



ÉCOLE  
NORMALE  
SUPÉRIEURE DE LYON

Concours d'entrée  
**Rapport 2012**

Lettres et sciences humaines

[www.ens-lyon.fr](http://www.ens-lyon.fr)

Cette brochure contient les rapports des sujets d'écrits et d'oral dont la connaissance permet de mieux cerner la nature des épreuves correspondantes.

Son contenu, hors la partie réglementaire, n'est donné qu'à titre indicatif.

© Ecole normale supérieure de Lyon  
15 parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07  
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00  
Fax +33 (0)4 37 37 60 60

# Composition française

## Écrit

### Épreuve commune

Coefficient : 2 ; durée : 6 heures

**Sujet :** « La poésie est essentiellement philosophique, mais [...] elle doit être involontairement philosophique. »  
(Charles Baudelaire, « *Prométhée délivré* par L. De Senneville » [1846], dans *Écrits sur la littérature*, Le Livre de poche, 2005, p. 71)

Vous discuterez cette proposition, en vous appuyant plus particulièrement sur les œuvres au programme.

Le sujet proposé aux candidats pour la composition française de la session 2012 s'attachait à la question classique des relations entre poésie et philosophie : la citation dissimulait toutefois sous une formulation brève des enjeux considérables qui, pour être mis au jour, convoquaient une solide culture littéraire et une vraie capacité de réflexion théorique, ainsi qu'une maîtrise intelligente des œuvres du programme. L'articulation des adverbes (*essentiellement* et *involontairement*) devait faire l'objet d'une attention et d'une réflexion particulières, non pas seulement comme antinomie, mais encore comme complémentarité.

Cette phrase de Baudelaire, tronquée en son milieu, est extraite d'un court article critique portant sur le *Prométhée délivré* (1843) de Louis Ménard (dit Louis de Senneville), ami et condisciple du poète. Rappelons que le *Prométhée* se présente comme un poème philosophique enchaînant les stations d'une histoire *logique* de l'humanité, en un sens quasiment hégélien. Le jugement formulé par Baudelaire est sans appel, qui situe le poème philosophique dans un entre-deux générique où il ne produit qu'une fausse synthèse du savoir et du chant. Il n'était toutefois en rien indispensable de connaître le livre oublié de Louis de Senneville pour entendre la formule percutante de Baudelaire, dont les meilleurs candidats ont d'ailleurs perçu la légère ironie.

Car faut-il rappeler la nécessité de l'analyse des termes mêmes de la phrase de Baudelaire donnée à commenter ? Trop de candidats s'engouffrent immédiatement dans le traitement de questions de cours, de sujets déjà explorés à l'occasion d'autres dissertations, précipitation donnant lieu à des pans entiers de devoir sinon hors sujet, du moins à côté du sujet précis – ici parfois élargi démesurément à « la poésie » et ses possibles définitions ; ou encore, nombre de copies ont traité « poésie et philosophie » en aboutissant systématiquement à la fonction du lecteur et bien trop souvent, cet aboutissement, régulièrement soutenu par une référence (illustrative) à H. R. Jauss, n'a pas su maintenir la rigueur conceptuelle qu'on est en droit d'attendre d'une composition de concours. Les défauts présents dans les dissertations incitent le jury à souligner que les deux années de préparation au concours doivent être l'occasion d'aborder puis d'approfondir les grandes questions de la théorie littéraire, les définitions fondamentales et les grands moments de son histoire. Sans ces cadres généraux solides, sans une certaine connaissance historique de la théorie littéraire, les candidats sont démunis face à un sujet de littérature générale, qui doit les conduire à interroger en premier lieu l'ensemble précis des œuvres du programme. Il est donc tout à fait préjudiciable à l'exercice que certains candidats citent ou évoquent des œuvres nombreuses et autres que les œuvres du programme sans s'appuyer préalablement sur ce cadrage théorique précis. Autrement dit, l'analyse du sujet et de la question qu'il pose doit se faire en regard des œuvres au programme, être aussi précise que possible dans ce cadre précis, avant qu'un élargissement à d'autres œuvres ou références puisse prendre place.

L'effort d'analyse devait porter principalement, (1) d'une part, sur la question du genre du discours (*poésie* et *philosophie*) ; (2) d'autre part, sur l'articulation adverbiale (*essentiellement* et *involontairement*).

1/ La phrase de Baudelaire soumise aux candidats semble porter, restrictivement, sur *un* genre (la « poésie »), dont elle prétend donner la définition. Elle articule deux propositions, dont la seconde vient compléter la première par l'intermédiaire de l'adversatif *mais*. La question du genre s'y trouve posée deux fois : d'abord quant au partage entre poésie et philosophie ; ensuite, et surtout, quant aux régimes de genericité littéraire au sens strict (la citation convoque en effet spécifiquement la poésie, et non le roman ou le théâtre).

À propos des deux grands genres (il faudrait d'ailleurs dire : *ordres*) du discours, on en attendait une contextualisation précise par les candidats dès le début de la copie, soutenue par un effort de définition et par la convocation d'œuvres et d'auteurs déterminés – et non une compréhension vague donnant lieu dans le corps de composition à un enchaînement souvent instable et contradictoire d'idées reçues (« la poésie est émotion », « la philosophie est raison », « la philosophie est vision du monde », « la poésie est jeu gratuit avec les mots », etc., toutes affirmations préjudiciables où l'on omet l'essentiel, à savoir que la philosophie, comme la poésie, sont tout autant des modes du discours que des catégories générales de l'expérience). À ce propos, on pouvait remarquer que la proposition de

Baudelaire est une adaptation ou une traduction libre de l'expression d'Aristote dans la *Poétique* 1451b 5-10 : « *la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers.* » Pour autant, dans une copie de dissertation littéraire, il est attendu que les connaissances philosophiques servent un propos spécifiquement littéraire. Il était donc essentiel d'être attentif au jeu baudelairien des adverbes ; indices de la « manière » et du maniement proprement « poétique » de l'affirmation à discuter.

Ainsi, on signalera que cette reprise par le biais de l'adverbe « involontairement » accolé à « essentiellement » relève peut-être des pratiques d'ironiste, et qu'« involontairement » vise à libérer la poésie de toute « thèse » philosophique, peut-être pour la rapprocher de la possibilité ou de la constitution d'une forme d'expérience qui ne paraîtra pas d'abord abstraite, même si elle l'est aussi. On pouvait ainsi rappeler la définition ou remarque de Baudelaire exprimant un rapport direct à la philosophie dans la lettre-préface à Arsène Houssaye. Dans cette lettre est évoquée la « description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et *plus abstraite* » (nous soulignons). En ce sens, la poésie « essentiellement et involontairement philosophique » était aussi un mode d'approche de cette modernité de l'histoire ou de la vie moderne, retrouvant et contredisant l'opposition trop radicale entre « philosophie » et « histoire », « abstraction » et « expérience vécue », la littérature constituant alors le milieu, ou le moyen terme privilégié où pensée et action, général et individuel, « philosophique » et « historique » en viennent à trouver un mode d'articulation, fût-il précisément non désiré, inattendu, involontaire ou surprenant. Baudelaire nous indique alors que la poésie permet en particulier de matérialiser, de manière à la fois critique et créatrice, la « vie moderne » comme « abstraction philosophique involontaire ».

Description et récit d'un immense acte manqué personnel et familial qui éclaire l'esprit du XIX<sup>e</sup> siècle, *La Recherche de l'absolu* de Balzac fournissait alors un terrain de choix pour explorer la tentative créatrice ou recreatrice, une volonté « poétique » au sens premier, la volonté de « faire » ce qui n'a pas été créé encore, ses échecs et la nature flouée ou tragique du désir d'absolu dont elle émane. L'articulation du discours et de sa théâtralité dans *Phèdre* aurait pu ici également faire l'objet d'analyses spécifiques. En particulier, le problème de la déclamation scénique pouvait aussi être rapporté à l'articulation d'un contenu inavouable comme le désir à sa manifestation audible et visible. Il y avait peut-être ici une leçon précisément poétique à retenir à propos de l'articulation entre une forme et contenu qui n'était pas sans rapport avec la manière dont Baudelaire demande au contenu « philosophique » de rester aussi involontaire que possible (et donc « imparable », c'est-à-dire « fatal »).

Il nous semble que la référence aristotélicienne aurait pu être soulignée et faire partie du bagage intellectuel des candidats ; et ce d'autant plus qu'elle permettait de développer la question du rapport entre histoire et philosophie, entre particularités et généralités, en résonance avec les auteurs au programme. Mais même sans faire référence à cette origine, il aurait fallu souligner l'insistance, l'inflexion que contient le passage au superlatif « essentiellement philosophique » au lieu de « plus philosophique » (qui est d'ailleurs la position aristotélicienne). Les candidats étaient donc invités à se demander en quoi, et de quelle manière l'enjeu philosophique pouvait se concentrer en particulier dans la « poésie ». On pouvait entendre « poésie » au sens générique de création littéraire, puis spécifier le terme au sens des formes poétiques elles-mêmes : vers, rimes, cadres formels et leurs enjeux. Il était alors logique de se demander de quelle manière Villon « pense », puis d'examiner les propositions d'Apollinaire en ce sens, et en fin de se demander en quoi les formes qu'ils utilisent, reprennent et modifient, constituent des gestes ou des propositions générales pour la pensée de l'expérience qui se construit. Il fallait se demander, par conséquent, ce qu'étaient les objets dont il était proposé une dramatisation non conceptuelle, non logique, non « rigoureuse », et comment émergeait une pensée lyrique, ou des pensées lyriques, et en quoi enfin, dans ces textes, on pouvait rencontrer et définir des méthodes poétiques de pensée qui sont différentes d'une pensée qui n'est pas fortement soucieuse de sa forme.

Il était également possible de souligner que si la poésie se trouvait en effet désignée par un substantif, la philosophie n'apparaissait de son côté qu'au travers d'une désignation adjectivale (*philosophique*), signalant bien qu'elle n'était convoquée qu'à titre de *qualité* du poème, cette qualité lui fût-elle par ailleurs essentielle. Il ne s'agissait donc pas de mettre en regard symétriquement – et abstraitement – la poésie et la philosophie, mais bien d'étudier une *relation*, et même, plus exactement, une *qualification* (philosophique) du poème et de la poésie, qui devaient demeurer les objets principaux de la réflexion.

La question n'était donc pas celle de la *résorption* de la poésie dans la philosophie, mais du poids spécifique de la poésie en tant qu'activité philosophique qui fait que l'entreprise littéraire constitue un engagement certes philosophique, mais involontaire, libéré, surprenant, et ce peut-être à rebours de la discipline ou de la méthode philosophique. Reconnaître cela devait permettre aux candidats d'éviter toute simplification excessive tendant à caricaturer la position baudelairienne. On pouvait cependant, pour préciser les modalités de cette qualification philosophique du poème, suivre telles pistes de réflexions : celle de la prise en charge proprement poétique d'enjeux ou de questions philosophiques (comme, par exemple, l'interrogation sur l'identité personnelle dans « Cortège ») ; celle, corrélatrice, de l'*ethos* philosophique impliqué par une stylisation poétique particulière (on songe à l'ironie des « legs » du *Testament*, en quoi la subversion du discours soutient une sévère mise en cause des relations sociales) ; la réflexion lyrique sur le temps ; celle de l'écriture poétique conçue comme exercice d'une critique (philosophique) du langage lui-même (certaines inventions formelles d'*Alcools*

pouvant et devant soutenir une telle proposition) ; celle, enfin, du rôle de la réception de l'œuvre dans sa qualification comme philosophique (ce dont les différentes lectures de *Phèdre*, jusqu'au *Sur Racine*, peuvent témoigner).

Toutefois, même si l'intitulé du sujet devait conduire à une délimitation générique conforme à l'axe 1 du programme 2012 du concours (« La poésie »), on aurait pu espérer que cette délimitation ne donne pas lieu à une restriction excessive. Certains candidats se sont en effet interdit (à tort) l'usage des œuvres au programme ne relevant pas du genre au sens restreint, comme *Phèdre* et *La Recherche de l'absolu* (roman pensé, dans sa version de 1845, comme une « étude philosophique », et dès lors pleinement concerné par le sujet de cette année). Il appartenait donc aux candidats de conférer au terme *poésie* une extension suffisante pour qu'il puisse faire office d'interprétant pour les enjeux à la fois formels et idéologiques du roman réaliste et du théâtre tragique. Il n'était pas interdit d'entendre dans « poétique » une référence « fonctionnelle » qui aurait pu être abordée par rapport à Jakobson, par exemple.

La saisie adjectivale (*poétique*) pouvait, par exemple, autoriser à convoquer certains passages du roman balzacien, en considérant le terme comme un indice thématique, et notamment telle phrase fameuse signalant l'aspect éminemment « poétique » de Balthazar Claës. Dans le même ordre d'idées, une réflexion sur la dimension de contrainte formelle impliquée par le terme *poésie*, mettant (par exemple) en exergue le rôle du vers et de la rime, pouvait amener à interroger la place de la poésie – au sens, cette fois, du travail sur la forme – dans l'œuvre de Racine.

Il ne s'agissait pas, toutefois, de convoquer sans précaution les différentes œuvres au programme : il fallait en effet prêter une attention rigoureuse à la divergence des régimes de généricité, et faire la preuve d'une connaissance approfondie des critères définissant les genres, ainsi que de leur variabilité historique – ceci valant *a fortiori* pour les périodes concernées par les œuvres au programme, et du genre poésie (la « poésie » de Villon ne pouvait ainsi être identifiée à la « poésie » d'Apollinaire).

Il va de soi que la diversité et l'originalité des références, tant poétiques que philosophiques, ont été valorisées. Certaines copies ont ainsi fait la preuve d'une riche culture littéraire, en convoquant aussi bien des poètes canoniques (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry) que des auteurs plus contemporains (Bonhefroy, Deguy), ou de grandes références en matière de poèmes philosophiques (Lucrèce, Hölderlin, Vigny). Quel que soit l'effort consenti pour nourrir la composition d'exemples littéraires, il ne devait à aucun prix s'exempter de la rigueur littérale dans la restitution des citations, notamment lorsqu'il s'agissait d'œuvres au programme. Nous rappelons ici que l'étude des œuvres au programme qui se fait pendant l'année de préparation doit permettre une connaissance précise des œuvres et l'exercice de la mémoire. Les candidats doivent être capables de donner des citations exactes et pertinentes pour le traitement du sujet. Les copies où l'analyse de détail des citations se fait en rapport avec le sujet sont valorisées.

2/ Quant à l'opposition adverbiale, les meilleures copies ont vu qu'elle était apparente, car la mention de l'involontaire, dans la seconde partie de la phrase, ne vient pas *contester*, mais bien *compléter* celle d'une essence philosophique de la poésie. Du premier au second segment de la proposition baudelairienne, la modalité change : si le premier segment ressortit à la modalité aléthique (« la poésie *est* essentiellement philosophique »), le second relève du déontique (« elle *doit être* involontairement philosophique »). Nous sommes donc dans le registre de la *critique*, au sens strict, c'est-à-dire de l'exercice du jugement : la phrase de Baudelaire, comme le signalait d'ailleurs sans détour l'intitulé du sujet, prête à discussion.

En ce qui concerne le premier adverbe (*essentiellement*), il n'a presque jamais été remarqué qu'il est le symptôme d'une certaine récursivité philosophique de la thèse même de Baudelaire : l'assignation d'une *essence* à la poésie est en effet un geste éminemment philosophique – et ce d'autant plus qu'il s'agit, de manière quasiment redondante, d'une « essence philosophique ». La phrase de Baudelaire suppose donc une ontologie implicite. On ne pouvait toutefois l'apercevoir que si l'on prenait le terme *essentiellement* dans son sens strict : « par essence ». Trop souvent, les candidats en ont considérablement diminué la portée, en le réduisant à un synonyme de *principalement*, saisi quant à lui comme une détermination quantitative (la poésie serait alors « d'abord », « avant tout », ou « majoritairement » philosophique), ce qui leur permettait d'ajouter à cette « essence philosophique » toute une série d'autres caractéristiques (la poésie est *aussi* jeu sur les mots, musique, expression de soi, etc.), sans aucun effort dialectique. Or, si l'hypothèse d'une essence philosophique de la poésie – hypothèse que la pensée heideggerienne a réactivé au début du siècle dernier – est évidemment discutable, il fallait au moins être capable de la comprendre et de la soutenir dans sa radicalité. Il était alors loisible, en effet, d'opposer (finement) l'essence et ses manifestations, de postuler l'existence, en poésie, d'une essence philosophique latente, etc. Les meilleures copies ont su mener ce débat en mobilisant des connaissances issues de cours de philosophie : on leur en a su gré.

Le second adverbe (*involontairement*) méritait tout autant une réflexion qui, si elle ne semblait pas périlleuse, a pourtant fait souvent défaut. Un simple travail de dérivation lexicale permettait de saisir que l'adverbe *involontairement*, via le partage conceptuel (réélabore récemment par Ricœur) du *volontaire* et de l'*involontaire*, devait conduire à la question de la *volonté* poétique – ou ici, *a contrario*, de son absence ou de son néant. Mais si la volonté suppose, comme son irréductible corrélat, un « sujet » (c'est-à-dire ici : un auteur), la proposition de Baudelaire en met précisément l'efficacité en question : c'est en effet le retrait même de l'auteur, la suspension de sa « volonté » ou de son intention

(philosophiques), qui permettrait de préserver la densité philosophique du poème. Pour le dire autrement, selon Baudelaire, la philosophie essentielle du poème *ne doit pas* avoir fait l'objet d'une construction ou d'une programmation intentionnelles de la part du poète ; la profondeur philosophique de la poésie ne doit pas relever d'une *volonté* de philosophie, ou, pour reprendre une expression deleuzienne, d'une « bonne volonté philosophique ». On pouvait attendre plus simplement que les candidats connaissent de Baudelaire son refus du *didactisme*, lequel a pertinemment étayé le raisonnement de certaines bonnes copies. Enfin, il était possible de pousser un peu plus loin et d'aborder la tonalité ironique de cet « involontairement » (qu'est-ce en effet qu'une « essence » qui doit se jouer de la « volonté » ?), ce qui pouvait permettre d'intéressants renversements sur la poésie comme philosophie involontaire, ou sur la « philosophie » qui a ou aurait oublié qu'elle est, qu'elle fut poétique, ou qu'elle provient d'une parole poétique. En ce point, le caractère à la fois ironique et testamentaire de la poésie de Villon nous semblait constituer une piste féconde, la place de la bévue, de l'impuissance, de l'acte manqué, le rapport du poète au devoir moral, la recherche par le poète de son origine et de son droit à être et à s'affirmer poète, la résistance des choses et des êtres à la volonté ou au désir de l'autre – tant d'éléments dans l'ensemble des œuvres au programme pouvaient constituer un espace de rencontre entre le sujet volontaire et ses négociations, ses constantes redéfinitions, voire ses échecs. De ce point de vue, Villon, Racine, Balzac, Apollinaire étaient tous des axes d'illustrations et de commentaires féconds.

Faut-il souligner une fois encore que la composition française se doit d'être une démonstration argumentée, fondée sur un questionnement que l'introduction doit nettement dégager : le sujet conduisait les candidats à chercher, pour ainsi dire, le *lieu* de la philosophie du poème ; il indiquait fortement que cette philosophie ne pouvait avoir lieu « dans » l'intention auctoriale. Nombre de candidats ont eu alors la tentation de le situer à l'horizon de la réception qui, au-delà même de toute intentionnalité, pouvait garantir une philosophie de dernière instance à tout poème. Faisant suite à une première partie souvent énumérative et par-là même bancale, déroulant toutes les formes résolument non-philosophiques du poème, le devoir se scindait alors en deux mouvements : après avoir contesté Baudelaire (« il existe de nombreuses formes de poésie qui n'ont rien à voir avec la philosophie »), on l'approuvait, *via* l'instance providentielle du lecteur. Il manquait en réalité une argumentation de réelle contradiction : les devoirs les plus aboutis ont su postuler l'existence d'une poésie *volontairement* philosophique, et la dissertation a pu dès lors trouver sa raison ternaire.

Les correcteurs ont ainsi déploré de retrouver trop souvent un plan faussement démonstratif : I. Une poésie volontairement philosophique ; II. Une poésie sans nul rapport avec la philosophie ; III. Une poésie dont la philosophie réside dans l'interprétation du lecteur. D'autres copies ont proposé une solution consistant à généraliser le sens du terme *philosophie*, de façon à aboutir à une partie telle que : « Toute poésie est philosophique ». En découlait un plan quelque peu différent, mais guère plus satisfaisant : I. Une poésie sans nul rapport avec la philosophie ; II. L'ensemble des thèmes poétiques relevant de la philosophie (au sens très large) ; III. Le rôle du lecteur. Remarquons enfin que ces deux constructions se contentaient, en dernière analyse, d'opposer la philosophie comme « fond » ou comme « message », à la poésie comme pure « forme » : direction simplificatrice et hasardeuse, qui n'a jamais donné lieu à une copie véritablement convaincante.

Les devoirs les plus réussis ont su au contraire parvenir à surmonter cette opposition de principe, pour concevoir une « philosophie » se jouant dans le travail de la forme elle-même, et qui, si elle pouvait en effet être ouverte à l'intervention du lecteur, supposait de sa part un véritable exercice d'interprétation. Il faut y insister, comme l'ont fait les meilleures copies : la philosophie du poème (ou de l'œuvre) est soutenue par sa *langue* : c'est cette langue résistante, parfois opaque, mais cependant en quête de vérité, qui devait faire l'objet de la réflexion des candidats (à la manière hiératique d'un René Char, d'un Saint-John Perse, souvent cités à côté de la poésie étrange et familière d'Apollinaire, traversée, elle, par les voix multiples d'une culture européenne et éclectique, emblématique de cette quête aléthique à la source même du poème, d'une modernité en résonance avec aujourd'hui). Il fallait ainsi comprendre que la répudiation baudelairienne concernait non pas la philosophie comme attitude ou comme questionnement, mais bien comme régime discursif logique (au sens de *logos*), animé par une intention et soumis à des règles d'intelligibilité. C'est donc bien entre deux usages du discours que passait la ligne de partage. En abordant ainsi de front la question de la langue littéraire elle-même, il était possible d'interroger la part « littéraire » de la philosophie, et de reconnaître qu'un certain nombre de questions philosophiques ne peuvent se poser dans toute leur acuité qu'en littérature. La culture philosophique manifestée par certaines copies, et dont témoignent les références à Platon, Aristote, Hegel ou Heidegger, ne pouvait cependant se substituer à l'effort d'une convocation littérale des textes au programme.

C'est par l'articulation patiente d'une réflexion conceptuelle rigoureuse et d'analyses de détail, faisant la preuve d'une véritable technicité littéraire, que les copies les plus réussies se sont signalées. L'attention accordée à la question du langage et la manifestation, corrélative, de capacités d'analyses proprement littéraires ne pouvaient évidemment s'exempter d'un effort d'expression, et ce, tout au long de la composition. Idéalement, la composition française doit conduire un raisonnement sensible à travers la diversité des œuvres du programme, elle doit s'interdire lieux communs et réutilisation directe de cours, pour déployer qualités d'écriture, connaissances et capacité de raisonnement. La citation extraite d'un texte de Baudelaire cette année a donné l'occasion à plusieurs remarquables copies de développer une réflexion sur le questionnement commun à la poésie et à la philosophie, proches moins par des thèmes que par le partage d'une inquiétude fondamentale concernant la langue, quoique divergentes dans leur mode de discours (d'où les potentialités paradoxales et ironiques que la citation baudelairienne réservait) – la formule même du poète appelant une lecture critique éminemment formatrice.

# Explication d'un texte littéraire

## Oral

Soucieux d'être efficacement utile, ce rapport, avant d'attirer l'attention sur le moment de l'entretien qui suit l'explication, et dont trop de candidats tirent un parti insuffisant, partira simplement de défauts fréquemment observés. Il s'achèvera par quelques remarques de fond, inspirées par les différents textes qui étaient cette année inscrits au programme.

Le jury attend des candidats une mise en valeur de la singularité du texte proposé. Il ne s'agit en aucun cas de chercher à le faire entrer dans des cadres ou des fiches.

Un défaut récurrent cette année a consisté à tenter de montrer que le passage choisi « annonce » (sic) la suite et surtout « annonce » la fin. Toute scène de *Phèdre* ne met pas forcément en abyme le dénouement, le début de *La Recherche de l'absolu* n'est pas uniquement la préfiguration des derniers moments du personnage principal et de l'œuvre.

La gestion du temps n'a pas toujours été parfaite. Certains candidats se rendent compte à la moitié de l'épreuve qu'ils n'ont commenté que trois lignes de texte. D'autres au contraire, voyant qu'ils ne tiendront pas la durée exigée, se lancent dans la pénible paraphrase de passages qu'ils ont pourtant déjà expliqués.

La problématique n'est pas toujours clairement énoncée et se confond souvent avec l'annonce du plan. De façon générale, il est indispensable de souligner d'emblée l'essentiel du passage, l'intérêt de l'extrait qui est proposé, en s'appuyant sur la construction du texte dont le cadrage n'a pas été arbitraire. Le plus simple est le plus efficace est souvent de regarder le début et la fin du texte, les grandes articulations logiques ou la récurrence des termes et des images.

De façon générale, il faut se garder d'utiliser des formules à l'emporte-pièces, notamment quand il s'agit d'adresser des critiques à l'un des auteurs au programme. Un candidat qui part du principe que, s'il ne comprend pas une phrase de Balzac, c'est parce qu'elle est « bancale » et qui affirme que « l'on comprend ce que ça veut dire en gros mais [que] grammaticalement, ça boîte », est forcément en difficulté.

La culture biblique fait manifestement défaut aux candidats. Le jury peut même avouer, avec quelque insistance, que l'ignorance en cette matière lui paraît sidérante. Les préparateurs, dès la première année de l'hypokhâgne, veilleront à rectifier ce point. Cela a donné lieu à des contresens et des aveuglements parfois aberrants au sujet des poèmes d'Apollinaire.

Surtout, les candidats ne soignent pas assez la dernière partie de l'épreuve, qui consiste à répondre à des questions. C'est là pourtant une étape décisive, à laquelle il faut se préparer. Les questions ne sont pas là pour déstabiliser ou pour punir les candidats – il ne s'agit pas même de montrer ses erreurs au candidat pour lui faire « anticiper sa note » (il est d'ailleurs à souligner que le candidat ne doit pas sortir de l'épreuve en connaissant sa note : le jury a très régulièrement rencontré, lors de la confession, des candidats qui étaient persuadés que le jury avait beaucoup aimé leurs prestations, au vu des questions, et qui se retrouvaient pourtant avec une mauvaise note ; inversement, il a rencontré, dans les réunions de rentrée, des candidats persuadés, devant le flot de questions, d'avoir échoué, alors qu'ils avaient simplement suscité l'intérêt du jury). Répétons-le, les questions sont là pour aider le candidat ; elles cherchent toujours à préciser des points oubliés ou simplement omis faute de temps.

En premier lieu, si besoin, les examinateurs pointent des erreurs ponctuelles (lapsus, vocabulaire technique mal utilisé, contresens flagrant) que le candidat peut facilement corriger – mais pour ce faire, il doit écouter le jury et ne pas répéter ce qu'il a dit sous l'effet d'une crainte injustifiée.

De même, il arrive que le jury demande simplement au candidat d'expliquer de façon littérale un passage : c'est, dans ce cas, que quelques lignes ou quelques vers n'ont pas été commentés ; soit c'était un élément important pour la compréhension du texte, soit le jury souhaite voir lever une difficulté de compréhension. Le candidat doit alors rapidement réfléchir au sens propre du passage de la façon la plus simple possible – et notamment mobiliser ses connaissances de syntaxe pour recomposer une construction parfois complexe, ou pour retrouver des parallélismes, des alliances de mots à distance.

Il se peut que le jury demande au candidat de relire un passage – c'est alors que la lecture a été fautive, soit par rapport à la scansion d'un vers, soit à l'occasion d'une mauvaise liaison, soit dans la prononciation d'un mot. En reprenant calmement la lecture du passage pointé, le candidat peut corriger sa lecture initiale, souvent précipitée par l'anxiété naturelle dans cette situation. Il faudrait toutefois que les candidats s'entraînent, durant les années de préparation, à la lecture à haute voix qui, dans les meilleurs cas, constitue déjà une orientation pertinente du texte.

Les questions qui suivent cette première phase sont souvent plus larges. Elles sont là pour évaluer la capacité du candidat à s'ouvrir à un autre point de vue que celui qu'il a développé ou à aller plus loin dans la direction que lui-même a développée. Le candidat doit se montrer très attentif : les questions du jury présentent explicitement la direction dans laquelle il doit réfléchir ; il ne doit pas se contenter de reprendre mécaniquement ce qu'il a déjà dit.

On aura compris que la règle essentielle, lors de la phase de l'interrogation proprement dite, est de ne pas répéter ce qu'on a déjà affirmé, et de se montrer ouvert. Nombre de candidats ont ainsi pu rattraper une explication manquée de prime abord dans la nervosité suscitée par l'exercice même.

Par-delà ces conseils pratiques quant à la conduite de l'épreuve, il faut souligner des questions de fonds. Ainsi, certaines expressions machinalement appliquées au texte par des candidats sont à surveiller, renvoyant à des notions théoriques ou des formulations de critiques devant être mieux employées.

La notion d'« effet de réel » par exemple est une notion complexe de théorie littéraire que Barthes invente dans le contexte d'une sémiotique générale du texte littéraire ; elle est destinée à combler les « vides » de ce système pour des œuvres où certains passages semblent ne servir à rien. Il ne s'agit en aucun cas d'un terme destiné à désigner des « détails réalistes » ou des éléments qui « font vrai » comme plusieurs candidats l'ont dit. On les invitera donc à maîtriser le sens de ces formules séduisantes mais dont la portée s'épuise transformées en clichés confinant à l'erreur pure et simple. Il vaut mieux, lorsque l'on n'est pas certain de bien connaître telle notion, d'éviter de la plaquer sur le texte et la commenter à tout prix.

En ce qui concerne le théâtre, la perspective pourtant classique de la double énonciation n'a pas toujours été bien prise en compte. Du coup, le commentaire a paru banal, il est souvent passé à côté de l'essentiel. La pratique de l'explication de ce type de texte devra permettre de tenir compte d'éléments dramaturgiques simples : reconnaître le destinataire du discours, récit ou imprécation, tout comme de l'effet produit sur le public, trop souvent oublié dans les explications. Les candidats qui avaient vu des mises en scène de *Phèdre* ont été plus attentifs à cet aspect. Plus généralement la dramaturgie est souvent ignorée des candidats et c'est dommage ; ceux qui se sont posés ce genre de question, même ponctuellement, ont su tirer des richesses particulières des passages proposés de l'œuvre de Racine, s'interrogeant par rapport au spectateur et non pas seulement par rapport au lecteur. Le jury insiste sur la pratique de la lecture à haute voix déjà évoquée. Elle doit être renforcée, en particulier pour la diction des alexandrins, mais aussi le respect du rythme des tirades pour le théâtre classique. La scansion des vers a été très rarement maîtrisée par les candidats.

À propos de Balzac, l'œuvre romanesque ne semblait pas présenter de grandes difficultés, d'autant que l'édition critique du programme résolvait les questions scientifiques de l'époque. Encore fallait-il que le roman ait été lu attentivement, ce qui n'a pas été le cas de tous les candidats. Le jury a noté des difficultés à caractériser le ton des passages, notamment les textes satiriques ou ironiques. S'il n'est pas aisé parfois de déterminer cette tonalité, il convient au moins d'interroger l'effet produit sur le lecteur, le jeu avec les clichés par exemple. Certaines explications ont été beaucoup trop pointilleuses, littérales, oubliant de prendre du recul par rapport à l'extrait, de dégager son unité. Trop souvent, les éléments de contexte factuels simples étaient ignorés (un candidat plaçant même Douai en Bretagne !), le système des personnages mal connu. Là encore, c'est la projection de grilles pré-apprises qui a été préjudiciable, ne permettant pas une compréhension fine des passages proposés. Un développement portant sur le comportement amoureux des « femmes qui se pensent laides » ne peut être compris à travers le prisme de l'absolu.

Apollinaire est l'auteur du programme qui a donné les prestations les moins réussies. Les candidats n'ont pas su s'appuyer sur une analyse exacte de la prosodie qui permettait d'évaluer la part de tradition et de révolution dans l'écriture poétique d'Apollinaire, parlant ainsi mécaniquement de la « modernité » d'Apollinaire sans aucune réflexion critique quant à certains extraits parfaitement « classiques ». Face à une poésie souvent déconcertante, jouant des effets de surprise, de contrastes, les meilleurs candidats ont su proposer des lectures inventives, prenant des risques quand bien d'autres se sont contentés de projeter des « grilles » préconçues inopérantes et ont renoncé à comprendre les textes. Pourtant, même les textes les plus difficiles, par exemple une série de poèmes courts du cycle « À la santé », ont donné d'excellents résultats, à partir du moment où ces poèmes étaient abordés sans préjugé, avec la seule volonté de comprendre l'effet qu'ils avaient produit au moment de sa lecture. On n'attendait donc pas des candidats qu'ils donnent la clé du texte mais les explications les plus réussies ont été celles qui ont accepté de ne pas détenir ce sens, d'interroger les significations possibles, les réseaux d'images ou de sonorités.

Pour Villon, enfin, il est regrettable que la notion de grotesque ne serve pas davantage alors qu'elle éclaire le texte de façon essentielle. De même, certains topoï ne sont pas repérés comme tels : sans voir le lieu qu'est *l'hora mortis*, le commentaire passe à côté des enjeux principaux. On déplore encore et toujours que les jeux sur les sonorités ne soient pas systématiquement mis en relation avec des effets de sens. Noter les « ch », les « f » et les « gr » est certes excellent mais n'est vraiment utile que si cela participe à construire une signification (et sans utiliser le subterfuge qu'est l'harmonie imitative)...

Les très bonnes explications concernant le recueil de Villon ont été menées par des candidats qui ont su être modestes face à ce texte, et se confronter véritablement au travail poétique, aux jeux de masque du poète, qui ont su être sensibles aussi à l'humour de cette poésie autant qu'à sa mélancolie.







ENS DE LYON

15 parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07  
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00  
Fax +33 (0)4 37 37 60 60

<http://www.ens-lyon.fr>  
rubrique « Admissions »  
puis « Admission sur concours »  
rubrique « Lettres et sciences humaines »  
[admission.concours@ens-lyon.fr](mailto:admission.concours@ens-lyon.fr)

ISSN 0335-9409