

# Composition française

## Écrit

### Épreuve commune

**Sujet :** Selon Robert Legros, le romantisme conteste que l'auteur d'une œuvre « ne soit qu'un intermédiaire qui ne fasse pas preuve d'originalité. Tout au contraire : il se montre *d'autant plus original, d'autant plus personnel qu'il laisse émerger ce qui lui appartient le moins*. D'autant plus original qu'il ne se veut pas lui-même sa propre origine mais laisse parler en lui une origine plus initiale, ou s'exprimer une initiative plus fondamentale que la sienne propre, plus profonde que celle d'une conscience individuelle ou d'une volonté souveraine. » (*L'Idée d'Humanité*, Paris, Grasset, 1990, p. 64.)

\*

### L'ÉPREUVE EN CHIFFRES :

Nombre de candidats inscrits : 4619

Nombre de candidats présents : 4530

Nombre de candidats ayant rendu une copie blanche : 12

Note minimum : 00,50/20

Note maximum : 20/20

Moyenne : 10,41/20

Écart type : 03, 93

Notes supérieures ou égales à 14/20 : 21, 68% de l'ensemble

Notes les plus récurrentes :

09/20 (424 copies)

10/20 (386 copies)

07/20 (326 copies)

12/20 (326 copies)

### CHOIX DU SUJET :

Le sujet a été choisi pour sa capacité à illustrer le domaine 5 de l'axe 1 du programme 2018 (*Genres et mouvements*), *Les mouvements littéraires : le romantisme*, ainsi que les domaines 2 et 7 de l'axe 2 du programme (*Questions*), *L'œuvre littéraire et l'auteur*, *Littérature et savoirs*. En effet, Lamartine et Hugo relèvent explicitement du romantisme, et l'importance des *Rêveries* de Rousseau sur le romantisme est notoire. La relation entre l'œuvre et l'auteur est l'objet même de Rousseau, Lamartine et Ernaux. La question de la représentation et problématisation des savoirs par la littérature est au centre des quatre textes au programme : savoir intime, savoir poétique, savoir scientifique, savoir historique, savoir politique.

Les intentions qui ont présidé au choix de la citation répondaient à la volonté de déplacer l'objet et la logique de la pensée analytique et critique hors des terrains les plus familiers de la critique littéraire. Le choix d'un ouvrage tel que *L'Idée d'humanité* du philosophe belge Robert Legros (1990) avait pour premier intérêt de mettre les candidats dans une position d'égalité puisqu'il était vraisemblable que personne ou presque ne l'aurait croisé dans ses lectures ou n'aurait eu de son auteur un enseignement durant les années de classes préparatoires. Le deuxième intérêt était qu'il n'engageait la réflexion dans aucune direction théorique spécifique pré-identifiée : ni poétique des textes, ni structuralisme, ni sociocritique, ni histoire des idées ou encore théorie de la réception. Ainsi, la réflexion pouvait, vierge de tout horizon d'attente trop bien circonscrit, s'ouvrir à une réflexion personnelle. Troisième intérêt : la citation, quoique adoptant assez clairement une approche philosophique de la littérature, ne présentait aucun piège quant aux concepts proposés, qui ne nécessitaient pas de compétence philosophique précise, contrairement à des énoncés qui, bien arrimés dans le contexte littéraire, proposent un terrain miné par des référents difficilement saisissables (réel/réalité, vérité/fiction, etc.). La citation avait enfin l'intérêt d'entrer de plain-pied dans un fondement de la logique du romantisme, sans faire de ce dernier le sujet même. En effet, le romantisme selon Legros est le nom donné à un principe critique de connaissance et surtout d'expression de soi : il s'agissait à partir de cette proposition d'inviter les candidats et candidates à prendre en charge une réflexion menée par le romantisme, mais dont la validité n'avait pas nécessité à s'arrêter à lui.

## ANALYSE PRÉLIMINAIRE DE LA CITATION :

L'un des dangers était de ne se concentrer que sur un seul des objets théoriques abordés (l'idée d'auteur intermédiaire, l'idée d'originalité, la définition de « ce qui appartient le moins » à l'auteur) au détriment de la totalité de la réflexion.

Beaucoup de copies se sont intéressées à l'idée d'« intermédiaire », mais en omettant ce point essentiel : ce que conteste le romantisme selon la citation, c'est un intermédiaire « qui ne fasse pas preuve d'originalité ». Bon nombre de candidates et candidats ont par ailleurs immédiatement fait l'équation entre ce que le romantisme disait de l'auteur (pris dans la citation à l'intérieur d'une généralité non territorialisée ou périodisée) et une définition de l'auteur romantique. Mais c'était réduire l'importance du sujet (en se mettant en difficulté pour envisager l'originalité propre d'Ernaux) que de le comprendre comme un sujet d'histoire littéraire fermé sur *une* poétique du romantisme.

La citation débute par un énoncé qui contient des présupposés dont il faut déployer le sens le mieux possible en absence de contexte. Le romantisme conteste une thèse (ceci n'a pas été relevé dans les copies), et cette thèse porte sur « l'auteur » (l'auteur selon les romantiques, associable à l'auteur romantique, mais pas identifiable intégralement à ce dernier). Le sujet se fonde donc sur une thèse initiale qui est que l'auteur d'une œuvre est un intermédiaire sans originalité – et la complexité énonciative de la phrase fait sens à cet égard, exigeant une attention précise. Or la thèse de Legros ne vient pas contredire l'ensemble de cette proposition, mais seulement une partie de cette dernière, sur un mode paradoxal qui nécessite une redéfinition de ce qu'est l'originalité. Et l'on pouvait remarquer sur ce point l'importance des répétitions avec dérivations dans la citation, à commencer par la triade « originalité/original/origine » : indice d'une attention toute particulière à repenser l'originalité depuis la question d'une origine, et la manière dont la singularité/individualité se construit depuis une antériorité/altérité/pluralité. Ainsi, il fallait tenter de maintenir, comme définition de l'auteur, qu'il est un intermédiaire, mais que cette nature intermédiaire qui est la sienne se définit nouvellement selon une conception différente de ce qu'est l'*originalité* au sens le plus général.

L'opposition marquée (« Tout au contraire ») se construit sur un paradoxe et un renversement : l'auteur est « d'autant plus » lui qu'il est « le moins » lui-même. Le paradoxe, qui ne peut être levé que si l'un des termes est totalement redéfini, insiste sur le fait qu'un auteur sera d'autant plus original qu'il aura délaissé l'originalité mais fera entendre en lui une origine ; qu'il sera d'autant plus personnel qu'il fera taire en lui la personnalité. Et le jeu de redéfinition se met en place : l'origine ne se trouve pas dans la personne singulière (son initiative propre, sa conscience individuelle et sa volonté souveraine), mais dans une « origine plus initiale », une origine plus originaire, qui ne sera pas définie par Legros, laissant ainsi une place importante à l'interprétation. L'initiative propre doit laisser place à une réalité plus complexe et plus riche. Ne se maintenant pas dans les bornes de son identité et d'une conscience individuelle, l'auteur s'enrichit de la multiplicité qui peut parler à travers lui – on retrouve ici la notion d'« intermédiaire » – et assume un inconscient collectif. Et certes cette position est celle des romantiques, tout particulièrement concernant le génie, ou l'artiste, qui se définit en premier lieu comme puissance d'ouverture au monde, à travers la sensibilité. Être sensible, c'est bien être sensible à quelque chose (d'extérieur, de transcendant l'individu). Et seul l'être sensible, sensibilisé par les déterminations, devenu le médium, l'intermédiaire, peut donner toute sa puissance.

## REMARQUES SUR LES COPIES (QUESTIONS GÉNÉRALES DE MÉTHODOLOGIE) :

De l'avis général des correcteurs, la citation n'a guère posé de problèmes de compréhension, même la première phrase avec sa double négation. Pourtant, à ne pas interroger suffisamment les termes de la citation, beaucoup de copies ont avancé l'idée de « passivité de l'auteur ». La citation, où l'auteur est sujet actif (il « laisse », « il ne se veut pas », il « montre »), laissait-elle entendre cela ? La proposition générale indique au contraire que l'ouverture à l'origine ne se réalise pas si une volonté et une conscience ne viennent remettre en cause d'autres formes de volonté et de conscience qui ruinent en l'homme la possibilité de la littérature. Les contresens (celui de la passivité supposée de l'auteur et quelques autres) n'ont pas tant été liés à la difficulté de la proposition qu'à la démarche maladroite qui consistait à ne prendre que des fragments de la citation pour construire un nouveau sujet, ou plus généralement pour réduire le sujet à une question de cours.

À propos de cours, il faut souligner que les copies ont généralement montré un haut niveau d'investissement des élèves dans les œuvres et qu'elles ont aussi révélé la rigueur des enseignements qui ont porté sur les quatre œuvres au programme. L'ensemble des copies — à l'exception de quelques-unes qui, marginales à tous égards, révèlent de graves lacunes — a témoigné d'une connaissance assez subtile et érudite de ce qu'est le romantisme, à la fois dans les œuvres qui se rattachent au mouvement, mais aussi sur le plan de la critique littéraire. Bon nombre de copies ont manifesté une culture qui ne s'arrête pas aux œuvres patrimonialement reconnues. Certaines ont présenté des connaissances générales (littéraires ou philosophiques, parfois picturales et musicales) si vastes et variées qu'elles ont suscité l'enthousiasme du lecteur. De même, on a pu être impressionné par la mémoire de certains candidats : des citations relativement

longues, en vers ou en prose, faites à bon escient et présentées selon les normes de la critique, témoignaient d'une pratique approfondie des œuvres.

Pour ce qui concerne le maniement des œuvres critiques, les citations et les renvois sont souvent moins heureux. Beaucoup de copies avancent par allusion, citations tronquées ou prosopopées hésitantes, souvent sans autre référence que le nom de l'auteur. On notera une grande disparité quant à la culture critique dans les copies, ainsi qu'une hésitation quant à la pertinence des sources choisies. Ainsi beaucoup d'auteurs cités (Roland Barthes, Michel Foucault, ou José-Luis Diaz, Alain Vaillant) semblent avoir été convoqués pour des raisons qui répondaient bien plus au sujet de l'année précédente qu'à celui de cette année. Les « mort de l'auteur » et « scénographie auctoriale » perdaient de leur valeur à être engagées de force dans la citation, et leur puissance conceptuelle si prégnante défaisait le lien que la composition devait maintenir avec le sujet. On notera le recours à d'autres œuvres critiques comme celles de Georges Gusdorf, fort attendue sur le sujet, et de Paul Bénichou, Jean-Marie Gleize, Claude Millet, toutes références, venues d'horizons différents, très bienvenues. Certains appels à des théories critiques, comme celle de la réception de Hans-Robert Jauss – et cela malgré la valeur intrinsèque des travaux – menaient en revanche soit à l'orée du hors sujet, soit, par forçage, dans le contre-sens au regard de la citation.

Sur le plan de la culture des copies, on saluera enfin une très belle ouverture sur les littératures étrangères, même si celle-ci se fait avant tout dans le roman du xx<sup>e</sup> siècle (avec Kafka tout particulièrement) : un recours à des œuvres antérieures, peut-être contemporaines à celles des œuvres au programme, aurait pu permettre de réfléchir, sur le terrain même du sujet exposé, aux déterminations historiques qui offrent des « origines » distinctes aux écrivains.

Passons maintenant aux problèmes méthodologiques récurrents conduisant le plus souvent à l'échec. Ce qui frappe en premier lieu est la question de la problématique, question qui se pose chaque année. Objet intellectuel du plus grand danger mais aussi des plus grands enjeux, la problématique est, dans son exposition en introduction, le lieu de condensation des fautes de syntaxe, d'orthographe et de logique. C'est sur ce dernier point que nous souhaitons revenir. S'il est admis, par une convention (discutable comme toutes les conventions) que la problématique se réalise sous la forme d'une question, il est troublant de voir que, dans la plupart des cas, la question ne sous-tend en fait aucune problématique. Sans doute faut-il lever une ambiguïté : la forme du questionnement de la problématique ressortit bien moins à une question ouverte ne menant nulle part qu'à une question rhétorique s'interrogeant, par prudence, sur la validité des propositions de la logique intellectuelle qu'elle va devoir mettre en place. De ce point de vue, on rappellera qu'il faut absolument éviter ces écueils : proposer une question ouverte qui ne fait que reprendre certains mots de la citation (ou pire, tous) ; faire tomber sur le lecteur un déluge de questions qui chacune à leur tour prennent en charge une partie de la citation ; proposer une problématique qui n'est en rien liée au plan. De fait, une problématique est la mise en tension de l'esprit par dévoilement d'une logique mise en œuvre dans le plan. Et ce dernier, qu'il progresse de manière thématique ou par déploiement dialectique, doit dès sa présentation montrer le caractère organique de la réflexion. D'une façon progressive, l'introduction doit montrer que la première partie fait apparaître la nécessité d'un prolongement ou d'une remise en cause dans une deuxième partie, qui elle-même entraîne soit un prolongement, soit un dépassement dialectique. De fait, ce qui est généralement oublié est le lien logique, ou le saut conceptuel, qui se fait entre les parties.

Ce fut cette année, comme pour toutes les années antérieures, la troisième partie des plans dialectiques qui a posé problème. Ceci est à mettre en rapport direct avec la difficulté à problématiser. On ne saurait trop mettre en garde contre des plans illustratifs qui, tout au long de la réflexion, découpent des fragments de la citation pour faire un arrêt sur chacun d'eux, en affichant certes une hiérarchie entre les éléments de la proposition soumise à la dissertation, mais sans présenter les articulations intellectuelles qui président à leur jointure. De même, la problématisation, comme la troisième partie, ne peuvent procéder d'un retournement, très maladroit, par relativisation chronologique : la citation, centrée sur une poétique romantique, serait partiellement vraie pour X, partiellement fausse pour Y, mais l'enjeu serait différent si l'on passait au xx<sup>e</sup> siècle, avec Z... Enfin, la dernière partie ne peut trouver à se bâtir selon une logique de synthèse, où maladroitement reviendront les arguments déjà présentés, ou ceux qui, selon une bifurcation, mèneront au hors-sujet. Ainsi, cette année a été marquée par un grand nombre de problématisations (et de troisièmes parties) déplaçant le centre de gravité de la citation vers la très vaste question de l'auteur, où malheureusement s'entendaient les leçons, les enjeux et les citations issus de la préparation au concours de l'année antérieure – sur la mort de l'auteur, en particulier, question théorique tout à fait périphérique par rapport à la citation de Legros.

On pointera ici quelques défauts dont il est aisé de se défaire :

- Paraphraser d'entrée de jeu la citation : cette dernière peut être présentée de deux manières, soit, si elle est courte, en étant intégralement restituée, soit en étant résumée si elle est longue. Dans le second cas, l'exercice trouve son intérêt dans la hiérarchisation des idées, qui est un premier pas vers la problématique, mais on trouve trop souvent ce résumé alourdi et dilué dans le commentaire. Bon nombre de copies proposent une longue paraphrase qui ne permet pas de dégager les enjeux de la citation. Quelques analyses, trop longues (jusqu'à quatre pages), noient véritablement le sujet et désamorcent l'intérêt pour des arguments qui, quand leur heure est venue dans la copie, sont déjà

éventés d'avoir été présentés plus haut. L'analyse stylistique, grammaticale et/ou rhétorique est une bonne entrée en matière, puisqu'elle permet d'observer la nature linguistique d'où émerge une réflexion. Elle ne peut cependant se maintenir dans le cadre d'une plate paraphrase, mais doit faire apparaître les lignes de force, la direction, la complexité voire les apories de la proposition qui est proposée à la discussion.

- Présenter une amorce qui n'a rien ou presque rien à voir avec le sujet : ainsi l'opposition caricaturale entre classicisme et romantisme.
- Confondre argumentation et illustration : un grand nombre de copies ne proposent pas d'arguments mais illustrent un à un les termes de la citation en les mettant « en situation » dans les différentes œuvres du programme. D'autres, allant plus loin, mais pas encore suffisamment, présentent un argument immédiatement soudé à un exemple non analysé, de telle sorte que la justification logique disparaît sous la description. Or l'argument est le temps de la logique. C'est là que se joue la mise en place des affirmations, des concessions, des retournements et des approfondissements logiques. Quelle que soit la logique retenue, celle-ci doit prendre le temps de s'expliciter, pour rappeler à quel moment de la citation elle répond, et comment elle entend y répondre.
- Ne pas assez varier ou commenter les exemples : si l'argumentation est le lieu de démonstration des compétences logiques, les exemples organisent un double espace où le travail mené doit présenter des compétences en termes de culture et d'analyse littéraires. Pour mettre en valeur ces dernières, on pourra proposer aux étudiants de varier les effets dans leurs références. Ainsi peut-on imaginer (mais ceci ne doit pas donner lieu à une systématisation) un exemple mineur, très ponctuel, amorçant l'argumentation, suivi d'un exemple majeur, développé, sur lequel porte le déploiement de la réflexion. De même peut-on imaginer des variations entre exemples attendus, par lesquels la copie montre une compétence académique, et exemples plus originaux, où peut se lire un engagement personnel dans les œuvres. Il est à noter que la plupart des copies ont pratiqué, et bien pratiqué, la variation entre œuvres au programme et autres œuvres. Cependant, un exemple (une citation ou un résumé) ne vaut guère si un commentaire ne vient, par une liaison critique, montrer en quoi il rend pertinent l'argument. Ce temps reste généralement oublié des copies. Bon nombre de ces dernières, offrant de fort bons exemples, ne les mettent pas suffisamment en valeur, en oubliant de justifier le lien qui les unit à la logique de la démonstration. Il faut cependant rappeler que l'argumentation ne tient pas dans le seul temps où l'argument est posé, mais aussi dans la justification de ce dernier par les œuvres. Il ne s'agit pas de transformer le travail en explication de texte, mais il semble cependant que l'œuvre doive être étudiée pour ce qu'elle apporte à la réflexion : l'analyse peut alors naturellement passer par des chemins empruntant à la grammaire et à la stylistique quand cela est justifié. Aussi peut-on regretter que trop peu d'études aient porté sur des faits précis de métrique ou de versification dans l'œuvre de Lamartine. De même, dès lors que Robert Legros postulait en partie que l'originalité de l'auteur (et par voie de conséquence, de l'œuvre) se construit dialectiquement dans un abandon de l'individuation qui offre l'avenue de déterminations en lui, la langue elle-même, en tant que déterminant premier, pouvait être interrogée – ce qui a d'ailleurs été fait, et souvent avec beaucoup de pertinence, à propos, par exemple, du traitement pronominal dans *Les Années* (en dépit de quelques étrangetés linguistiques parfois comme l'idée d'un *On* « pronom impersonnel » [sic]).
- Proposer, tout particulièrement dans la littérature critique, des références dont on ne maîtrise pas les fondamentaux. Certaines copies, pensant sans doute offrir à leur travail une prime de séduction, ont présenté des réflexions extraites d'œuvres philosophiques dont elles montraient qu'elles ne les avaient sans doute pas vraiment lues, ou pour le moins à l'évidence pas comprises : ainsi de *La Voix et le Phénomène* de Derrida, qui a donné lieu à des commentaires surprenants, ou encore la notion d'inconscient collectif prise dans une acception si diluée qu'elle en perdait de sa pertinence et de ses vertus.
- Avancer des concepts trop larges, dont les définitions sont très complexes à mettre en place, et qui ne peuvent avoir de sens que si leur définition est à la fois précisément posée et tenue dans un contexte théorique. On notera par exemple une propension importante à l'emploi des concepts de « transcendant » et de « transcendantal », le second terme ne renvoyant pas dans les copies au concept kantien, mais étant fallacieusement pensé comme un équivalent du premier.
- S'en tenir à des lieux communs (« de tous temps » [sic]), à des concepts rendus à une forme de mollesse par faute de contexte théorique ; ou, de manière corollaire, avancer depuis des espaces théoriques trop hétérogènes, voire opposés les uns aux autres. La stratégie qui consiste à faire jouer mécaniquement un édifice théorique contre un autre à des fins dialectiques se paie par un recul du point de vue de l'originalité et de la cohérence de la réflexion.
- Émettre des jugements de valeur sur la citation : trop de copies ont centré leur réflexion sur la question de savoir si Robert Legros avait raison ou tort. Trop de copies, prenant pour seul sujet « l'originalité », faisaient passer les œuvres au crible de ce critère devenu un juge sévère. Dans l'ensemble, un grand nombre de copies ont traité le sujet selon l'angle de l'originalité de l'auteur (au sens plat récusé par la citation), ce qui a conduit à une grande naïveté, voire à une ambition vaine et à un écueil intellectuel : déterminer ce qui faisait la nature personnelle, idiosyncrasique, de la poétique d'un auteur et en quoi l'originalité aurait « progressé » au cours de l'histoire.

- Avancer par catégories massives et par jugements péremptoirs. Si une problématique émerge, c'est précisément parce qu'est mis en lumière quelque chose *qui pose problème* et qui ne va pas de soi.
- Tracer de grands tableaux ou de grandes fresques historiques donnant dans une généralité toujours sujette à tomber sous la coupe de la critique. Le romantisme n'est pas d'une pièce, un auteur ne se réduit ni à une œuvre ni à une esthétique, *etc.* On aura été surpris cette année de lire que Balzac est un ennemi acharné du romantisme, que Hugo tient en haine le théâtre classique, que le classicisme se résume à la règle des trois unités, que Zola n'est pas romantique (mais peut-être que si finalement ?), qu'au Moyen Âge les auteurs anonymes n'avaient pas d'originalité, que Chrétien de Troyes et Flaubert ont des points communs, que le romantisme est une invention finalement plus ancienne que lui, que le projet de Hugo ou de Stendhal se trouve déjà chez Homère... Des énoncés comme ceux-ci, pour certains totalement erronés, pour d'autres comportant quelques intuitions, restent inacceptables parce que faux et/ou inopérants à cause d'une excessive synthétisation.
- Malmener les citations (particulièrement celles des auteurs au programme : « Idiot, qui croit qu'en parlant de moi je ne parle pas de toi ! », aurait écrit Hugo...) et les noms propres : « Les Montreurs » de Delilles (pour Leconte de Lisle), Beaudelaire, Annie Hérnaux, Kasimodo, *etc.*

Enfin, et sans surprise, trois fois hélas, dans la suite directe de ce qui vient d'être dit, on est obligé de conclure ces généralités en dénonçant les faiblesses de langue et d'expression, parfois vraiment très choquantes. Un trop grand nombre de copies présentent des erreurs de langue conséquentes, et pour certaines, rédhibitoires, concernant par exemple la confusion entre interrogatives directe et indirecte ; ou encore la conjugaison du passé simple et même du présent de l'indicatif.

Il est à noter qu'il y a *toujours*, on dit bien *toujours*, une corrélation entre le degré de maîtrise orthographique/syntaxique, l'exigence logico-argumentative et la précision du regard porté sur les œuvres. Et l'écart est finalement grand entre les copies qui, avec clarté, élégance, acuité et compétence, s'engagent dans un dialogue fructueux avec la citation ainsi qu'avec les œuvres, et celles, en difficulté apparente, qui accumulent les faiblesses, avec des phrases mal construites et peu compréhensibles, multipliant les propositions là où une formule concise devrait rendre compte d'une position éclairée sur tel ou tel point du sujet.

## ÉLÉMENTS DE CORRIGÉ :

La difficulté principale du sujet proposé tenait à la nécessaire mobilité demandée dans l'acception du terme d'« originalité », dont l'extension se trouve écartelée entre une définition étroite, centrée sur la singularité de la personne – et récusée, nous dit Robert Legros, par le romantisme –, et une définition plus large, dialectique, où le singulier se comprend comme lieu de concentration dans la personne (ici, l'auteur) de déterminations extra-personnelles (l'Histoire, la communauté, l'Esprit divin, l'inconscient collectif...). De fait, ce sont deux visions qui s'opposent, l'une faisant de l'auteur le lieu d'une posture (d'une esthétique, d'un style spécifique, d'une vision du monde) et l'autre le lieu d'un effacement et d'un dessaisissement apparents de soi, qui est en fait ressaisissement des déterminations qui coïncident dans le moi, le nourrissent et lui donnent sa valeur. Si, comme le dit Novalis, long est le chemin qui va de soi à soi, impliquant la traversée du monde entier, on peut comprendre que cet effacement premier n'est qu'un temps dans le cheminement d'une pensée et d'une esthétique se nourrissant du dehors avant de venir se cristalliser à nouveau, plus riches, dans l'auteur.

### I. *Le moi et le monde*

Il convient de commencer par suivre la proposition dont Robert Legros prétend qu'elle est celle du romantisme : l'auteur fait taire en lui la voix personnelle afin de faire entendre un concert plus ample, plus riche. Une première partie de la dissertation pouvait ainsi parcourir les principaux modes d'ouverture du moi au monde, tels qu'ils nourrissent les œuvres. Il ne s'agissait évidemment pas, et cette évidence a été comprise par une majorité de copies, de faire une psychologie de l'auteur.

Un premier point devait être soulevé, à savoir que les œuvres au programme sont hétérogènes, et qu'elles ne construisent pas identiquement, loin s'en faut, un même positionnement du moi face au monde et à ses relations aux différents savoirs qui le constituent. Les œuvres romantiques pensent nécessairement, poétiquement, le fait que le moi et l'autre sont interchangeable : « Ah ! insensé qui croit que je ne suis pas toi ! » (Les *Contemplations*). L'œuvre du xx<sup>e</sup> siècle pense la conaturalité de l'écriture de soi et de l'écriture de l'Histoire. Sur ce point, Rousseau s'éloigne sans doute des trois autres œuvres : c'est dans l'opposition, ou la résistance à l'autre (dans une école de l'adversité), que peut se faire la connaissance de soi.

Avec Hugo et Ernaux, nous sommes dans une interrogation qui tend à rendre compte de la nécessité de médiatiser la connaissance de soi et la connaissance du monde, selon deux mouvements : connaître le moi en interrogeant les mécanismes de l'Histoire, comprendre l'Histoire en déchiffrant le fonctionnement du moi. Chez Hugo, la question de l'histoire contemporaine passe nécessairement par un excentrement, un silence imposé au moment présent, et l'interrogation d'une « origine plus initiale ». En revanche, l'œuvre d'Annie Ernaux est construite sur l'interrogation du moi face à l'Histoire. « Ce que ce monde a imprimé en elle et ses

contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. »

Dernière médiation entre le moi et le monde, la pensée du divin est au croisement central de deux des œuvres du programme, et *Notre-Dame de Paris* en premier lieu. L'*Anankè* est symboliquement gravée sur les murs de la cathédrale chrétienne. Chez Lamartine la détermination transcendante, divine, se fait cependant jour avec le plus de transparence. Le lyrisme du recueil tient tout entier dans cette puissance du chant enthousiasmé. Avant tout spiritualisé, ce dernier est ainsi assumé depuis une puissance antérieure au poète, qui s'en fait l'*organon*, l'intermédiaire.

Mais les déterminations originaires, ou plus originaires, si elles nourrissent des œuvres, ne les déterminent pas non plus intégralement.

## II. Origine et originalité

Il convient dans une réflexion dialectique de ne pas tomber dans une logique oppositionnelle abrupte, ni encore moins de renverser intégralement la proposition. La citation offrait un renversement par son propos relativiste qui a été généralement fort peu commenté dans les copies. Si l'auteur se montre « *d'autant plus original* » qu'il ne « fait pas preuve d'originalité », cela ne signifie en rien que s'il choisit la voix de l'originalité il ne sera pas original. Il ne le sera que *moins*. Il s'agit d'une gradation, et non d'un absolu.

S'ouvrant nécessairement aux déterminations multiples et différentes dont ils nourrissent la matière de leur œuvre (l'Histoire ne peut être rayée de l'horizon de l'auteur), les écrivains élaborent un univers singulier, avec un imaginaire propre, ou du moins, avec une manière personnelle de s'engager dans un imaginaire et/ou une épistémologie collectifs. Penser le moi dans son rapport à l'Histoire est certes propre à une génération entière : c'est, de manière très visible, le cas de la génération romantique issue des enthousiasmes et des traumatismes de la Révolution française. Il n'en demeure pas moins que, à côté d'universaux (dans le roman historique, la légende, l'épopée), demeurent des différences majeures d'individuation. Et cela, c'est ce que les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles vont appeler « le style » comme idiosyncrasie singularisante. On peut penser à la différence entre la coulure verbale et versifiée d'un Lamartine et l'ordonnancement de l'alexandrin chez Alfred de Vigny. Le cas d'Ernaux est aussi très remarquable : *Les Années* ose une présence stylistique très forte et immédiate, une originalité d'énonciation immanquable dès l'*incipit* que l'auteur a toujours prétendu refuser dans ses autres livres.

C'est ainsi qu'à différents degrés et différents niveaux, les œuvres au programme ménagent également la place d'une originalité assumée par une posture auctoriale personnelle plutôt que venue d'une « origine plus initiale ». Mais alors que le romantisme définit et valorise plutôt l'auteur et le moi lui-même dans leur capacité à laisser advenir une pensée qui les dépasse, les *Rêveries* et le geste autobiographique des *Années* portent la marque sans doute plus apparente de singularités résistant à ce qui les détermine – ce qu'il convient cependant d'entendre avec quelque précaution, l'unique ne s'affirmant pas alors sur le mode de l'exception, mais relayant bien plutôt l'exigence d'une exemplarité, celle-là même que requiert la contestation de tout ce à partir de quoi il s'impose.

## III. Volonté et autorité

On aborde maintenant la question du nécessaire équilibre entre un discours littéraire orienté sur la voix de l'auteur et son rapport à la voix collective, et l'aporie d'une définition permanente, massive, absolue, de l'« originalité ». La citation de Robert Legros pose dans ses termes mêmes, la question du clivage inscrite au cœur de la notion d'auteur. Le paradoxe présenté tient au fait que l'auteur ne « veut pas » s'en tenir à sa « volonté souveraine ». Cela ne veut pas dire qu'il abdique sa volonté, mais que volontairement il la médiatise – il ne s'agit en rien de passivité, mais de posture critique assumée.

L'auteur tel que le pense le romantisme (et c'est sans doute une pensée qui engage pour le moins toute notre modernité) est d'abord la voix d'une conscience critique qui n'a aucune forme d'arrogance autoritaire individuelle puisqu'elle est consciente de parler pour et à partir des collectivités de savoirs qui la constituent historiquement. Sa volonté en effet n'est en rien « souveraine » – et la métaphore monarchique employée par Legros n'est pas un simple cliché – mais est déjà une proposition politique sur la place de l'individuel dans la cité, dans la collectivité, en une période historique qui correspond à l'apprentissage bouleversant de la démocratie. L'auteur n'est pas tant un mage prophétique d'exception qu'un porte-parole volontaire et engagé, « *d'autant plus original, d'autant plus personnel qu'il laisse émerger ce qui lui appartient le moins* ». En cela, et très loin des lieux communs véhiculés par une certaine imagerie à contresens, le romantisme a été une leçon d'humilité dans la conception occidentale de l'auteur, ouvrant à l'idée d'une crise interne dans ce lieu de l'autorité qu'a pu être l'auteur.

Une évidence pour finir. Les remarques et propositions ici présentées ne sauraient et ne veulent pas rendre compte d'une parole de vérité « auctoriale » que les étudiants devraient suivre à la lettre. Les

discussions entre membres du jury montrent qu'il y a, selon l'extension donnée à la compréhension commune de la citation, des positions qui, pour partir d'un même centre, le font selon des déplacements divers. Il n'existe pas un seul point d'excentrement d'où regarder l'objet. À présenter un objet tendant vers le prototype de la réponse attendue pour un concours, le rapport peut laisser à penser qu'il n'y aurait point de salut pour qui ne parcourrait pas selon la même logique le cheminement dissertatif. S'il est certain que l'exercice exige la maîtrise de certains canons, il n'en demeure pas moins que le jury n'attend pas que les étudiants suivent servilement une recette de cuisine : les copies qui offrent le plus de richesses sont toujours celles qui ne s'enferment pas dans une rhétorique méthodologique ou dans un savoir passe-partout, mais utilisent ces bases (indispensables) comme adjuvants à une réflexion personnelle – *originale*.

## Explication d'un texte littéraire

### Oral

Moyenne de l'épreuve : 11,63/20

Note la plus basse : 4,5/20

Note la plus haute : 20/20

### Observations générales

Les épreuves d'explication de texte de la session 2018 se sont bien déroulées. Comme les années précédentes, les trois commissions ont proposé des textes de longueur similaire (entre 20 et 30 lignes ou vers) et leurs moyennes présentent moins d'un demi-point d'écart. Le jury s'en est tenu strictement aux indications de corpus données aux préparateurs lors de la réunion de novembre, de façon à limiter au maximum l'effet de surprise chez les candidats. Il n'y avait pas de grande disparité dans la difficulté des œuvres au programme de cette session et les moyennes obtenues par les candidats sur chacun des auteurs sont sensiblement identiques. On observe cependant que les prestations portant sur Hugo et Ernaux ont été plus contrastées, tandis que Rousseau et Lamartine ont donné lieu à plus d'explications moyennes. Quelques strophes inspirées tirées des *Méditations poétiques*, une liste d'objets marqueurs d'époque dans *Les Années*, une diatribe de Rousseau contre ses contemporains ou un épisode mélodramatique de *Notre-Dame de Paris* exigeaient à l'évidence des compétences très différentes de la part des candidats. Mais nous avons eu l'impression, confirmée par les résultats que, malgré les inévitables aléas du tirage, toutes les œuvres au programme donnaient autant de chances aux candidats de prouver leurs qualités d'analyse.

Quelques candidats n'ont pas utilisé la totalité des 20 minutes dont ils disposaient pour présenter leur explication, mais ils ont pu compléter leurs analyses lors de l'entretien. Quelques autres ont dû résumer la fin de leur propos pour éviter d'être coupés. Mais la grande majorité a montré une remarquable maîtrise du temps de passage. Il nous a semblé en revanche que la durée de la préparation s'est révélée plus difficile à gérer pour certains des candidats qui n'ont pas pris le temps de consulter un dictionnaire pour élucider le sens de mots inconnus, qui n'ont pas pu préparer l'explication des dernières lignes du texte ou qui n'ont pas prévu de conclusion.

La méthode de l'explication de texte est généralement bien en place, mais trois points nous ont paru moins solides : le mouvement du passage, la problématique et la conclusion. Ce sont trois moments de l'explication où se fait sentir avec le plus d'acuité l'artifice d'une méthode imposée dont certains candidats ne semblent pas comprendre l'intérêt ou le sens. Pour une mise au point complète sur la méthode de l'introduction, nous conseillons vivement aux futurs candidats et à leurs préparateurs de relire le rapport de la session 2016. Nous ne nous arrêtons ici que sur les trois points qui ont particulièrement mis en difficulté les candidats de la session 2018.

### Mouvement du texte et projet de lecture

Après le moment de l'entrée dans le texte (entrée en matière, situation, caractérisation du passage, lecture), la fin de l'introduction doit permettre d'annoncer l'optique choisie par le candidat pour aborder l'extrait. Le mouvement et la problématique engagent déjà l'interprétation du texte et constituent des pierres d'attente pour l'explication de détail. Il faut les reprendre et les reformuler, dans le corps de l'explication, pour montrer qu'on progresse tout en tenant fermement le cap qu'on s'est fixé. C'est pourquoi il est dommage que de nombreux candidats proposent un « découpage » qui se contente de suivre la présentation typographique du texte en strophes ou en paragraphes dont l'unité profonde – métrique et rimique pour la poésie, énonciative ou narrative pour la prose – n'est pas mise en valeur. De façon plus artificielle encore, certains regroupent deux paragraphes ou en subdivisent un pour retrouver le terrain familier des trois parties canoniques de la dissertation, oubliant que cette composition conventionnelle ne s'impose nullement aux écrivains !

Dans leur grande majorité, les textes proposés aux candidats cette année étaient des extraits d'unités textuelles originellement plus longues. Les limites de l'extrait découlaient donc la plupart du temps d'un choix du jury, qui avait isolé un fragment dans un ensemble conçu par l'auteur avec des dimensions plus larges. Mais le jury ne « coupe » pas de façon totalement arbitraire. S'interroger rapidement sur les frontières de l'extrait, son unité, sa logique d'ensemble est toujours un premier réflexe utile pour repérer la structure du passage.

Ainsi dans *Notre-Dame de Paris*, les descriptions suspendent le récit et modifient le régime textuel : les verbes de mouvement ou d'action laissent la place aux verbes d'état, le passé simple est remplacé par l'imparfait ou le présent, la présence du narrateur se fait entendre fortement, le modèle pictural s'impose. Pour dégager le mouvement du portrait du pape des fous, p. 119, il était très utile de s'appuyer sur ces frontières externes de l'extrait en remarquant que le passage du récit à la description se faisait par une prétérition (« Nous n'essayerons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre... ») tandis que, à l'autre extrémité, l'extrait se terminait par une formule fortement conclusive (« Tel était le pape que les fous venaient de se donner. »). On pouvait aussi noter la progression interne du portrait : un premier temps de description du visage grimaçant de Quasimodo, puis, après un « mais c'est alors que » de relance et de surenchère, un deuxième temps consacré à l'impossible description de « toute sa personne ». Bien que la disposition typographique de l'extrait présente trois paragraphes, c'est donc bien la binarité si fréquente chez Hugo qui donne sa dynamique à cet extrait.

Dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, la mise en lumière de la logique structurelle du texte prépare naturellement la présentation du projet de lecture. Un candidat interrogé sur ce passage, et qui en a nettement saisi la structure, a ainsi proposé d'y lire un portrait grotesque écrit sur le mode hyperbolique et métaphorique, qui met en question l'héroïsme du peuple. Une formulation programmatique, simple et ramassée, qui articule les aspects formels et thématiques pour mettre en valeur la spécificité de l'extrait, est généralement une façon efficace de présenter sa problématique. Au contraire, une série de questions juxtaposées ou une phrase à rallonge, dans laquelle on a tenté de faire entrer tout ce qu'on a observé sans parvenir à relier l'ensemble logiquement, donne l'impression que l'on peine à dégager une proposition de lecture parce que l'on n'a pas saisi l'intérêt propre de l'extrait.

Qu'on l'appelle problématique ou projet de lecture, ce moment de l'introduction doit consister en un programme de travail, et non en une étiquette convenue qu'on colle sur le texte pour pouvoir le ranger dans un tiroir. En l'énonçant, on émet une hypothèse, on fait une proposition à son auditoire et on fixe un cap à sa propre démonstration. C'est pourquoi la problématique doit être reformulée, éventuellement réinterrogée et réajustée tout au long de l'explication, jusqu'à ce qu'elle puisse être reprise dans le temps de bilan de la conclusion.

## Conclusion de l'explication de texte

Si la conclusion mérite qu'on lui consacre quelques minutes dans le temps de préparation de l'épreuve, c'est parce que, comme l'introduction dont elle est le symétrique, elle exhibe la démarche intellectuelle adoptée tout en assurant une très importante fonction de seuil dans la communication entre le candidat et le jury. Elle peut être nettement plus courte que l'introduction, mais elle doit idéalement comporter deux moments, l'un consacré au bilan, l'autre à l'ouverture.

Comme le « CQFD » d'une démonstration, le moment du bilan doit, sans reprendre en détail toutes les étapes de l'argumentation, affirmer nettement qu'on a démontré l'hypothèse émise dans l'introduction et qu'on a atteint l'objectif qu'on s'était fixé. Si le projet de lecture est ferme, le bilan conclusif mettra en valeur l'intérêt singulier du texte. Loin d'être un moment conventionnel de résumé de choses déjà dites qu'on banalise en les répétant à l'identique, le moment du bilan peut se révéler extrêmement valorisant pour les candidats qui ont véritablement construit un parcours de lecture, qui ont affronté les difficultés du texte et qui peuvent légitimement tirer les bénéfices de leur travail.

On voit que, lorsqu'il est bien mené, le moment du bilan fait plus que résumer des contenus : il met en valeur une démarche intellectuelle qui peut emporter l'adhésion de l'auditoire par sa solidité, sa précision, la force de son engagement. Le jury ne demande pas aux candidats une péroraison en bonne et due forme, mais il suggère que l'explication de texte, en plus d'apporter la preuve de connaissances et de savoir-faire, est aussi un discours adressé, qui débouche sur un entretien. C'est la fonction pragmatique du moment d'ouverture finale, dans lequel le candidat relie les conclusions de sa lecture de l'extrait à des problématiques plus générales, qu'elles engagent le reste de l'œuvre de l'auteur, l'histoire ou la théorie de la littérature. En esquissant un passage de palier, en montrant qu'il serait capable de faire plus que l'échantillon de 20 minutes qu'il vient de donner, le candidat rend la parole au jury en se montrant ouvert à la discussion. Lorsque la conclusion est convaincante, le jury commence d'ailleurs souvent l'entretien là où le candidat s'est arrêté.

## Entretien

Il arrive que le jury invite le candidat à revenir sur un passage précis, pour en préciser ou en corriger l'interprétation. Il est inutile dans ce cas de répéter l'analyse présentée au début de l'explication du texte ; il vaut mieux accepter d'infléchir son interprétation quitte à reformuler une partie du projet de lecture proposé. Par exemple, lorsque Jehan découvre la cellule de Claude Frolo (*Notre-Dame de Paris*, p. 393), le narrateur, quittant le temps de la fable pour celui de la narration, invite le lecteur à adopter la position du touriste visitant les tours de la cathédrale et à remarquer un graffiti : « J'ADORE CORALIE. 1823, SIGNÉ UGÈNE. *Signé* est dans le texte. » Au moment de l'entretien, le jury a attiré l'attention du candidat sur le sociolecte de la forme « Ugène » et sur la distance ironique dont le narrateur fait preuve en soulignant la maladresse de la signature. Au lieu de maintenir une lecture « autobiographique » qui, bien qu'appuyée sur une note de bas de page, éclairait peu l'extrait, le candidat aurait été bien avisé de reformuler son projet de lecture en insistant sur le décrochage énonciatif, la rupture temporelle, le décalage de tonalité, qui contrastent avec l'ambition esthétique et philosophique du paragraphe suivant, consacré à un parallèle entre la cellule de Claude Frolo et le laboratoire de Faust gravé par Rembrandt.

Lorsque l'explication de texte a particulièrement négligé l'une des dimensions essentielles du texte, par exemple la versification ou l'intertexte biblique d'un poème de Lamartine, il arrive que plusieurs questions successives invitent le candidat à adopter une démarche différente de celle qu'il a choisie pour son explication. La convergence de plusieurs questions ne révèle pas une obsession du jury, mais vise à donner au candidat l'occasion d'ajouter un nouveau pan à l'explication du texte. Mais, dans la mesure du possible, le jury tente de varier l'orientation des questions posées au candidat, en lui demandant des précisions sémantiques, des analyses grammaticales simples, des commentaires de versification, l'élucidation d'allusions culturelles, etc. Répondre à des questions aussi diverses, dont on ne perçoit pas forcément la cohérence, nécessite une certaine mobilité d'esprit et le jury apprécie l'attitude ouverte de la plupart des candidats qui s'y prêtent volontiers.

Nous souhaitons pour terminer revenir sur quelques-unes des difficultés spécifiques observées sur chacun des auteurs au programme de la session 2018.

## Rousseau

Rousseau est l'auteur sur lequel les explications ont le plus souvent déçu le jury, parce qu'il a donné lieu à de nombreuses prestations qui se contentaient de plaquer les problématiques travaillées pour la dissertation sur l'extrait à commenter, au détriment de l'intérêt spécifique de l'extrait. Plusieurs thématiques, telles que la naissance de la botanique, la quête du bonheur, le récit rétrospectif ou l'harmonie du cosmos ont été convoquées en dépit du bon sens, alors qu'elles n'étaient pas abordées dans l'extrait proposé. Le jury a entendu énormément de paraphrase et beaucoup de poncifs sur le « génie » de Rousseau ou sur la « trivialité » supposée des *Rêveries*. En revanche, les candidats ont trop souvent renoncé à interroger précisément les registres (judiciaire et épictétique, par exemple), à définir les tonalités (lyrique, pathétique, épique, élégiaque) ou à situer la posture énonciative de Rousseau et son effet sur le genre du texte (plaidoyer, démonstration, souvenir, anecdote). Par ailleurs, le lexique méritait plus d'attention qu'il n'en a reçu de la plupart des candidats, non seulement parce que l'état de langue des *Rêveries* n'est plus tout à fait le nôtre, mais aussi et surtout parce que le vocabulaire constitue un point d'entrée indispensable dans l'analyse de l'univers conceptuel et/ou affectif de Rousseau, et donc une base solide pour le commentaire des promenades.

La connaissance, même élémentaire, de la philosophie de Rousseau a souvent manqué. Les candidats rapprochaient systématiquement les *Rêveries* des *Confessions*, ce qui était souvent pertinent, mais ne pensaient que trop rarement à mobiliser le *Discours sur l'inégalité*, le *Contrat social* ou l'*Émile*. Quelques notions de la philosophie de Rousseau, par exemple l'état de nature, permettaient souvent de dépasser le commentaire convenu sur la misanthropie, le pessimisme ou la paranoïa de Rousseau pour saisir l'ambition intellectuelle du projet des *Rêveries*, souvent minorée au profit de la dimension autobiographique. Enfin, la dimension métadiscursive, pourtant essentielle dans cette œuvre testamentaire, a été généralement ignorée et les candidats ont eu beaucoup de mal à analyser les rapprochements explicites ou implicites avec les autres œuvres de Rousseau ou avec celles d'autrui, par exemple les *Essais* de Montaigne.

## Lamartine

Deux défauts récurrents ont été observés chez les candidats qui ont expliqué Lamartine : la faiblesse, voire l'absence totale d'analyse de la poésie et l'incapacité à prendre en compte la dimension spirituelle et religieuse des poèmes.

Trop souvent, les candidats n'ont consacré aucune analyse à la forme versifiée du texte, le lisant et le commentant exactement comme s'il était en prose. Le vers lamartinien ne vise certes pas la virtuosité formelle, mais le choix de la forme versifiée pouvait néanmoins ouvrir de fructueuses pistes de commentaire. Les alexandrins en rimes suivies, qui dominent très largement dans le recueil des *Méditations*, contribuent à donner au poème un rythme (souvent ample, comme l'indiquent les nombreux enjambements) et une dignité

en accord avec les sujets ambitieux abordés par le jeune poète. Le vers ne relève certes pas d'une versification révolutionnaire, mais soutient l'expression d'une sensibilité nouvelle (doute, révolte, violence du désespoir, mélancolie, intuition de l'infini et du sacré, etc.). Il était donc utile de faire valoir, dès la lecture, l'effet de chambre d'écho lyrique produite par le vers. À tout le moins, il fallait éviter les erreurs de scansion de l'alexandrin, les syllabes manquantes à la lecture et la prononciation prosaisante.

D'autre part, la dimension spirituelle et la profondeur philosophique ou théologique des *Méditations* ont souvent totalement échappé aux candidats. Ils n'ont parfois pas réussi à dire de quoi parlait le poème, quel texte biblique il récrivait, quel thème chrétien ou païen il retravaillait. Les notes de bas de page donnaient des indications trop succinctes, qui ne remplaçaient pas la consultation d'un usuel dans la salle de préparation ou des notions minimales de culture biblique. Il était difficile dans ces conditions de comprendre les affects mobilisés par le lyrisme lamartinien : la révolte, le désespoir ou le doute du poète ne sont plus que de simples postures lorsqu'on en néglige les enjeux spirituels.

Enfin, la dimension personnelle du lyrisme lamartinien a souvent été mal comprise, faute de remarquer que de nombreux poèmes retracent un parcours individuel (sentimental, amoureux, spirituel), avec des phases, des crises, une succession qui structurent le recueil. Le jury n'exigeait aucune érudition biographique, mais simplement la prise en compte du fait que la poésie lyrique de Lamartine engage l'usage d'allusions, de confidences ou au contraire de non-dits, de jeux sur la chronologie des âges de la vie et de motifs générationnels. Les commentaires de Lamartine, présents dans l'édition au programme, soulignent très souvent l'ancrage personnel des poèmes : il était utile de s'y référer rapidement.

## Hugo

Les extraits de *Notre-Dame de Paris* proposés aux candidats étaient souvent d'une grande richesse stylistique, imaginaire ou dramatique, et ils ont donné lieu à plusieurs prestations de grande qualité. Néanmoins, certains candidats se sont parfois reposés sur cette richesse du texte pour se contenter de lectures insuffisamment problématisées, voire parfois complètement paraphrastiques. Malgré la grande diversité des extraits (descriptions, récits, dialogues, etc.), il était utile de prendre en compte que *Notre-Dame de Paris* est un roman : *incipit*, *excipit*, scène clé ou description doivent aussi être interrogés de manière structurale, dans l'économie du roman et dans la poétique romanesque en général.

Nous avons observé par ailleurs une faible sensibilité de certains candidats aux jeux avec les codes du récit romanesque (roman historique, roman gothique, etc.), avec les postures énonciatives (ironie et auto-ironie, par exemple) et avec les attentes du lecteur. La jubilation avec laquelle Hugo entraîne son lecteur vers un paroxysme mélodramatique, par exemple lors de la chute mortelle de Claude Frollo, précédée d'un « rire de démon » et du cri « Damnation ! » (p. 671) ou, au contraire, l'invite à une distance amusée, méritait d'être prise en compte et mise en valeur.

## Ernaux

Le jury a entendu beaucoup de bonnes, voire d'excellentes explications sur *Les Années*, mais c'est aussi celui des quatre textes au programme qui a le plus pâti du rabâchage des formules toutes faites. « L'écriture blanche », « l'autobiographie impersonnelle » et « la méthode sociologique » : ces expressions sont revenues beaucoup trop souvent, même lorsqu'elles n'apportaient rien à l'interprétation de l'extrait proposé.

Nous avons conscience de la difficulté qu'a représentée pour les candidats et leurs préparateurs un texte sur lequel il y a encore relativement peu de bibliographie critique, et dont l'édition n'est pas annotée. Mais il nous a semblé que certains candidats avaient négligé certaines étapes indispensables du travail sur un texte narratif, en particulier le repérage des grandes structures du livre, qui permet de situer un extrait dans le temps du récit. Plusieurs candidats, probablement impressionnés par les effets de répétition et de liste fréquents chez Ernaux, ne semblaient pas avoir remarqué qu'une forte architecture structure le récit par la progression chronologique, marquée par la succession des photos et des décennies, mais aussi par l'inscription dans le récit de l'évolution du projet littéraire lui-même. Plusieurs outils importants du travail d'Ernaux ont été sous-estimés : les jeux énonciatifs (les sociolectes, l'indirect libre, la polyphonie, les italiques, les énoncés ironiques), l'usage des documents (les photos, les médias, les marqueurs de la culture matérielle d'une époque) et l'intertextualité (Proust, en particulier).

Néanmoins, lorsque les candidats ont accepté de sortir des sentiers battus des grandes problématiques travaillées pour la dissertation, ils ont pu à la fois montrer la solidité de leurs connaissances et proposer des pistes de lecture originales. Nous nous réjouissons que l'inscription au programme de ce texte, un peu déroutant au premier abord, ait donné, pour l'épreuve orale d'explication de texte, des résultats aussi stimulants et nous félicitons les préparateurs qui ont su le faire apprécier à leurs élèves. C'est toujours un grand plaisir pour un jury de sentir que, en plus de prouver son savoir-faire et la solidité de son bagage culturel, un candidat a vécu une rencontre forte avec un livre, qu'il s'agisse d'un « classique » de la culture scolaire ou d'une œuvre plus rarement étudiée en classe. Et, puisque l'épreuve d'explication de texte confronte

tous les candidats, quelle que soit leur discipline de spécialité, à des œuvres littéraires, nous espérons que la découverte du beau livre d'Ernaux contribuera à entretenir le goût de la lecture chez les candidats qui n'auront plus l'occasion d'étudier quotidiennement la littérature dans leur parcours ultérieur.