c'est parce qu'il nous semble que la plupart du temps une troisième partie suffit pour prendre quelque hauteur sur le sujet et l'éclairer en essayant de le dominer. Mais si, pour une raison ou pour une autre, la troisième partie n'a pas suffi à apporter cette lumière complémentaire sur le problème, il est tout à fait légitime d'avoir recours à une quatrième partie (voir, par exemple, les sujets traités nos 36 et 54). Toutefois, nous préférons inviter l'étudiant à se méfier, au moins tant qu'il n'aura pas acquis une incontestable maîtrise, des devoirs « à rallonge » où, faute d'avoir su penser son plan comme un tout, on a des remords vers la fin et on croit utile d'ajouter des parties supplémentaires.

3. L'entraînement à l'examen.

Comment s'entraîner à présenter des copies aussi poussées dans leur équilibre et leur mouvement logique? Ici nous nous heurtons peut-être à une des questions les plus délicates, celle de la méthode de travail : faut-il préparer à loisir la dissertation en faisant des lectures préliminaires, en se livrant à des réflexions fréquentes, en mûrissant longuement un plan, en polissant son style jusqu'à en supprimer toutes les négligences? ou bien faut-il se dire qu'on ne dispose à l'examen que d'un temps fort limité (quatre heures à l'examen de Propédeutique, six heures aux concours de la rue d'Ulm et de Sèvres, six heures au C. A. P. E. S.) et ne consacrer à son travail que le temps qu'on retrouverait à l'examen? Les deux méthodes sont très discutées. La première a l'avantage de faire du sujet proposé un véritable centre de lectures et de recherches pendant trois semaines ou un mois et d'apprendre à préparer un travail à travers une bibliographie, d'amener à réfléchir jusqu'à maturation complète de la pensée et aussi d'aider à acquérir du style par d'incessantes corrections. Mais elle a l'inconvénient de faire oublier que les examens se jouent avant tout « contre la montre » et que rien ne sert d'écrire d'excellents travaux à tête reposée si l'on n'est pas un peu improvisateur. La seconde méthode (ne travailler que dans le temps de l'examen) n'a pas ces désavantages, mais elle n'assure pas des progrès de fond, elle développe simplement des réflexes et un peu « la technique », sans que l'étudiant augmente son bagage d'idées générales. L'inconvénient en est très grave dans les sujets qui nous intéressent, où certains candidats n'ont que trop tendance à se contenter d'un stock fort mince de vues esthétiques générales. Il faut bien se dire que c'est parce qu'on aura fait dans l'année de nombreuses dissertations en y mettant des heures, en creusant la documentation, en essayant plusieurs plans et en gardant le meilleur, en retouchant sans cesse son style, qu'on sera capable, le jour de l'examen, de se passer de documentation, de découvrir du premier coup un plan valable et d'écrire, sans trop de retouches, en un style correct. En effet, à l'examen, non seulement il n'est pas question d'avoir sous la main des livres, mais il n'est pas bon de trop tâtonner pour « bâtir » un plan et surtout il n'est guère possible de « faire un brouillon » : ce jour-là, il faut presque vivre sur des réflexes, réagir devant le sujet sans trop hésiter sur son sens exact, sans passer par trop de plans avant d'arriver au bon et disposer d'emblée d'un style que de nombreux exercices auront formé. On voit souvent des candidats trahir leur inexpérience du travail qui leur est demandé en griffonnant un brouillon complet, ce qui

double le temps matériel nécessaire à l'écriture. En fait il faudrait être capable d'arriver en une heure ou deux heures à un plan très détaillé, et ensuite d'écrire lentement, mais directement sur la copie, un devoir dont l'armature est trouvée et auquel il reste à assurer une rédaction ferme et précise. Pratiquement on se trouvera bien, en cours d'année, de prendre tout son temps pour les premiers travaux, ensuite on pourra parfois rédiger dans le temps prescrit un devoir longuement préparé auparavant, et enfin on se placera dans les conditions exactes de l'examen pour le dernier ou les deux derniers devoirs. Ainsi on ne sera pas surpris par les conditions matérielles de l'épreuve, et, d'autre part, on ne se contentera pas de répéter indéfiniment dans des devoirs superficiels les mêmes idées.

4. Le problème du style.

Dans tous ces conseils nous n'avons pas parlé du style — volontairement. En effet la stylistique demanderait un ouvrage spécial plutôt que quelques conseils en passant. Nous nous bornerons à quelques indications relatives à la dissertation littéraire générale.

1. Tout d'abord, sous prétexte que la dissertation porte sur des questions d'art, on ne se croira pas autorisé au « beau style » : bien écrire, ce n'est surtout pas crier toujours et partout son admiration en un style chargé d'épithètes excessives et banalement émotives. Bien des candidats, quand on leur demande de parler de poésie, essaient de s'exprimer eux-mêmes en un style « poétique » et tendant vers le « sublime ». Au contraire, plus le sujet risque de nous toucher de près, plus il est nécessaire de garder son sang-froid, de rester dans le ton de l'exposé et de l'analyse, de faire servir le style à l'« orientation » du devoir. Dans une dissertation d'esthétique le bon style est celui qui, intensément réuni à la composition, contribue à l'élan du paragraphe en donnant une impression d'analyse de plus en plus poussée : très souvent, quand on a acquis une suffisante maîtrise, il éclate dans une formule finale qui doit être, non un trait oratoire, mais l'aboutissement logique d'une précision qui se cherche. Mais on s'engagera avec prudence et modestie dans cette voie ; et mieux vaudrait, à tout prendre, ne pas s'y engager du tout que de risquer la vaine enflure et le ridicule naïf.

2. En somme, il y a dans la dissertation, comme dans tout genre littéraire, un *ton* à trouver et qu'il faut observer sous peine de commettre une véritable dissonance artistique : on n'écrit pas comme on parle et il y a une langue de la critique littéraire qui n'est ni celle de l'élogie ni celle du roman ou de

tout autre genre. Ce ton, qui est beaucoup plus affaire de culture et de bon personnel que de théorie, est d'ailleurs plus facile à définir dans ce qu'il n'est pas que dans ce qu'il est. On peut poser en principe qu'il ne doit être ni vulgaire ni familier, mais qu'il ne doit pas être non plus oratoire ni pathétique. Il ne tolère pas la mise en scène de l'auteur (il faut même éviter des expressions comme : « Je pense que... », « Je me souviens d'avoir vu cette pièce... ») ni l'attendrissante confidence personnelle. Et, malgré toutes ces interdictions, le style de la dissertation, surtout celui de la dissertation générale, ne doit pas être terne, monotone, plat : c'est peut-être lui qui révèle le plus sûrement l'expérience ou l'inexpérience de l'auteur d'une copie. Tout correcteur, au bout d'une quinzaine de lignes, éprouve déjà une impression favorable ou défavorable, qui est uniquement due au ton et que la suite vient très rarement infirmer : il y a des styles qui donnent l'impression de mordre dans le réel, d'accrocher des problèmes concrets, d'autres qui broient du vide et qui semblent tourner sur eux-mêmes.

3. Enfin on doit, bien entendu, éliminer les fautes. Nous ne faisons pas un manuel de grammaire et nous nous bornerons à signaler les offenses au bon goût qui choquent particulièrement les lecteurs avertis, et les diverses défaillances que l'étudiant tolère d'autant plus volontiers dans les devoirs qu'elles ont fâcheusement envahi le langage de la radio et des journaux.

a) Il faut éviter :

- de se complaire à des phrases sans verbe : ce procédé est vite lassant si on en abuse, tout autant que la fausse élégance de *parce que* employé absolument (Ex. : *bon parce qu'intelligent!*).
- de répéter le même mot à des intervalles trop rapprochés. Sans doute la crainte de cette répétition a l'inconvénient d'induire à l'impropriété, quand par peur de répéter un mot qui en réalité est le seul juste¹, on se contente d'un terme approximatif, pourvu qu'il soit différent. Néanmoins, puisque de nombreux correcteurs sont hostiles à la répétition, on veillera en général à l'éviter, mais sans oublier que la reprise du même mot peut être excellente par l'effet qu'elle produit et qu'elle est inévitable quand il s'agit du thème essentiel qui fait l'objet du développement. Par exemple, comment pourrait-il être répréhensible d'utiliser, aussi souvent qu'il est nécessaire, *lyrique*, *lyrisme*... dans une dissertation sur le lyrisme ou la poésie lyrique?

1. « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger, on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il les faut laisser, c'en est la marque. » (Pascal, *Pensées* : Édition Brunschwig, I, 48.)

● d'user (et c'est ce qu'il y a de plus délicat, tant l'erreur a ici de séduction) de vulgarités et de trivialités; d'expressions savantes, philosophiques, scientifiques (ou se croyant telles); de termes pédants ou « précieux »; d'archaïsmes et de néologismes, etc. : ce sont autant d'atteintes à cette unité de ton dont nous avons souligné l'impérieuse nécessité. Par exemple, on s'interdira d'employer : *rater* dans le sens de *manquer*, *réaliser* dans le sens de *comprendre*, *solutionner* dans le sens de *résoudre*, *révolutionner* dans le sens de *bouleverser*, *extérioriser ses sentiments* dans le sens de *exprimer ses sentiments*; et bien d'autres expressions très dangereuses parce qu'elles ont l'air savant et sont en réalité populaires, parce qu'elles attirent d'autant plus qu'elles gardent pour beaucoup une apparence bizarre ou mystérieuse. Ainsi il est pénible dans une analyse relative à la poésie d'entendre parler de l'*aboulie* de Verlaine ou du caractère *transcendant* de tels poèmes de Valéry!

b) Il faut proscrire :

● l'emploi du défini (*nous*) et de l'indéfini (*on*) dans la même phrase et, à plus forte raison, dans la même proposition pour désigner les mêmes personnes (Ex. : *on* est content que les gens *nous* aident!).

● l'emploi d'un participe ou d'un infinitif en tête de phrase pour renvoyer à autre chose que le sujet de la principale (Ex. : *revenant de voyage*, de nombreuses *impressions* s'accumulaient en lui!).

● l'emploi de *des* à la place de *de* devant un adjectif précédant un nom, quand adjectif et nom ne forment pas une seule expression consacrée par l'usage.

c) Il faut se rappeler que :

● l'on écrit avec un accent circonflexe : il *paraît*, il *plaît*... et leurs composés. De même il faut un accent circonflexe à la troisième personne du singulier du subjonctif imparfait (j'aurais aimé qu'il *eût* réussi et qu'il *fût* félicité), mais la même personne au passé simple et au passé antérieur de l'indicatif n'en prend pas (quand il *eut* réussi, il *fut* félicité).

● *soi-disant* (invariable) se dit pour les personnes, *prétendu* (variable) se dit pour les choses.

● l'expression *au point de vue* (ou *du point de vue*) est suivie soit d'un complément de nom introduit par la préposition *de*, soit d'un adjectif épithète : lui juxtaposer un substantif est incorrect.

● l'on ne peut faire dépendre un seul complément de deux verbes que si ces deux verbes admettent la même construction; sinon,

il faut faire dépendre le complément d'un seul verbe et le remplacer près de l'autre par un pronom. Par exemple, on ne dira pas : *s'apercevoir et admirer la subtilité*, mais *s'apercevoir de la subtilité et l'admirer*.

d) Il faut savoir une fois pour toutes :

qu'on ne dit pas :

mais qu'on dit :

<i>être en but à</i>	<i>être en butte à</i>
<i>poursuivre un but . . .</i>	<i>viser un but</i>
<i>dans le but de</i>	<i>en vue de, pour, dans l'intention de</i>
<i>il s'en rappelle</i>	<i>il se le rappelle, il s'en souvient</i>
<i>se baser sur</i>	<i>se fonder, fonder un raisonnement sur</i>
<i>malgré que</i>	<i>bien que, quoique (suivis du subjonctif)</i>
<i>préférer que</i>	<i>préférer une chose à une autre, une chose plutôt qu'une autre.</i>

e) Il faut noter enfin que notre syntaxe soumet la concordance des temps à des règles précises et que, si l'on ne veut pas appliquer ces dernières, il convient, quand on écrit, d'employer une tournure où elles n'aient pas à intervenir.

Tels sont quelques-uns des points sur lesquels les correcteurs sont le plus souvent provoqués¹. Il en est bien d'autres et chacun se doit de compléter son « sottisier ».

Personne ne peut éviter toutes les incorrections et les écrivains les plus connus n'en sont pas exempts². Et ce ne sont certes pas des modèles de style que nous prétendons donner, prétention qui serait, à tous points de vue, vouée à un échec certain ! Nous avons seulement tenté de montrer comment, selon nous, on peut *discuter* un énoncé, *trouver* des idées et les *organiser* en vue de traiter tel ou tel sujet de dissertation littéraire générale, tentative qui n'est pas soumise aux mêmes contraintes qu'une copie entièrement rédigée. Nous sommes persuadés que lorsque les candidats sauront réussir cette *discussion*, cette *invention* et cette *disposition*, ils réussiront vite à écrire, d'abord avec correction et clarté (ce qui peut suffire), ensuite (du moins pour certains) avec vigueur et personnalité.

1. Peut-être l'une des manies les plus crispantes est-elle celle qui consiste à appeler Corneille et Racine des *tragédiens* (*acteurs qui jouent la tragédie*) et non des *tragiques* (*auteurs qui écrivent des tragédies*), seule appellation qui leur convienne. Pareillement il ne faut pas oublier qu'on doit dire de Molière qu'il est un *comique*, si l'on veut étudier l'auteur de comédies (ce qui est à peu près toujours le cas) et que si on le qualifie de *comédien*, c'est que l'on veut étudier ses talents d'acteur.

2. Cf. : René GEORGIN, *Pour un meilleur français*, Ed. A. Bonne, 1951.