
Concours d'entrée

Rapport Jury 2022

Lettres modernes



INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600

- **SÉRIE : Lettres et arts**
- **Épreuve écrite**

Sujet : « Le puits de Notre-Dame à Douai », texte de Marceline Desbordes-Valmore

Moyenne de l'épreuve : 9,71/20

Note la plus haute : 20/20

Note la plus basse : 01/20

En proposant d'étudier le poème de Marceline Desbordes-Valmore « Le puits de Notre-Dame à Douai », le jury de l'épreuve de spécialité souhaitait donner l'opportunité aux candidats et candidates de travailler sur une poétesse dont l'œuvre reste encore assez peu lue, même si ces dernières années ont vu une redécouverte significative de sa poésie. Ce sujet permettait aussi de proposer un texte versifié pour la première fois depuis 2013 (Tristan L'Hermitte), qui plus est écrit par une femme, ce qui n'était arrivé qu'à deux reprises depuis quinze ans (George Sand en 2014 ; Maryse Condé en 2020).

Rappelons d'emblée que le jury, fidèle à l'esprit de l'épreuve, n'a pas d'exigence particulière quant à la connaissance par les candidats et candidates de l'auteur du texte choisi. Cela étant, il s'est réjoui qu'un certain nombre semblait connaître Marceline Desbordes-Valmore et s'avérait capable de la situer relativement précisément dans le contexte littéraire du XIX^e siècle ; certaines copies ont même su donner de précieux détails sur la vie de la poétesse, voire citer quelques vers des « Roses de Saâdi », son poème le plus célèbre.

Que Desbordes-Valmore soit connue ou non des candidats et candidates, le texte proposé ici, malgré une taille (541 mots) légèrement inférieure à la moyenne des sujets des années précédentes, a semblé dérouter nombre d'entre eux. Le jury a dans l'ensemble eu le sentiment d'une difficulté à commenter la poésie avec les outils théoriques spécifiques au genre, ce qui donnait l'impression globale de copies restant à distance du texte, comme intimidées par la densité poétique qui s'y exprimait. C'est sans doute là une des raisons d'une moyenne plus basse que les années précédentes, ainsi que du très grand nombre de copies moyennes. Ce phénomène a poussé le jury à récompenser les copies qui étaient capables de commenter avec finesse et nuance la spécificité poétique du texte, et de faire sentir le plaisir pris à l'analyse – plaisir ressenti par le jury, qui s'en est évidemment réjoui.

Notons enfin, pour conclure sur ces remarques générales, que le niveau global de langue est apparu assez faible : si l'orthographe de certains termes techniques spécifiques à l'étude de la poésie s'est souvent révélée fautive, il est encore plus regrettable de constater que de nombreuses copies sont truffées de fautes ou de maladroites syntaxiques. On n'en donnera ici qu'un exemple, révélateur du manque d'attention dont font preuve certains candidats et certaines candidates : de très nombreuses copies ont systématiquement écrit « *le puit », alors

même que le mot était écrit dans le titre et revenait à plusieurs reprises dans le poème. On fera également remarquer que présenter une copie lisible par le correcteur relève du respect élémentaire pour qui se présente à un concours : même si elles sont très minoritaires, certaines copies, écrites avec une encre quasi effacée, sans sauter de lignes ou dans une écriture à la limite du lisible, demandent des efforts de déchiffrement assez pénibles.

Questions de méthode

Bien que de nombreux éléments aient déjà été mentionnés dans les rapports précédents, il semble nécessaire, au vu des lacunes que le jury a pu constater, de rappeler quelques principes de méthodologie :

1. L'épreuve relève bien du commentaire composé, ce qui exige de se défaire du réflexe de l'analyse linéaire. De trop nombreuses copies – une majorité, même – ont eu tendance à camoufler sous un plan apparemment composé une reprise linéaire du déroulé du texte. On pourrait supposer que cette tendance est due à la spécificité d'un poème qui se structurerait assez facilement en trois parties distinctes, piégeant ainsi les candidats et candidates dans un plan « I. Le puits. II. Le rêve. III. La transmission » qui pouvait paraître efficace ; la lecture des rapports des années précédentes, où les mêmes remarques apparaissent, laisse cependant penser qu'il y a là un défaut plus profond de méthode. Il semble donc capital de rappeler aux candidats et candidates que la maîtrise de la méthodologie du commentaire composé est un critère fondamental de l'évaluation : il est inenvisageable d'espérer obtenir une note s'approchant des seuils d'admissibilité avec un plan relevant peu ou prou d'un commentaire linéaire. De la même façon, la tentation du plan dialectique, que l'on a vu surgir dans de nombreuses copies, est à proscrire : le commentaire composé n'est pas plus une dissertation qu'une étude linéaire.

2. Une manière de corriger cette lacune pourrait être d'être plus attentif, dans l'introduction, à la structure du texte. Les copies prenant le temps de distinguer des mouvements dans le poème ont été trop rares, ou ont eu tendance, souvent maladroitement, à le faire dans la première partie du commentaire. Or ce moment d'analyse du texte est essentiel pour, justement, se détacher du rythme linéaire et problématiser la composition du texte proposé. Rappelons que tout est affaire, ici, d'équilibre : l'introduction doit à un moment quitter le domaine du descriptif pour proposer un projet de lecture qui, dans l'idéal, n'est ni une reformulation plus ou moins adroite de la consigne (« comment Marceline Desbordes-Valmore évoque-t-elle poétiquement le puits de son enfance ? » n'est pas un projet de lecture, mais un simple reflet de la question que pose implicitement le jury au candidat), ni une formule attrape-tout suggérant une mystérieuse quête herméneutique que le candidat ou la candidate ne souhaite pas nous dévoiler pour le moment (« quel est le véritable sujet de ce poème ? »). L'introduction doit donner au correcteur l'impression que le candidat ou la candidate maîtrise son sujet ; à cet égard, il n'est guère conseillé de faire planer un faux suspense ou d'accumuler les formules métaphoriques. La clarté de l'expression, qui relève d'une forme de pédagogie, a toujours été récompensée par le jury.

3. Le manque de maîtrise dans la construction d'un plan spécifique à l'exercice conduit souvent à des troisièmes parties s'avérant trop proches du texte (jusqu'à la paraphrase, pour certaines)

ou au contraire trop éloignées, du fait de ce qui semble être un tropisme dissertatif. On a ainsi lu de très nombreuses troisièmes parties consacrées uniquement à l'étude du style (très rarement de manière convaincante) ou, de façon plus métabolique mais selon la même logique d'apparent dépassement dialectique, au pouvoir du langage poétique. Il ne s'agit pas ici d'interdire ce genre de troisièmes parties, qui peuvent se révéler passionnantes, mais force est de constater qu'elles s'apparentent souvent à une suite de généralités qui n'aident en rien à faire apparaître la spécificité du texte – objectif qui, rappelons-le, est bien celui du commentaire composé.

4. Une légère lassitude a pu saisir le jury à la lecture des amorces d'introduction : si une petite minorité offrait une entrée fine et pertinente dans la présentation du texte, beaucoup semblaient davantage rédigées comme un passage obligé dont les candidats et candidates se débarrassaient au plus vite, sans faire l'effort de le lier à la suite de l'introduction. On conseillera ainsi, au vu des résultats fort peu convaincants, d'éviter la tentation de citer une œuvre du programme commun (Ponge et Diderot ont été particulièrement mis à contribution) ou du programme d'oral, ou encore de citer une référence sans effectuer aucun lien logique avec le texte à commenter : il est rare que de telles tentatives apportent quoi que ce soit au commentaire et elles ont même tendance, à l'inverse, à donner une impression de mise en avant d'une culture personnelle relevant de la pure décoration, sans but argumentatif.

Maîtrise des outils d'analyse et commentaire de la poésie

Le jury a pu constater un effort incontestable de la part des candidats et candidates pour mobiliser les outils techniques nécessaires à l'analyse littéraire. Cette mobilisation ne s'est toutefois pas toujours faite à bon escient. Il est en effet bon de rappeler, par exemple, que tout décor associé à un sentiment de bonheur ne peut automatiquement être défini comme un *locus amoenus* : le recours systématique à ce terme pour commenter la description du puits dans les premiers vers a bien souvent empêché d'analyser avec plus de précision le type d'évocation poétique à l'œuvre dans ce début de poème. De même, la fréquente confusion entre topos et motif a pu empêcher les candidats et candidates de mesurer correctement le rapport du texte à la tradition poétique. Il ne s'agit pas ici de faire la liste de toutes les expressions fautives, mais simplement de rappeler que l'exactitude des termes techniques ne sert pas à faire plaisir à un jury tatillon mais permet aux candidats et candidates de mieux comprendre les enjeux du texte.

Le jury a ainsi particulièrement regretté de ne pas avoir lu plus de copies faisant preuve d'une vraie maîtrise des outils d'analyse de la poésie. Si, dans l'ensemble, les candidats et candidates ont su commenter les éléments les plus évidents (les rimes suivies, les alexandrins), les analyses ont été bien moins précises dès qu'il s'est agi de faire preuve d'une minutie technique plus avancée : la confusion fréquente entre « élogieux » et « élégiaque », les erreurs dans l'identification des diérèses ou les très rares études métriques convaincantes n'en sont que quelques exemples. Certaines copies ont proposé d'excellents développements sur la musicalité de certains vers, d'autres en ont fait un usage quelque peu systématique : deux consonnes semblables ne font pas forcément une allitération, et toute répétition de phonème ne peut se commenter comme une imitation d'un son réel (le vol des oiseaux, le clapotis de l'eau dans le puits, etc...). Peut-être par une forme de compensation face à ces

lacunes théoriques, de nombreuses copies ont puisé dans les outils propres à l'analyse de la prose. Rappelons qu'il est nécessaire de parler de vers et non de lignes, de strophes et non de paragraphes, et que le vocabulaire narratologique utilisé dans le cadre du roman ou de l'autobiographie ne saurait avoir sa place dans l'étude d'un poème : parler de « Je narré » et de « Je narrant », de « narrateur autodiégétique » ou de « pacte autobiographique », comme le font de nombreuses copies, montre inévitablement un manque de maîtrise des catégories génériques.

Au-delà des considérations purement techniques, ce manque de maîtrise a souvent freiné les candidats et candidates dans leur approche du texte. Beaucoup font preuve de très bonnes intuitions mais, faute d'être toujours capables de les traduire dans des termes précis, voient leur propos se diluer dans des remarques au mieux approximatives, au pire inexactes. L'utilisation du terme « lyrisme » en a sans doute été l'exemple le plus frappant : souvent défini comme la simple expression des sentiments de la poétesse, voire comme un synonyme de « poésie », il n'a que trop rarement été lié à la question centrale de l'énonciation, alors même que l'enjeu central du lyrisme est d'exprimer un sentiment *en direction* d'un destinataire. En restant dans le flou quant à ce que signifie concrètement la poésie lyrique, les candidats et candidates se rendaient ainsi plus difficile l'analyse du glissement d'un destinataire à un autre dans le poème de Marceline Desbordes-Valmore, alors même que c'était l'un des points cruciaux du texte. Le jury a particulièrement récompensé les copies capables d'identifier cet enjeu et d'en effectuer une analyse pertinente.

La forme insolite du poème du fait de la présence de l'envoi final a pu contribuer à ces difficultés, d'autant que la numérotation des vers a pu troubler certains candidats. Quelques copies ont même cru comprendre qu'il s'agissait de deux poèmes distincts, ce que la mise en page des titres démentait pourtant. Malgré la surprise visible de nombreux candidats et candidates devant une telle forme, la plupart des copies ont su commenter pertinemment la dernière partie du texte et la logique interne au poème. On regrettera cependant d'avoir trop souvent lu des développements consacrés à la littérature épistolaire, peut-être influencés par le programme de l'oral de spécialité : même sans connaître le contexte précis de cet envoi, il aurait été nécessaire de s'emparer avec bien plus de prudence de cette notion.

Quelques éléments de contextualisation

« Le Puits de Notre-Dame à Douai » est issu du recueil *Poésies inédites*, publié en 1860, un an après la mort de Marceline Desbordes-Valmore, et s'avère difficile à dater précisément : Marc Bertrand le situe entre 1840 (année du voyage d'Ondine à Douai auquel il est fait référence dans l'envoi) et 1853, date de la mort de la fille de la poétesse. Christine Planté remarque quant à elle que les vers 36-38 semblent faire référence à la mort des deux sœurs de l'écrivaine : or ces dernières sont décédées respectivement en 1850 et 1854, ce qui indiquerait une composition plus tardive. Il n'était bien entendu pas exigé des candidats et candidates qu'ils connaissent de tels détails, les deux dates indiquées dans le paratexte (date de naissance de l'écrivaine, date de parution du recueil) ayant été vues par le jury comme des indices suffisants de contextualisation. L'immense majorité des copies a ainsi tout de suite perçu que ce poème se situait à la fin de la carrière d'écrivaine de Marceline Desbordes-Valmore, quitte à se montrer un peu excessives pour en rendre compte : il y avait sans doute

plus élégant que de parler de la poétesse comme de « la vieille femme » qui serait « à l'article de la mort », voire qui parlerait déjà du fond de sa tombe !

Rappelons au passage que les candidats et candidates doivent éviter de faire preuve de familiarité envers l'auteur ou l'auteur du texte proposé (ainsi des quelques copies parlant de « Marceline »), ou de porter des jugements à l'emporte-pièce sur le texte : le jury se serait ainsi tout à fait passé des copies jugeant certains passages du poème « maladroits » ou repérant de prétendues erreurs faites par la poétesse dans le décompte des syllabes. La posture de jugement en surplomb est d'autant plus dommageable qu'elle provient parfois d'intuitions tout à fait pertinentes : il a en effet souvent été reproché à Marceline Desbordes-Valmore, historiquement, la dimension trop prosaïque de sa poésie, loin du sublime romantique. Il y avait là matière à des réflexions passionnantes sur le choix d'expressions aussi simples que « je sais qu'elles sont bien » (v. 37), à condition de s'interroger sur la raison d'un tel choix d'écriture plutôt que de le juger dans une perspective axiologique. De même, et bien que les correcteurs se réjouissent de l'enthousiasme qu'a parfois pu susciter le texte, les codes de l'épreuve supposent une certaine neutralité de ton : autrement dit, les candidats et candidates doivent éviter d'être lyriques, même si le texte, lui, l'est.

Si ces remarques concernent une minorité de copies, le jury a été plus surpris de voir nombre d'entre elles commenter l'adjectif « inédites » comme un synonyme de « novatrices » ou d'« avant-gardistes ». S'il n'était pas attendu que les candidats et candidates soient au fait de l'histoire du recueil, l'usage fréquent de l'adjectif dans ce genre de contexte éditorial aurait au moins dû freiner certains développements peu maîtrisés sur le caractère esthétiquement révolutionnaire du poème, qui plus est complètement démenti par un usage très classique du vers et de la rime.

Cet élément est à mettre en regard d'une connaissance souvent approximative des catégories de l'histoire littéraire. Beaucoup de candidats et candidates ont eu le grand mérite d'essayer de situer Marceline Desbordes-Valmore dans la tradition poétique, souvent en parvenant, par déduction ou grâce à leurs connaissances préalables, à la rapprocher du Romantisme. Cette contextualisation est néanmoins souvent restée superficielle, quand elle ne s'est pas révélée tout simplement fautive, notamment dans les cas où les candidats et candidates, à la recherche désespérée de l'avant-gardisme repéré dans le titre, associaient la poétesse au symbolisme ou au décadentisme.

Plus regrettable encore a été, aux yeux du jury, la tendance d'un nombre assez conséquent de copies à proposer une lecture très orientée du contexte politique indiqué dans la note 1. Cette note, qui précisait que « le titre fait référence à une église de la ville natale de l'écrivaine, église abandonnée durant la Révolution », a été le prétexte pour des peintures de Marceline Desbordes-Valmore en passionaria anti-révolutionnaire, dont le poème regretterait « les horreurs de la Révolution » et dépeindrait « le triomphe de la religion chrétienne ». Que les candidats et candidates ignorent que la vie de la poétesse dément entièrement cette lecture (Desbordes-Valmore a grandi au milieu des discours révolutionnaires, son père ayant été membre de la Société populaire de Douai ; elle a également fait part sans ambiguïté de sa sympathie à l'égard de la révolte des Canuts en 1831 puis 1834) n'est pas ici le problème, qui relève plutôt de l'application abusive d'une grille de lecture à un texte dont aucun élément ne justifie une telle interprétation. Il est ainsi très surprenant de voir certains candidats et candidates transformer le discours au puits en discours à l'église pour défendre leur lecture,

mais passer sous silence l'insistance des premiers vers à définir le puits comme lieu où les différences sociales s'abolissent (« centre d'égalité »). On redira donc ici que si les correcteurs n'évaluent pas une copie en fonction de sa conformité à leur propre interprétation du texte, ils ne peuvent pour autant accepter des lectures ne s'appuyant sur aucun indice convaincant, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de légitimer une vision tout à fait contestable de l'histoire.

Pistes de commentaire

Comme évoqué ci-dessus, l'une des principales difficultés du texte tenait à son apparence tripartite :

1. L'adresse au puits, la nostalgie de l'enfance et de ses paysages.
2. L'aveu que cette évocation relève du rêve : le Je poétique s'impose plus fortement dans l'énonciation, à la fois pour attester l'impossibilité de retrouver le passé et pour défendre la dimension apaisante de la poésie, définie comme un « repos de l'âme ».
3. Le processus de transmission mis en œuvre par l'envoi, qui permet au poème de survivre en étant pris en charge par un tiers. Un certain nombre de candidats et candidates ont comparé à juste titre cette dernière partie à une forme de testament.

On attendait des candidats et candidates qu'ils soient capables de repérer cette structure pour mieux s'en émanciper au moment de construire leur plan, ce qui n'a été que trop rarement le cas. En s'en remettant ainsi à la linéarité du texte, trop de copies se sont enfermées dans un commentaire rattachant chacun des trois moments à une tradition ou un motif poétique différent (le *locus amoenus*, l'ode, la pastorale ; l'élégie ; le testament poétique), alors même que l'un des intérêts principaux du commentaire était de montrer la grande cohérence du poème, qui ne fonctionne pas tant par progression dialectique que par cercles concentriques, pour filer l'image du puits. Les meilleures copies étaient celles qui, plutôt que de traiter chaque partie séparément, les commentaient *ensemble*, en analysant les effets d'échos et de construction. On pouvait ainsi repérer la manière dont le poème travaillait sur l'union permanente des contraires, de l'opposition entre passé et présent de la première partie au travail très complexe sur le reflet dans l'envoi, en passant par la transition soudaine du *lamento* mélancolique à l'apaisement poétique dans le deuxième moment. Construire un commentaire composé suppose d'avoir toujours à l'esprit de créer des liens, afin d'éviter de rigidifier le texte. Il est à cet égard significatif que de nombreuses copies n'aient su que faire du « Que dis-je ? » du vers 39, qui opérait un renversement allant à l'encontre du plan choisi par beaucoup : contrairement à ce que trop de candidats et candidates ont affirmé un peu rapidement, la deuxième partie du poème n'est que provisoirement dominée par la nostalgie, le vers 39 opérant justement une reformulation du pouvoir de la poésie qui donnait la clé de la présence de l'envoi quelques vers plus loin. Rappelons donc, même si cela peut paraître une évidence, que le plan est au service de la spécificité du texte : si le plan choisi amène à devoir passer sous silence une partie du texte, c'est sans doute le signe que des modifications sont à effectuer.

Si les candidats et candidates ont su de manière fort convaincante identifier et expliquer le sous-texte religieux du poème, la présence d'un intertexte mythique spécifiquement poétique

a en revanche échappé à la grande majorité. Très peu de copies ont ainsi vu que les vers 31-38 fonctionnaient comme une variation sur le mythe d'Orphée, alors que la succession de verbes (« me chercher », « descends », « me ramène ») s'inscrivait dans le souvenir de la catabase. Le commentaire du vers 39 s'avérait, là encore, crucial : car si le début de ce passage paraît encore plus sombre que le mythe initial (« il ne m'a rien rendu »), le « que dis-je » fait basculer le mythe dans une forme de syncrétisme religieux, où se côtoient l'épithète homérique (« le rêve aux longues ailes »), la vallée de larmes et la descente orphique transformée en baptême (« replonger mon âme dans cette eau »).

Davantage de copies – bien que cela reste une minorité – ont su voir dans l'envoi un rappel du mythe de Narcisse, en relevant que dans les vers 56-60, la contemplation dans l'eau ne renvoie pas le sujet à son propre reflet, mais à une multiplicité : on peut notamment mentionner les pluriels et les images refusant volontairement le face-à-face pour y intégrer le monde environnant (ciel, étoiles, cœur, nuage). Il a été bien plus rare de lire une interprétation de cette variation autour du mythe original, que l'on pouvait comprendre comme le refus d'un lyrisme centré autour du Je, l'énonciation poétique cherchant au contraire à aller vers la multiplication de soi. On en revient ici aux défauts de méthode : faute de s'interroger davantage sur les spécificités du texte par rapport à une tradition poétique, et faute de maîtriser suffisamment les codes du lyrisme, de nombreux candidats et candidates ne parviennent pas à passer du relevé (souvent de bonne qualité, parfois excellent) à la problématisation plus globale.

On peut aussi commenter, dans cette perspective, l'étrange mention du « liseur de légende » au vers 27, où s'exprime la potentialité d'une transfiguration poétique de la scène des enfants autour du puits. De nombreuses copies ont très justement fait le lien entre les « ondins » et le prénom de la fille de la poétesse, ou ont identifié la dimension romantique de la référence à la mythologie germanique. Peu, en revanche, ont été sensibles au fait que cette transfiguration ne soit pas prise en charge par le Je poétique. La scène fonctionne comme une hypothèse (« en eût fait ») et, partant, presque comme un refus de cette vision quasi hallucinée de la scène.

Cette réécriture discrète des mythes, qui s'empare de motifs connus en ne les prenant jamais totalement en charge, est au service de ce qui pouvait être l'un des axes d'interprétation du poème : l'instauration d'un lyrisme qui, plutôt que d'affirmer le pouvoir d'un Je dialoguant avec un Tu, multiplie les voix possibles pour créer un effet de communauté. Au-delà des remarques précédentes et de la mention du souci d'abolition des différences sociales, de nombreuses copies ont su remarquer l'aspect sonore du poème (la voix des enfants, le bruit des ramiers, l'hypallage « mouvant silence » ou l'expression « l'heure au clocher se balance »), sans toujours le lier à ce qu'Yves Bonnefoy nomme la « transitivité absolue » de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore : poésie tout sauf solipsiste, construite au travers d'une dimension collective de l'expression poétique qui n'hésite pas à faire passer le Je au second plan.

Dans cette perspective, on peut regretter que les candidats et candidates ne se soient que peu intéressés au « banni » du vers 45. Si le jury se félicite d'avoir lu très peu de développements sur le thème du poète maudit, qui n'avaient pas réellement leur place ici, il déplore que la portée politique du poème n'ait pas été davantage perçue. Puits et rêve, dans ces vers, ne font qu'un pour accueillir ceux qui sont en exil de cet idéal d'égalité, de cette

poésie collective que la poétesse appelle de ses vœux. Le poème, plutôt que de se complaire dans une célébration nostalgique d'un passé révolu, assure au contraire une continuité des temps, transmet les voix du passé : d'où l'envoi final, où la « bien-aimée » est chargée de prendre à son tour en charge cette transmission en buvant à la même source. Si le poème est nostalgique, ce n'est qu'en partie au sens romantique du Je poétique mettant en scène son propre exil et célébrant sa solitude (les parallèles fréquents avec *Le lac* de Lamartine n'étaient de ce point de vue pas dénués de fondement), et en aucun cas dans la perspective contre-révolutionnaire du regret de l'Ancien Régime. La nostalgie est plutôt celle de la communauté initiale, au sens propre (le village de l'enfance, pendant la Révolution) et figuré (le puits comme transmission de cette mémoire collective). Nous nous permettons de citer ici Christine Planté, qui nous semble parfaitement résumer les enjeux du poème proposé : « Le modèle idéal de cette communauté réside dans l'enfance, et trouve son noyau dans la relation mère-enfant. Là se forge une structure fondamentale de dialogue : c'est parce qu'on lui a parlé, dans une communauté qui est aussi une communauté de parole, et de traditions langagières, que le sujet féminin est à son tour en position de pouvoir, et parfois de devoir parler, dans la reconnaissance d'une dette qui ne sera jamais acquittée, et dans un devoir de témoignage, de transmission et de mémoire. »

Concluons ce rapport en précisant que les pistes proposées ci-dessus ne sont en aucun cas le résumé des attentes du jury, mais une mise en perspective de ce vers quoi pouvait tendre une problématisation précise des enjeux du poème de Marceline Desbordes-Valmore. Le jury a parfaitement conscience des contraintes de l'exercice et de la difficulté de commenter le détail d'un texte inconnu tout en s'efforçant de saisir au mieux les enjeux d'histoire littéraire qui le sous-tendent. L'objectif de ce rapport est bien d'insister avant toutes choses sur la nécessité pour les candidats et candidates de percevoir que le commentaire composé, comme tout exercice de concours, est affaire de codes : le respect de ces codes, associé au souci de la langue et à l'effort de construire une réflexion personnelle, permet sans aucun doute de contourner les éventuelles lacunes culturelles parfaitement légitimes à cette étape de la formation des candidats et candidates. Certaines excellentes copies lues par le jury cette année le confirment.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :**Étude synthétique de deux extraits d'œuvres au programme**

- **SÉRIE : Lettres et arts**
- **Épreuve orale**

Nombre de candidats interrogés (ép. Orale) : 47

Membres du jury : Raphaël LUIS, Hélène MARTINELLI

Moyenne de l'épreuve : 12,06

Note minimum : 6

Note maximum : 20

Le programme de cette année permettait d'interroger sur les relations entre poésie et épistolarité, qui n'avaient pas encore été mises à l'honneur à l'oral de l'épreuve de spécialité. Les *Lettres d'amour* d'Ovide et les *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan ne sont pas deux textes d'une grande difficulté, mais ont cependant semblé déstabiliser un bon nombre de candidats et candidates, peut-être peu à l'aise avec des œuvres anciennes auxquelles ils ont souvent été tentés d'appliquer une grille d'interprétation moderne – nous y reviendrons. D'où, sans doute, un nombre moins important que les années précédentes d'excellents commentaires, qui s'explique davantage par le contenu des analyses que par des problèmes de méthode ou de maîtrise de l'exercice. Le jury se félicite en effet du niveau général des prestations orales ; la très grande majorité des candidats et candidates a ainsi parfaitement géré son temps et a su présenter avec clarté ses analyses. Il est toutefois nécessaire de rappeler quelques éléments méthodologiques :

- Les sujets proposés étaient de taille variable, mais ne dépassaient jamais les deux ballades pour Christine de Pizan et les deux pages pour Ovide. Les entrées choisies pouvaient être thématiques (la jalousie, le cauchemar, l'amant à la guerre, ...) ou formelles (début ou fin de lettre/de ballade, énonciation similaire, ...).
- Il n'était pas attendu des candidats et candidates qu'ils ou elles commentent le texte original de Christine de Pizan, mais le jury a pu ponctuellement interroger sur des phénomènes qui ne demandaient aucune connaissance en ancien français : une expression transparente, un schéma de rimes, un jeu sur les sonorités, etc.. Certaines prestations, au demeurant, s'appuyaient avec pertinence sur le texte original, ce qui a bien sûr été valorisé.
- Le jury n'interrompt pas immédiatement un exposé qui excède les vingt minutes, mais attend néanmoins dans ce cas qu'il se termine au plus vite. Si le jury est obligé de faire une remarque sur le temps, cela signifie que le candidat ou la candidate doit absolument conclure.
- Il n'est pas attendu que chaque partie du commentaire soit d'une durée strictement équivalente, mais le jury a regretté que de trop nombreuses troisièmes parties soient d'une grande brièveté par rapport au reste de l'analyse : les candidats et candidates

doivent autant que possible éviter de n'y consacrer que deux ou trois minutes, de même qu'ils doivent penser à bâtir des introductions plus efficaces, certaines allant jusqu'à occuper six ou sept minutes. Une des raisons de ces introductions démesurées tient sans doute à la tendance de certains à y regrouper l'ensemble des remarques formelles, sans les remobiliser par la suite.

- L'utilisation du paratexte est évidemment conseillée, d'autant que l'appareil de notes était particulièrement riche pour ce programme : le jury se réjouit que les conseils du précédent rapport aient été suivis de ce point de vue. On mettra néanmoins en garde contre l'usage trop mécanique de l'outil : l'édition d'Ovide a ainsi parfois été mobilisée comme un outil de construction du commentaire plus que comme une simple aide au décryptage de certaines références, ce qui a pu créer des difficultés au moment de l'entretien avec le jury, le candidat ou la candidate devant défendre une analyse qu'il ou elle ne s'était pas appropriée.
- Le jury ne pose que rarement des questions portant sur les effets de répétition ou de référence à l'échelle de l'ensemble des œuvres, qui ne sont pas une exigence de l'exercice, déjà comparatiste en soi. Des remarques de ce genre sont néanmoins utiles dans certaines situations, et s'imposaient notamment chez Christine de Pizan pour évaluer les étapes de la relation amoureuse, ce que de nombreuses prestations ont su commenter avec à-propos. L'édition d'Ovide fournissait en note une liste des effets d'écho, ce qui ne dispensait pas de les utiliser, si toutefois ils étaient mis au service d'une élucidation de la spécificité du texte soumis

On indiquera enfin que, si l'utilisation de termes techniques est toujours la bienvenue dans l'analyse littéraire, elle doit se faire avec précision et pertinence : il n'est pas nécessaire de recourir à un jargon que rien ne justifie, que ce soit en multipliant les expressions latines ou en employant comme des évidences des concepts peu clairs, voire très discutables (ainsi de développements sur les « psychomachies allégoriques », le texte comme « psychagogie » ou à dimension « polyfacétique »).

Les deux œuvres au programme se prêtaient particulièrement au jeu de la comparaison, ce que les candidats et candidates ont dans l'ensemble su montrer de manière satisfaisante, notamment du point de vue thématique. Comme chaque année, le jury s'est interdit de donner deux fois le même sujet, mais a pu proposer deux fois un même extrait, associé à un passage différent ; néanmoins, le caractère assez répétitif des thèmes développés dans les deux œuvres a parfois pu donner l'impression au jury d'entendre des commentaires très proches, quels que soient les sujets proposés. Cela est sans aucun doute dû en partie au programme lui-même, mais le phénomène doit aussi alerter sur un défaut relevé dans chaque rapport depuis des années : le commentaire comparé doit éviter au maximum d'être une récitation de cours et se doit au contraire d'étudier la spécificité des extraits proposés. On pourrait résumer l'esprit de l'épreuve en rappelant qu'on attend des candidats et candidates qu'ils répondent aux questions suivantes : pourquoi ces deux extraits ont-ils été ainsi découpés ? qu'apporte la comparaison de ces passages *précis* ? quel éclairage réciproque offrent-ils à l'étude de chacune des œuvres au programme ? S'interroger ainsi éviterait certains développements trop lointains, où le commentaire passe sans vraie transition du relevé de détail à de grandes considérations sur l'épistolaire, l'amour ou, pire encore, le langage. Les meilleurs commentaires sont toujours ceux qui ne cherchent pas une échappatoire dans les connaissances relatives à l'intégralité des œuvres, mais s'appliquent à mettre en œuvre une vraie réflexion sur les textes qui leur ont été proposés.

Dans cette optique, il est nécessaire de souligner un problème récurrent, relevé dans une bonne moitié des prestations : la tendance des candidats et candidates à systématiquement concevoir des troisièmes parties métapoétiques. Il ne s'agit pas ici de nier la possibilité d'avoir recours à ce genre de réflexions sur certains textes, ni même la pertinence des analyses qui peuvent en découler. Mais ce type d'approche nécessite un certain doigté et une conscience fine des enjeux contextuels et historiques. Il n'est ainsi pas acceptable d'entendre que tout texte met en œuvre une « crise du signifié », une « mise à distance de l'écriture par la voix auctoriale », une « solitude sémiotique » ou une « mise en crise de l'épistolarité » : au-delà de l'aspect quelque peu daté de ce genre de considérations sur l'écriture ne parlant que d'elle-même, ce systématisme s'apparentait, sur un tel programme, à de l'anachronisme pur et simple. De même, les *Fragments du discours amoureux* de Roland Barthes, mobilisés par plus de la moitié des candidats et candidates comme figure d'autorité en introduction ou en conclusion, étaient loin de constituer la meilleure ou la seule référence susceptible d'alimenter un commentaire de ces lettres d'amour. Rappelons que l'esprit de l'épreuve est bien de comparer des textes de contextes et de cultures différentes : toute approche trop systématique, ramenant toute analyse au fonctionnement du langage, s'apparente dès lors souvent à une négation du principe même de la comparaison.

L'homogénéité thématique évidente du corpus invitait à déplacer les enjeux d'analyse vers l'énonciation. C'est sur ce point en particulier que s'est faite la différence entre les très bons commentaires et les prestations moins satisfaisantes : le jury a ainsi récompensé les candidates et candidats capables de commenter finement les variations dans les refrains des ballades ou dans l'utilisation des pronoms chez Christine de Pizan, l'entretien servant souvent à diriger l'analyse vers ces questions. Chez Ovide, il s'agissait de ne pas céder à la facilité d'étudier tous les passages à l'aune de la structure femme trahie / amant absent. Cela supposait de savoir déchiffrer les sous-entendus de la communication épistolaire et de ne pas lire systématiquement le texte au premier degré. Le jury s'est ainsi étonné d'entendre des lectures quelque peu naïves de certaines lettres, ne percevant pas la dimension manipulatrice des arguments de Pâris ou enfermant Phèdre dans un rôle de femme passive. L'exemple de Phèdre est au demeurant typique de la prégnance d'une lecture genrée assez caricaturale : si certains commentaires ont su présenter avec beaucoup de finesse les enjeux de l'échange amoureux, d'autres se sont trop aisément réfugiés dans une opposition homme/femme mettant le sujet féminin en position permanente de victime, alors que l'un des intérêts du programme était justement de mettre en valeur les différentes stratégies rhétoriques des sujets amoureux. Cette tendance a entraîné de nombreux développements sur la dimension tragique du corpus : si cette approche pouvait se justifier pour de nombreuses lettres d'Ovide, elle était plus risquée chez Christine de Pizan et nécessitait une prudence que le jury n'a pas toujours constatée.

L'entretien, à cet égard, a souvent servi à faire préciser l'utilisation de notions qui ne semblaient pas toujours maîtrisées (tragédie, élégie, épopée, etc...). Ce moment d'échange a parfois offert de très intéressantes clarifications et a fait apparaître la perspicacité et la réactivité de certains candidats et candidates. Comme dans de précédents rapports, on rappellera que l'entretien n'est en aucun cas une manière pour le jury de tendre des pièges : les candidats et candidates ont tout à gagner à ne pas l'appréhender sur la défensive, en revenant immédiatement sur leurs propos ou en affirmant que tout passage est « ambigu » pour éviter de prendre le moindre risque. Le jury se réjouit, enfin, de la qualité globale des

échanges, toujours courtois et souvent enthousiastes, et qu'ils aient pu être prolongés au moment des « confessions », à l'occasion du retour de l'accueil en présentiel des candidates et candidats lors de l'affichage des résultats.