



# Composition française

## Épreuve commune

### Écrit

« Ce qu'il faut éviter avant tout, c'est que le spectateur se laisse prendre au jeu comme ces enfants qui crient au cinéma : "ne bois pas, c'est du poison" [...] Ce serait faire un *bon usage* de l'apparence, chercher l'être à travers elle : pour Genet l'exercice théâtral est démoniaque; l'apparence, sur le point de se donner pour la réalité, doit révéler sans cesse son irréalité profonde. Tout doit être faux à grincer des dents » (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 676-677).  
Votre lecture du *Balcon* et des *Bonnes* de Jean Genet vous semble-t-elle éclairée par ce jugement ?

Les membres du jury se félicitent cette année de la bonne connaissance globale des deux œuvres au programme dont témoignaient la grande majorité des copies. Contrairement à ce qui s'était passé l'année dernière avec l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry, les candidats n'ont que très rarement cédé à la tentation de l'impasse et nombreux sont ceux qui ont su nourrir leur copie d'exemples variés et appropriés. Ce point de satisfaction ne doit cependant pas dissimuler des insuffisances d'interprétation et de méthode qui restent flagrantes dans un grand nombre de copies. Si le corrigé que nous proposons ici permet aux candidats de cette année de saisir leurs erreurs et aux candidats qui se présenteront à l'avenir d'éviter de les reproduire, il aura rempli sa mission.

### Un sujet faussement évident

Au premier abord, le sujet proposé pouvait paraître relativement attendu et il ne devait donc surprendre aucun candidat ayant convenablement étudié les deux pièces de Genet. D'une part, la citation était tirée d'un texte de Sartre placé en appendice de l'ouvrage le plus célèbre et le plus important écrit sur cet auteur, *Saint Genet, comédien et martyr* (1952). Contrairement aux années précédentes, le sujet n'était donc pas issu du commentaire d'un critique universitaire, mais du texte d'un écrivain et philosophe ayant préfacé les premières œuvres complètes de Genet afin d'illustrer sur un cas d'école sa pensée de la liberté mise en place dans *L'Être et le néant*, mais aussi d'asseoir presque de force la légitimité de cet écrivain sulfureux dans le champ littéraire. D'autre part, la citation concernait la relation souvent commentée entre apparence et réalité dans l'œuvre du dramaturge. Le jury a ainsi valorisé les copies qui ont su prendre du recul et qui ont noté l'importance historique de l'interprétation sartrienne, en même temps que son caractère matriciel pour un grand nombre de lectures ultérieures.

Cette double facilité – renommée de la source livresque et caractère très consensuel du propos – rendait toutefois d'autant plus impérieux de ne pas écarter la citation de Sartre au profit de considérations générales sur la lecture sartrienne de l'œuvre de Genet ou sur la relation entre apparence et réalité dans les deux œuvres au programme. Beaucoup de candidats ont ainsi oublié les termes employés par Sartre pour leur en substituer d'emblée d'autres plus ou moins proches – fiction et vérité, déguisement et authenticité – et ils ont eu recours à des développements prêts à l'emploi sans véritable considération pour le sujet lui-même : au mieux une première partie, souvent disproportionnée par rapport au reste du devoir, exploitait les principales données de la citation, dont les termes étaient parfois invoqués dans les transitions, sans parvenir toutefois à masquer le caractère artificiel de cet exercice de substitution d'un sujet par un autre sans doute déjà traité en classe. Un signe alors ne trompait pas : la tendance à adopter unilatéralement la perspective de l'auteur

(l'intention de Genet) au lieu de se placer, comme la citation y invitait, dans la perspective du spectateur. L'abandon de toute rigueur conceptuelle était souvent tout à fait flagrant dans ce type de démarche. Elle a donné lieu à des glissements et à des mises en équivalences conceptuelles hâtives particulièrement dommageables (le faux, c'est l'irréel, qui est l'invraisemblable, qui est lui-même le faux, la fiction, le mensonger, l'imaginaire, le vide, la mort, le néant, etc.) et finalement à des simplifications graves des termes du sujet (l'apparence, ce sont les costumes, les décors, etc. ; l'être, c'est tout le reste, du plus concret au plus abstrait). Certaines copies tournaient en rond et jouaient excessivement le jeu de l'absurdité, jusqu'à susciter la perplexité du jury (des candidats se demandant quel était « l'être du théâtre de Genet », si « le faux » se limitait à donner « la clé de l'être » ou s'il avait une fonction plus profonde » ; d'autres affirmant que « les personnages souffrent d'ontologie » ou que « l'être n'est pas l'apparence qu'il renvoie aux spectateurs car l'apparence peut changer de corps »...).

Une autre difficulté consistait à ne pas céder à l'effet d'autorité suscité par le nom même de Sartre et par la résonance que son propos trouvait dans ceux de Genet lui-même. Seule une telle attitude permettait d'éviter le piège du plan illustratif et d'envisager le sujet dans ses divers aspects avant de le relativiser, de l'amender, voire de le contester. Comme s'il convenait de croire systématiquement un auteur sur parole, de nombreux candidats se sont cependant contentés de citer des extraits des deux avant-propos, « Comment jouer *Les Bonnes* » et « Comment jouer *Le Balcon* » et ont abdiqué tout esprit critique. Très rares étaient les copies – d'autant plus appréciées – qui *discutaient* la citation de Sartre, c'est-à-dire en dégageaient les implications afin d'en souligner les limites à la lumière, d'une part, d'une analyse interne de la citation et, d'autre part, de la lecture des textes eux-mêmes ou d'autres textes critiques. Les analyses de Lucien Goldmann (dans *Structures mentales et création culturelle*) et d'Ivan Jablonka (*Les Vérités inavouables de Jean Genet*) offraient ainsi un bon contrepoint à la thèse de Sartre et permettaient, par exemple, de souligner l'importance de la lutte entre les révoltés et le Balcon, « entre l'ordre à l'intérieur duquel les valeurs n'existent que dans l'imaginaire et le rituel et la tentative de créer un ordre dans lequel ces valeurs pénétreraient la vie elle-même et dans lequel la fuite dans l'imaginaire ne serait plus nécessaire, parce que la vie serait devenue authentique » (Lucien Goldmann).

Le jury n'ignore pas que les candidats s'appuient sur les cours et sur les lectures critiques qu'ils ont accumulés au cours de l'année de préparation, mais l'exercice de la dissertation sur programme impose que l'on soit d'autant plus vigilant à la singularité du sujet proposé, que l'on prenne soin de plier ses connaissances à la problématique choisie et que l'on s'efforce de la discuter.

## **Analyse de détail**

Si le sujet était sans surprise sur le fond, il faut néanmoins avouer que sa relative longueur et sa formulation à la fois abstraite et imagée pouvaient dérouter certains candidats. Il a ainsi donné lieu à de nombreux contresens que l'on signalera ici au fil de l'analyse point par point de la citation.

La notion de « jeu » renvoie d'abord et très concrètement au « jeu » des acteurs et il était donc fort opportun de s'appuyer sur les choix dont témoignaient diverses mises en scène des pièces. Il est ainsi étonnant qu'un nombre finalement assez restreint de copies aient pris la peine de faire des références précises aux mises en scène des *Bonnes* ou du *Balcon*, sur lesquelles Michel Corvin fournissait pourtant de très nombreuses informations dans son édition « Pléiade » et dans les éditions « Folio » au programme (une lecture plus attentive de l'introduction des *Bonnes* en « Folio » aurait d'ailleurs permis d'éviter à certains candidats de mettre directement au compte de Genet l'idée que Claire et Solange devaient être jouées par des hommes). Si la notion de « jeu » renvoie à la mise en scène, elle renvoie aussi plus largement à tout ce qui constitue le théâtre comme illusion. Cela revient à placer le théâtre de Genet dans une perspective négative, puisqu'il s'agit d'empêcher toute identification induite et de maintenir une distance entre le spectateur et le spectacle. Mais jusqu'où ? La discussion pouvait s'engager sur ce point.

La comparaison sartrienne avec les « enfants » qui « crient au cinéma » éclaire la connotation péjorative attachée à toute forme de concession faite à l'illusion : succomber à l'illusion, c'est se comporter comme des enfants naïfs. Notons que la force d'illusion traditionnellement attribuée au théâtre est, dans la citation de Sartre, conférée au cinéma, dernier des arts apparus et art perçu comme plus populaire. Quelques copies ont très justement fait mention de ce déplacement d'un art à l'autre et ont su tirer profit de l'opposition entre la scène et l'écran. Le théâtre de Genet contrarierait ainsi l'attitude traditionnelle (et attendue) de tout spectateur : un transitivisme qui n'est que la forme

extrême d'une tendance naturelle à la projection. Il était bienvenu de noter, et certaines copies l'ont fait, que le terme de « poison » n'est pas employé par hasard par Sartre, au moins pour deux raisons : tout d'abord parce que c'est par le poison que périt Claire en reprenant sans suffisamment de distance le rôle de Madame et en choisissant de boire le tilleul qu'elle a préparé pour elle avec Solange ; ensuite parce qu'il désigne précisément ce qu'il en est de la croyance et de l'illusion : le processus s'apparente à l'ingestion d'un poison et boire la représentation, n'avoir aucune distance au point de faire corps avec elle, c'est véritablement s'empoisonner. Pourquoi succomber au jeu serait-il un empoisonnement ? Sartre fournit la réponse dans la suite de la citation proposée.

La proposition suivante, particulièrement abstraite et ayant mis les candidats en difficulté, explicite ce qu'il en est de cette mauvaise réception. Elle consiste en un passage de « l'apparence » à « l'être », ce qui revient à consentir à une esthétique de la présence accordée elle-même à une métaphysique dualiste mais fondamentalement idéaliste et essentialiste. Les candidats devaient s'interroger sur la formule « *bon usage* », très ambiguë et soulignée par Sartre lui-même afin d'en indiquer le double sens : un usage correct et un usage moralement (ou de manière plus large, métaphysiquement) juste. Le « *bon usage* », c'est ce qui conforte la société dans son ordre et ses valeurs, mais c'est aussi ironiquement une forme d'aliénation (aliénation au rôle fixé par l'Autre ou à son propre rôle social, sexuel, etc.). Le jury s'est étonné du grand nombre de copies ne tenant aucun compte des italiques, se précipitant dans le contresens et consacrant toute la première partie du développement à montrer que Genet cherche « l'être » derrière « l'apparence » et en fait ainsi « un *bon usage* ».

L'adjectif « démoniaque » offrait un risque majeur de contresens dans lequel de nombreux candidats se sont malheureusement précipités : « un théâtre démoniaque », ce n'est pas ici un théâtre qui, suivant une projection de la philosophie existentialiste sur le traitement du sujet, autorise à écrire que « l'enfer, c'est les autres » ; ce n'est pas non plus un théâtre qui fait l'apologie d'actions immorales ou blasphématoires. Les copies qui ont dissocié la question du Mal de celle de la fausseté pour ne traiter que le premier aspect ont été sévèrement sanctionnées. Ce qui est « démoniaque », c'est la déception, l'effet de déflation qui résulte de la révélation de l'apparence ; c'est cette sorte de gangrène que la désillusion introduit dans notre rapport à la réalité, ainsi gagnée par le non-être, le néant. Ce n'est que dans un deuxième temps que l'adjectif « démoniaque » pouvait être retourné contre Sartre lui-même afin de lui porter la contradiction : on peut en effet penser que Genet succombe à une positivité du Mal (pris cette fois dans un sens moral plus évident) et qu'il cherche à susciter la fascination (enfantine) plus que la distance du spectateur.

Après avoir expliqué ce que le théâtre de Genet ne doit pas être, Sartre explique pour finir ce que le théâtre « doit » être. Au couple « apparence » / « être » se substitue le couple quasi synonymique « apparence » / « réalité ». Il y a ici un paradoxe : l'illusion doit toujours être restaurée pour pouvoir être dénoncée. Il est fait allusion aux procédés mis en œuvre par le dramaturge pour éviter cette abdication devant l'apparence : l'apparence ne sera pas d'emblée imposée comme une évidence mais elle se donnera comme « réalité » avant d'être dénoncée comme « apparence », ce qui implique un mouvement de balancier. L'esthétique de Genet apparaît marquée par la répétition d'un même processus de dévoilement foncièrement déceptif : derrière les apparences, il n'y aurait... rien, mais ce rien ne cesse d'être désigné. Loin de ces considérations, beaucoup de copies n'ont pas suffisamment distingué les différents niveaux de la représentation et ont parlé de la « réalité » pour évoquer par exemple les bruits de mitraillettes dans *Le Balcon* ou le réveil des *Bonnes*. Du coup, elles passaient sans aucune explication du constat de l'irréalité sur scène à celle du monde en général, comme si l'un impliquait nécessairement l'autre, et se privaient ainsi d'une possibilité de discussion : pour que ce saut soit possible, ne faut-il pas en effet supposer une dimension mimétique et une adhésion au moins momentanée ou minimale du spectateur à ce qui se passe sur scène ?

La formule finale « faux à grincer des dents » est particulièrement riche : « faux » doit s'entendre ici au sens ontologique mais aussi axiologique. On peut y voir une référence indirecte à la question du style de Genet, très déclamatoire, ampoulé parfois, comme on a pu lui en faire le reproche. Ce qui fait « grincer » des dents, c'est enfin ce qui met mal à l'aise, soit moralement et politiquement en raison du caractère subversif de ce qui est donné à voir ou à lire, soit métaphysiquement en raison de l'équivoque concernant le degré de réalité qu'il convient d'accorder à la représentation.

## Les usages de l'apparence

Dans sa globalité, le sujet interrogeait à la fois les mécanismes du théâtre de Genet et la réception qu'ils programment. Il ne portait pas seulement sur les thèmes de l'apparence et de la réalité, mais sur l'usage de leur relation (« *bon usage* » ; visée « démoniaque ») et par conséquent sur la finalité des jeux de miroirs que multiplie le dramaturge. Ces deux points devaient donc être présents dans toutes les parties – ce qui interdisait une troisième partie centrée exclusivement sur le lecteur / spectateur mais autorisait en revanche une distinction intéressante entre les deux modes de réception que sont la lecture et la présence dans une salle de théâtre. La thèse de Sartre est la suivante : le théâtre de Genet est démoniaque ; il vise le Mal, c'est-à-dire l'irréel, le non-être. Mais cette thèse repose sur l'assimilation entre « l'exercice théâtral » d'un côté et la dialectique entre être et apparence de l'autre. C'est là une conception discutable du théâtre. Il s'agissait donc d'interroger l'équivalence établie entre le jeu théâtral et la visée démoniaque qui fait de Genet – c'est la thèse du philosophe – un ennemi social, la mauvaise conscience de la société bourgeoise, c'est-à-dire la coïncidence (pré)supposée par Sartre entre l'apparence au sens théâtral et l'apparence au sens existentiel, entre l'illusion et l'irréel (le non-être).

La citation portait sur le spectateur, sur la réaction supposée du spectateur non pas réel mais virtuel, destinataire implicite du texte et de la représentation dramatiques. Sartre présente un interdit, un refus essentiel, qui est ici implicitement celui de Genet lui-même et qui concerne l'attitude du spectateur face à la représentation, soit la question des modalités de la réception : refus de l'illusion, de l'identification du spectateur avec les personnages et de sa participation à l'action qui se déroule sur scène. C'est ici la dimension pragmatique du théâtre qui est mise en question, son effet recherché sur le spectateur, ce que les copies ont hélas été trop peu nombreuses à souligner. Le théâtre pour Genet est avant tout une action qui s'exerce sur le public (Sartre parle, notons-le, de l'« exercice théâtral » et non pas simplement du théâtre). Il ne s'agissait donc pas de se perdre dans des analyses trop fouillées des rapports entre Claire et Solange ou des différents personnages du *Balcon* mais d'envisager les pièces dans leurs effets voulus sur le public. Si on envisageait les personnages, il fallait les considérer en tant qu'ils sont eux-mêmes non pas seulement personnages jouant un rôle mais aussi public les uns pour les autres. Ce qui est mis en abyme, ce n'est pas seulement la scène, c'est le rapport de la scène et de la salle.

*Les Bonnes* et *Le Balcon* ne mettent-ils pas toutefois en œuvre un art de l'apparence plus complexe ? Les candidats devaient poser la question du but visé par Genet et donc discuter l'amplitude qu'il convenait de donner à la proposition sartrienne concernant la dénonciation des apparences. Le sujet ouvrait plusieurs pistes de réflexion possibles. S'agit-il pour Genet d'identifier la réalité à l'apparence et donc de dénoncer toute forme de réalité ou s'agit-il seulement de déconstruire des apparences sociales ? Dans le premier cas, on a un théâtre de type métaphysique, dans le second, un théâtre critique, théâtre de la transgression (morale) ou théâtre révolutionnaire (politique). N'y a-t-il pas cependant des moments pendant lesquels l'apparence exhibée et exaltée cède devant une forme de référence historique et sociale ou fantasmatique ? C'est la première manière de proposer une contestation globale – et non pas simplement une contestation de degrés – de la citation de Sartre. La néantisation laisse parfois percer des effets de réalité intime et politique particulièrement efficace du fait même de leur rareté. Et pour quel effet sur le spectateur ? Là est le second point de discussion central : l'exhibition de la fausseté vise-t-elle seulement à mettre à distance de la représentation ? N'y a-t-il pas une volonté de la part de Genet de provoquer aussi une adhésion, voire une véritable fascination, du spectateur à sa mythologie du Mal ?

S'il n'était pas ici question de comparer point par point les deux pièces ni *a fortiori* d'organiser l'intégralité de la copie sur une telle comparaison, puisque la littérature comparée s'appuie sur une méthodologie de la dissertation qui lui est propre et que l'écart entre les deux pièces n'est pas tel qu'il ait été nécessaire de privilégier la mise en rapport systématique des *Bonnes* et du *Balcon*, la question se posait néanmoins de savoir si ce qui vaut pour l'une des pièces vaut pour l'autre. Elle se posait d'autant plus que les deux pièces soumises à l'attention des candidats se partagent précisément entre les deux périodes que sépare la publication du livre de Sartre : *Les Bonnes* en 1946 et *Le Balcon* en 1956, qui représente le retour de Genet à l'écriture après une période de silence de plusieurs années due, selon lui, à la crise morale provoquée par la lecture du *Saint Genet, comédien et martyr*. On a sanctionné les copies qui ont organisé l'ensemble de leur développement autour des *Bonnes* et qui ne se sont servi du *Balcon* qu'à titre d'illustration secondaire. On a au contraire valorisé celles qui usaient avec souplesse du rapprochement ou de la différence entre les deux pièces et qui, s'autorisant à privilégier l'une ou l'autre des deux pièces à différents moments de la démonstration, se donnaient ainsi plus de jeu dans leur appréciation du jugement de Sartre en montrant, par exemple, que le

tournant cérémoniel du théâtre de Genet est postérieur aux *Bonnes* et que l'effet de déréalisation est davantage marqué dans *Le Balcon*.

Autre remarque du même type : l'analyse de Sartre s'appuie, tout au long du *Saint Genet*, en priorité sur les romans de l'écrivain. Le philosophe ne puise pratiquement jamais dans *Les Bonnes* de citations servant d'articulation à son commentaire. C'est sous forme d'un appendice que Sartre revient sur la pièce, en se contentant d'y redéployer une interprétation dont les grandes lignes ont été fixées précédemment à partir des romans. La pièce est présentée d'emblée comme le « plus extraordinaire exemple de ces tourniquets d'être et d'apparence, d'imaginaire et de réalité » : Genet est dès lors figé dans l'image d'un « sophiste ». Cette analyse est-elle pertinente pour ses pièces ? La question pouvait être posée.

## Questions de méthode

Si l'on pouvait plus particulièrement déplorer l'absence d'une analyse approfondie du sujet, il reste que quantité des erreurs sanctionnées étaient dues, cette année encore, à un manque de rigueur méthodologique. Au risque de répéter les judicieux conseils que les jurys successifs égrènent au fil des années, on souhaite ici rappeler quelques évidences.

Répetons (par souci pédagogique) que l'introduction est un moment particulièrement important du devoir, qu'on ne bâclera pas sous forme de quelques remarques attendues sur l'esthétique de l'apparence chez Genet – sous peine de devoir traiter ensuite un sujet qu'on a d'emblée présenté comme un stéréotype critique –, ou en substituant au sujet une paraphrase où sont escamotés les termes mêmes de la citation proposée : il y a là une manière de réduire la complexité d'un propos à une question de cours qui n'est pas acceptable. À l'inverse, certains candidats se sont montrés enclins à consacrer au sujet une (trop) longue analyse grammaticale et stylistique qui n'avait pas lieu d'être. Ce défaut était parfois couplé à une disproportion flagrante entre une introduction fort développée (jusqu'à trois pages et un peu plus), où visiblement toute la copie s'épuise, et une conclusion très courte, à peine longue de quelques lignes, ne faisant écho ni avec l'introduction ni avec le développement. Un souci démonstratif permanent et une bonne gestion du temps devraient empêcher cette déficience finale du plus mauvais effet. Entre paraphrase réductrice et décorticage pointilliste, les candidats doivent opter dans l'introduction pour un juste milieu, c'est-à-dire repérer les principales articulations du sujet et en proposer une analyse conceptuelle conduisant à formuler une problématique claire et précise (celle-ci ne devant pas se réduire à une question purement formelle, sans véritable rapport avec la teneur des propos qui viennent d'être rapportés et qui aurait pu s'appliquer indifféremment à quantités d'autres citations plus ou moins proches). La longueur de la citation imposait, plus particulièrement, d'allier l'analyse à la synthèse, c'est-à-dire de n'esquiver aucun des termes les plus importants tout en dégagant la logique d'ensemble du propos de Sartre, ce qui impliquait de ne pas élire un mot servant de prétexte à réciter le cours ou de ne pas découper la citation en autant de parties – les contresens sur l'expression « bon usage » s'expliquent ainsi en partie par le fait que les candidats, incapables de dépasser la paraphrase linéaire, n'ont pas cherché à restituer la cohérence argumentative du sujet. Les grandes notions mises en jeu doivent être d'emblée questionnées, même si elles seront traitées au cours du devoir : c'était le cas, par exemple, de l'adjectif « démoniaque », dont on a déjà parlé, ou encore de la formule « exercice théâtral », qui n'est pas l'équivalent, est-il besoin de le dire, de « théâtre » ou même de « mise en scène ». L'une des exigences principales de la dissertation est précisément de donner à chacun des concepts qui composent un sujet le sens le plus rigoureux possible.

Deuxième point de méthode : le jury a été frappé de constater cette année l'incapacité d'une très grande partie des candidats à donner à leur réflexion un tour dialectique. Pour les raisons précédemment explicitées, trop de candidats ont ainsi déployé un plan lourdement statique, consistant à juxtaposer trois fois la même idée (à savoir le théâtre de Genet est un théâtre de l'apparence et de la distanciation) sans véritable mouvement ni progression. Rappelons qu'il ne suffit pas de radicaliser la même thèse d'une partie à une autre pour donner une dynamique à sa réflexion. Comment opère le dévoilement de la fausseté et dans quel but ? Divers procédés sont certes à l'œuvre dans les pièces de Genet, dont on pouvait attendre qu'ils soient mentionnés dans les copies : recours au grotesque, à la farce, à la caricature et au retournement carnavalesque ; dénaturalisation et artificialisme de la mise en scène ; thématization et pratique du jeu par les personnages, jusqu'à la mise en abyme dans les pièces elles-mêmes du rapport de la scène et de la salle. Mais décrire n'est pas argumenter, et une liste plus ou moins organisée de procédés ne suffit pas à faire une dissertation. La force que les candidats

pouvaient tirer de la préparation effectuée tout au long de l'année se transformait en faiblesse et celle-ci les empêchait non seulement de saisir le sujet proposé dans sa singularité mais aussi d'en discuter les termes avec précision – ce qui est sans aucun doute l'enjeu essentiel de l'exercice dissertatif.

Troisième point : une solide connaissance des œuvres au programme ne justifie en aucune manière d'ignorer les repères les plus fondamentaux de l'histoire du théâtre et de l'histoire littéraire d'une manière générale. Ainsi le jury a découvert avec stupeur dès l'introduction d'un grand nombre de copies que Genet refusait systématiquement la catharsis et la mimésis aristotéliennes. Beaucoup de candidats ont repris sans aucune distance les propos polémiques de Genet sur la tradition du théâtre occidental et en proposaient une vision à la fois simpliste, réductrice et naïve : ce ne serait qu'un théâtre de divertissement dont le public était aussi naïf que le « soldat de Baltimore » dont Stendhal conte dans *Racine et Shakespeare* (1823) qu'il cassa le bras de l'acteur jouant Othello parce que ce dernier allait tuer Desdemona. La méconnaissance du théâtre classique était flagrante dans ces analyses réductrices où Genet (mis souvent sur le même plan qu'Artaud, ou que Ionesco et Beckett, réunis tous deux sous l'étiquette vague du « théâtre de l'absurde ») arrivait enfin et faisait prendre conscience au spectateur que tout était factice. Rappelons que les dramaturges du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècles n'ignoraient rien des procédés de mise en abyme (comme en témoignent certaines pièces de Shakespeare, de Calderon, de Corneille et de Rotrou, auteur d'un *Veritable Saint Genest* mettant en scène précisément un comédien devenu martyr, quelque trois siècles avant que ne paraisse l'ouvrage de Sartre...) Il n'était pas moins gênant, lorsque ces œuvres de référence étaient connues, de les placer sur le même plan que les deux pièces de Genet qu'il importait au contraire de réinscrire dans leur contexte historique, quelques années, dans le cas des *Bonnes*, avant l'émergence du « Nouveau Théâtre » à partir de 1950. Faute de repères historiques précis, Genet devenait l'un des représentants d'un théâtre baroque quasi intemporel. Le sujet appelait une véritable réflexion sur la nature de l'illusion théâtrale et sur la fonction des conventions dans la construction d'une « vraisemblance » – une réflexion qui allait au-delà de la notion de catharsis à laquelle s'est trop souvent résumé l'exercice de l'art théâtral. La référence à la théorie de la distanciation brechtienne (*Verfremdungseffekt*) a été particulièrement appréciée des membres du jury, notamment lorsqu'elle conduisait le candidat à souligner les divergences entre l'auteur de *Mère Courage et ses enfants*, visant à produire chez le spectateur une prise de conscience politique, et l'auteur du *Balcon*, déclarant que sa pièce devrait être jouée comme « la glorification de l'Image et du Reflet ».

Dernier point, sur lequel un rapport précédent avait pourtant déjà longuement insisté, c'est celui de l'affadissement ou à l'inverse du moralisme dont font preuve un très grand nombre de copies. Certains candidats désamorçaient le théâtre de Genet et en donnaient une vision assez lénifiante, en concluant sur la poésie, la magie du langage, comme si cela suffisait à tout résoudre. A l'inverse, d'autres multipliaient les exemples destinés à illustrer l'idée d'un exercice théâtral démoniaque : la présence de prostituées, l'emploi de jurons ou une scène de sado-masochisme étaient à leurs yeux autant de pièces à verser au procès de l'auteur. Plus graves étaient les remarques sur la vie privée de Genet qui n'avaient aucunement lieu d'être. Si la preuve par la biographie est souvent d'un intérêt limité, elle apparaissait dans ce cas précis encore plus mal venue, notamment parce qu'elle conduisait de nombreux candidats à confondre les questions de morale sociale et la réflexion sur l'apparence, glissant ainsi sans cesse de l'éthique à l'esthétique et vice-versa.

## Un exercice de rigueur

Bien que placées à la fin de ce rapport, les remarques qui suivent n'en sont pas moins importantes : au risque de paraître rébarbatif, nous aimerions mettre les candidats en garde contre trois tendances aussi graves les unes que les autres.

La première tendance est celle du bavardage incohérent et pédant auquel la surenchère théorique précédemment soulignée a pu conduire. L'abus de termes abstraits ou de formules aussi grandiloquentes que creuses, témoignant d'un désir incontrôlé de paraître dominer le sujet (au risque de le perdre totalement de vue), ont été sanctionnés dans un nombre non négligeable de copies. L'exercice dissertatif exige non seulement une certaine rigueur de pensée (incompatible avec le manichéisme rudimentaire de certaines formules : « en exaltant le mensonge, Genet révèle la vérité de nos apparences » ou « Genet révèle l'irréalité de la réalité »), mais aussi une clarté d'expression qui a conduit le jury à se montrer particulièrement sévère à l'égard des copies qui cédaient au charabia.

Seconde tendance : il est fort mal venu de fournir des références trop imprécises ou de substituer aux analyses ponctuelles mais exemplaires des listes d'exemples trop attendus et

mentionnés dans le désordre, sans véritable approfondissement. Ainsi illustre-t-on l'idée d'un théâtre d'apparences à l'aide d'une longue suite de détails : l'importance des miroirs, du maquillage, des « hauts patins », des photographes, des jeux de rôle, etc. Rappelons qu'il convient de proportionner les moments d'analyse et les moments d'illustration, que les citations doivent être choisies à bon escient (il ne sert à rien de citer à tout prix si la formule convoquée ne répond pas exactement au propos), qu'il est bon de mentionner les exemples incontournables du texte, mais de se faire aussi un petit répertoire plus personnel : plusieurs exemples revenant de manière (trop) insistante de copies en copies, le jury a bien sûr été enclin à valoriser les références moins fréquentes, notamment les références aux tableaux du *Balcon* les plus denses et manifestement moins bien assimilées par les candidats comme le sixième ou le neuvième tableau.

Troisième et dernière tendance, malheureusement déjà ancienne : la dégradation très marquée, dans le cas d'un bon tiers des copies, de la syntaxe et de l'orthographe. L'expression y était particulièrement malmenée. On ne cherchera pas ici à humilier les candidats en dressant une liste des fautes d'orthographe et de grammaire les plus frappantes, mais il n'est pas indifférent de noter que l'on trouve parfois des fautes particulièrement graves, excédant de loin les très nombreuses fautes d'accord ou l'oubli des accents, dans des copies faisant preuve par ailleurs d'un certain degré d'exigence dans la réflexion ou dans l'argumentation. La correction de la langue est, soulignons-le, un critère important de l'évaluation d'une copie dans un concours comme celui-ci. Rappelons aussi que l'on souligne les titres d'œuvre, que l'on doit prendre garde à respecter les règles de construction du style indirect ou de l'interrogation indirecte, et que l'insertion de citations ne doit pas être l'occasion d'oublier les fondements de la syntaxe. Une dernière remarque sur le style : il convient de distinguer le ton qu'impose l'exercice universitaire de la dissertation de l'objet d'étude auquel il s'applique. Il n'y a avait certes pas lieu de s'offusquer des citations contenant des termes grossiers ou sexuels, mais il n'était pas non plus opportun de singer maladroitement le style de Genet. Le jury recommande, de même, aux candidats de se méfier des expressions empruntées à un langage médiatique ou plus relâché, tels les termes « basique », « déconnecté », ou « impact ». Inutile, enfin, de faire d'un terme abstrait le sujet parfois systématique de verbes d'action : c'est à cette dignité que le mot « apparence » a très souvent été élevé (« l'apparence est bien présente dans les *Bonnes* et le *Balcon* », « l'apparence joue un grand rôle... »).

Ces remarques ne doivent pas faire oublier que, comme chaque année, le jury a aussi lu des copies témoignant d'une connaissance des textes et d'une hauteur de vue remarquables et qu'il n'a pas hésité à attribuer d'excellentes notes. Elles ne doivent pas non plus décourager les futurs candidats qui, s'ils acceptent de suivre ces quelques conseils, seront en mesure de satisfaire à leur tour aux exigences de la dissertation française.

# Explication d'un texte littéraire

## Épreuve commune

### Oral

Cette année comme les autres, l'épreuve d'explication d'un texte littéraire a donné lieu à de belles performances : les candidats ont visiblement très sérieusement travaillé cette épreuve, ont lu attentivement les œuvres au programme et ont tenté de faire partager leur compréhension des textes proposés. Il n'en reste pas moins que les résultats sont très variés. L'explication de texte est un exercice normé dont il est nécessaire de connaître les règles. Une fois ces règles intégrées, il est possible de proposer des lectures instruites voire brillantes des textes et nombre de candidats que nous avons interrogés cette année n'y ont pas manqué, au grand plaisir des examinateurs. Mais pour en arriver là, il faut suivre quelques principes simples qu'il n'est pas inutile de rappeler.

#### *Quelques précisions techniques*

Ainsi du temps de parole : les candidats disposent de vingt minutes pour commenter le texte. Bien entendu, le jury n'a pas l'œil sur la montre et il saura laisser deux minutes à un candidat qui en a besoin pour conclure. Mais les candidats doivent garder à l'esprit cette contrainte : trop de candidats se sont vu demander de conclure alors qu'ils n'avaient commenté que la moitié du texte. Inversement, quelques candidats croyaient que leur temps de parole était limité à moins d'un quart d'heure, ce qui a conduit à des explications très rapides et superficielles.

La longueur du texte proposé commande en grande partie la façon dont le candidat doit gérer le temps dont il dispose : malgré la norme que nous essayons généralement de nous imposer (une trentaine de lignes), il est impossible de proposer des textes d'une longueur toujours identique. Ainsi « Enivrez-vous » ne compte pas plus d'une vingtaine de lignes, alors que plusieurs textes proposés dans les œuvres de Perrault ou de Voltaire s'étendaient sur une quarantaine voire une cinquantaine de lignes. Ces variations sont moins triviales qu'il n'y paraît : le candidat doit savoir adapter sa vitesse d'analyse au passage proposé. Nous avons particulièrement apprécié l'analyse d'une candidate, extrêmement précise sur les premières et dernières lignes de *À une heure du matin*, beaucoup plus synthétique sur la longue énumération centrale (« avoir vu plusieurs hommes de lettres, etc. »). À propos de la longueur des passages, il convient de rappeler que la délimitation précise des passages est indiquée sur le sujet : faute d'avoir lu celui qu'elle avait tiré, une candidate a proposé l'explication de trois pages complètes de Perrault !

#### *Principes de l'explication de texte*

L'explication de texte se construit selon un certain nombre de règles. Il convient tout d'abord de présenter le texte en une introduction assez brève (on évitera, comme cela est arrivé, de prolonger l'introduction pendant plus de cinq minutes), mais comportant nécessairement une entrée en matière qui permet de situer le texte (dans la structure de l'œuvre, dans la continuité de la narration ou dans une thématique propre à l'œuvre), une lecture (cette lecture est obligatoire et on s'est étonné que certains demandent, candides : « Je lis ? »), une caractérisation globale de ce dont parle le texte et une description de ses différents mouvements (il est inutile d'indiquer les lignes délimitant les mouvements ; en relire rapidement le début et la fin suffit). Enfin, nous insisterons particulièrement sur la problématique : les candidats se contentent trop souvent d'une formalité creuse, alors que cette interrogation (pas nécessairement posée sous la forme d'une question) doit permettre de faire ressortir toutes les potentialités du texte. Il ne faut pas oublier que cette introduction se doit d'être élégante et l'on évitera les formules sèches et maladroitement trop souvent entendues (« je vais expliquer le poème numéro 38 de Charles Baudelaire », « je passe à la lecture », « pour ce qui est de la situation », « nous découperons le texte en trois parties »). Cette exigence d'élégance concerne tout particulièrement la lecture ; même si nous n'attendons pas des candidats qu'ils soient acteurs, ils doivent savoir dramatiser

leur lecture des textes théâtraux (on a par exemple regretté la lecture très plate du beau dialogue : « LE VIEUX : Et les poux – LA FILLE, *très vache* : Y en a. » dans une explication pourtant très bonne du quatrième tableau du *Balcon*) ; de même, nous attendons un petit effort dans la lecture des textes poétiques. Les belles lectures, légères et ironiques, qu'ont suscitées *Le Petit poucet*, *Le Petit Chaperon rouge* ou *Riquet à la houppe* ne pouvaient que valoriser les explications en question : elles étaient déjà une interprétation.

À propos de l'exercice proprement dit, il convient de rappeler qu'il s'agit d'une explication de texte suivant donc autant que possible l'ordre du texte. Les commentaires composés sont vivement déconseillés : le temps de préparation (une heure) ne permet pas de produire un commentaire tout à la fois organisé selon sa rhétorique propre et attentif aux détails – les candidats qui ont commis cette erreur nous ont toujours proposé des travaux très superficiels.

Passons au contenu de l'explication. Nous attendons avant tout des candidats qu'ils mobilisent une lecture personnelle des textes et qu'ils en construisent le sens. Cela signifie que l'analyse rhétorique ou poétique est un moyen et non une fin en soi. Une attention myope à ces effets ne peut se substituer à l'élucidation du sens. Ainsi, telle explication commentait les jeux de sonorités, de rythmes, mais n'était pas capable de suivre l'argumentation rassurante de Voltaire quand il compare la pratique de l'inoculation de la vérole à des pratiques agricoles pour désamorcer l'inquiétude potentielle de ses lecteurs. Il faut en particulier éviter de surdéterminer certaines caractéristiques banales (l'alternance des rimes féminines et masculines est une règle presque universelle dans la poésie française de Ronsard à Rimbaud et on ne peut en tirer une interprétation de la lutte des sexes dans *Grisélidis*), de réduire la poésie à quelques « symptômes » formels comme les allitérations (à en écouter certains, tout effet sonore nous plongerait dans un abîme poétique !) ou de donner un sens à un élément (sonore, grammatical) isolé (comme quand un rythme « haché » était lu comme une caractéristique scientifique du texte de Voltaire). Les candidats retiendront qu'une remarque stylistique quelle qu'elle soit ne saurait par elle-même construire un effet de sens. Inversement, ces remarques sont indispensables : on a, comme l'année précédente, regretté la faiblesse des analyses de versifications (à propos des textes en vers de Perrault, où les effets narratifs de la disposition versifiée ont été largement négligés – rappelons à ce propos qu'une strophe n'est pas un paragraphe) ; dans le même ordre d'idée, trop de candidats n'ont pas su étudier le jeu subtil sur les niveaux de langue chez Genet, et en particulier dans *Les Bonnes*. On l'aura compris, c'est quand les candidats savent associer heureusement les remarques stylistiques à des constructions sémantiques qu'ils arrivent aux meilleures explications : ainsi d'une présentation des « Foules » qui a suivi avec attention le jeu subtil des antithèses en l'associant systématiquement à la façon dont Baudelaire construit la figure du poète de la modernité dans la foule.

### *Une lecture cultivée et personnelle*

Il est nécessaire de mobiliser, pour comprendre les textes proposés, une culture plus large que celle qu'offre la simple lecture des œuvres. Il était regrettable de ne pas reconnaître une parodie de Virgile dans *La Règle et le Compas*, ou d'être incapable de nommer Pandore comme modèle de curiosité féminine à propos de *Barbe bleue*. À propos de Baudelaire, même si on n'attendait pas une référence systématique aux *Fleurs du mal*, la lecture de quelques-uns de ces poèmes aurait permis à certains candidats de découvrir que ce recueil non plus n'était pas dénué d'ironie. À propos de Genet, enfin, nous avons regretté que les candidats se fassent une idée souvent bien caricaturale du « théâtre classique » ; dans un autre domaine, nous avons regretté l'incapacité à mobiliser certains lieux communs de la culture populaire comme le stéréotype du bourreau chauve et musclé (doté d'une queue !) face à une femme à moitié nue. Nous rappellerons, comme l'an dernier, qu'une bonne partie de cette culture est à portée de main du candidat : il suffit ainsi d'ouvrir un des dictionnaires disponibles dans la salle de préparation pour vérifier qui est Caton, ou de consulter certaines notes de l'édition des *Petits poèmes en prose* pour s'éviter certaines déconvenues.

Cela dit, il ne faut pas oublier que nous attendons avant tout une lecture *personnelle* des textes : trop souvent, les candidats se sont trouvés piégés parce qu'ils cherchaient à plaquer coûte que coûte une interprétation prédéterminée par la connaissance qu'ils avaient du programme ou, plus souvent, par les préjugés qu'ils avaient sur l'auteur. Cet écueil a été particulièrement frappant dans la lecture de certains poèmes de Baudelaire : trop marqués par la dévalorisation de l'idéal, les candidats se trouvaient désarmés face à des textes plus apaisés comme « L'invitation au voyage » ou « Un hémisphère dans une chevelure » ; l'effort pour plaquer cette interprétation préconçue a donné lieu à

des lectures étonnantes comme celle qui voyait dans l'adjectif « cher » (« où tout vous ressemble, mon cher ange ») une « valeur pécuniaire ». On a rencontré le même type de difficultés à propos des *Lettres philosophiques* : l'abus de catégories toutes faites ne pouvait donner de résultats satisfaisants face à la subtilité du texte voltairien. Ainsi, toute référence à l'étranger était rattachée au cosmopolitisme de Voltaire, toute mention positive était à mettre au crédit de la « tolérance » voltairienne ou à celui de son « humanisme ». Même si une préparation très satisfaisante des textes de Perrault a souvent évité de tels écueils aux candidats, on a parfois eu affaire à des interprétations hâtives : le schéma du conte n'était pas pertinent pour tous les textes, et interpréter de cette façon *Le Banquet des dieux* ou *Le Miroir* ne pouvait que conduire au contresens ; de même, il n'est pas nécessaire de voir partout de l'ironie ou, à l'inverse, d'étendre partout la dimension moraliste. C'est sans doute sur *Les Bonnes* et *Le Balcon* que les candidats ont su le mieux mobiliser leur connaissance de la théâtralité genettienne et des problématiques existentielles qu'elle pose pour expliquer judicieusement les textes. Nous leur rappellerons seulement que ces pièces ne parlent pas seulement d'êtres qui cherchent à sortir de leur rôle théâtral : il y a, quoi qu'en dise Genet lui-même, une dimension sociale dans ces pièces, particulièrement dans les *Bonnes*. Enfin, *Le Balcon* n'est pas seulement une maison d'illusions, mais aussi un bordel et les scènes qui s'y passent sont tout au moins ambiguës. À ce propos on signalera que les textes sont à expliquer entièrement, y compris les détails qui peuvent apparaître comme obscènes ou grossiers (il n'est pas sérieux, par exemple, d'omettre purement et simplement de commenter la réplique : « Roger a sorti un couteau et, le dos au public, fait le geste de se châtrer », *Le Balcon*, 9<sup>e</sup> tableau – de même, il semblait raisonnable d'attendre du candidat qu'il commentât le « Lèche ! Lèche d'abord » de la Voleuse, au deuxième tableau, comme partie d'un rituel sado-masochiste). D'autant plus méritoires ont été les candidats qui n'ont pas hésité à expliciter le caractère scabreux du texte, par exemple en commentant l'échange entre le Général et son « Cheval » comme un acte sexuel vécu dans le langage et en particulier « je me suis mis à neiger » comme la conséquence directe de l'orgasme. Cette remarque ne doit pas néanmoins conduire les candidats à voir partout des allusions égrillardes : la position des « gentilshommes et dames », « les uns debout, les autres assis », que croise le prince de *La Belle au bois dormant* quand il traverse le château endormi ne pouvait en aucun cas susciter un clin d'œil aux membres du jury, accompagné d'un « vous voyez ce que je veux dire ».

### *L'entretien*

Nous rappellerons, pour finir, l'importance de l'entretien avec le jury qui suit l'explication de texte. Très souvent les candidats abordent épuisés cette partie de l'épreuve et perdent leurs moyens : nous comprenons tout à fait la tension et la fatigue qui sont à l'origine de cette subite dépression. Néanmoins, l'échange qui a lieu à ce moment est essentiel car il permet de redresser certaines erreurs, de faire préciser au candidat des éléments qu'il a oublié de commenter ou de l'inviter à aller plus loin dans son interprétation des textes. Les (très rares) candidats qui se comportent à cette occasion de façon hautaine et méprisante et s'offusquent qu'on puisse remettre en cause leur interprétation ne doivent pas s'attendre à une quelconque indulgence (ainsi d'une candidate qui n'avait pas vu la qualité érotique d'« Un hémisphère dans une chevelure » et qui, dans la discussion, malgré toutes les incitations du jury, a refusé de reprendre sa lecture). Inversement, l'entretien fait toujours gagner des points à ceux qui savent en profiter avec modestie. Il finit alors par devenir l'occasion d'un véritable échange autour d'un texte que le candidat comme le jury ont aimé.