

Composition française

Écrit

Épreuve commune

Sujet :

« Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. [...] Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique. »

(Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre » [1958], *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 12-13.)

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

Remarques générales sur les copies

Le sujet de composition française portait cette année sur l'esthétique théâtrale. La citation d'Eugène Ionesco n'a pas posé de problèmes de compréhension majeurs aux candidats. La lecture du sujet n'a donné lieu à aucun contresens et l'orientation générale du propos d'Ionesco a bien été saisie, même si un nombre important de devoirs s'est concentré sur deux expressions clefs : « grossissement des effets » et « théâtre de violence » en laissant de côté d'autres éléments importants de la citation – nous y reviendrons dans l'analyse du sujet.

L'épreuve de composition française s'appuyant sur un programme et des « axes » d'étude connaissait cette année sa cinquième édition depuis sa fondation, issue de la réforme de la « Banque d'Épreuves Littéraires ». Nous avons pu constater que les candidats se sont désormais approprié les attentes liées à cette épreuve. La grande majorité des copies fait preuve d'une prise en compte correcte des œuvres du programme et d'une bonne capacité à construire une dissertation équilibrée à partir de ces exemples. Les copies ne maîtrisant visiblement pas l'exercice et réduites à une esquisse de quelques pages sont désormais de très rares exceptions. La préparation et le sérieux du travail des candidats apparaissent donc dans cette capacité globalement satisfaisante à élaborer une argumentation construite à partir des œuvres au programme.

Nous aimerions néanmoins souligner deux points qui nous semblent stratégiques :

— *la maîtrise de la théorie littéraire et l'usage de la critique :*

Nous avons été frappés par le caractère souvent flou des connaissances dont font preuve les candidats en matière de théorie littéraire ainsi que par leur faible prise en compte de la critique. Ceci nous semble une évolution particulièrement regrettable. Les années de classes préparatoires sont l'occasion pour les candidats de se construire non seulement une culture littéraire par la fréquentation des textes, mais aussi de développer un regard réflexif sur la littérature en s'appropriant les grands apports de la théorie littéraire. Il est dommage que ces références théoriques, qui ont pourtant été étudiées en cours et pourraient apporter aux devoirs une rigueur conceptuelle et un approfondissement précieux, soient finalement peu présentes dans les copies – ou y apparaissent seulement de façon schématique et allusive.

— *le traitement des exemples :*

Le principe de l'exercice de composition française est de s'appuyer avant tout sur une analyse précise et détaillée des œuvres au programme, en rapport avec le sujet posé. C'est là le cœur des attentes du jury. Des copies qui s'engagent dans de longs développements (durant parfois plus d'une copie double) sans citer une seule œuvre au programme ne remplissent donc pas le contrat initial. L'étude des œuvres doit prendre appui sur une connaissance intime des textes, en faisant notamment référence à des scènes précises. On ne saurait trop inciter les candidats à mémoriser quelques brefs extraits des œuvres, qui leur permettront d'approfondir leur démonstration par une analyse pertinente d'extraits adaptés au sujet posé.

Un piège doit néanmoins être évité dans cet usage de citations tirées des œuvres au programme : c'est celui qui consisterait à importer directement dans la copie des éléments d'explications de texte réalisées en cours. Il arrive en effet que le correcteur se trouve confronté à des analyses de détail sur un texte du programme paraissant se développer de façon autonome, sans se trouver reliées au raisonnement général de la partie.

S'agissant toujours de l'usage des exemples du programme, une autre question importante est celle de l'évaluation de la nécessité de traiter de l'*ensemble* de ce programme.

Le sujet proposé cette année portait, sans ambiguïté, sur le genre théâtral. Il était donc indispensable de s'appuyer sur les trois œuvres théâtrales figurant au programme : *Cromwell*, *Le Faiseur* et *Dans la solitude des champs de coton*. Une copie qui ne traitait que de deux de ces œuvres, ou d'une seule d'entre elles, se voyait par conséquent nécessairement pénalisée. Qu'en était-il pour les deux autres textes du programme, *Les Tragiques* et *Le Siècle de Louis XIV*, qui ne relèvent ni l'un ni l'autre du genre théâtral ? C'est là une question délicate qui se pose chaque année, les sujets ne pouvant généralement pas être traités de façon équivalente dans tous les textes au programme. Il nous semble important de souligner que les candidats n'ont aucunement l'obligation d'analyser toutes les œuvres du programme lorsqu'il est évident qu'elles n'entrent pas dans la problématique posée, et surtout dans son cadrage générique. En l'occurrence, lorsque des parties entières étaient consacrées aux *Tragiques* et au *Siècle de Louis XIV* sans que la moindre attention soit portée au fait que ces œuvres ne ressortissent pas au genre théâtral, ces développements ont généralement été considérés comme hors-sujet. Cette année comme les précédentes, le problème a concerné des copies qui se contentaient de présenter, pour chaque œuvre au programme, un résumé général de cours, plus ou moins habilement rattaché au sujet. Rien n'interdisait, en revanche, de consacrer un développement relativement bref aux *Tragiques* ou au *Siècle de Louis XIV*, mais à condition que cette analyse s'intégrât de façon convaincante au traitement du sujet. Dans le cas de l'œuvre de Voltaire, la distance avec les enjeux du sujet était sans doute trop grande : nous n'avons pas rencontré de copie qui soit parvenue à mobiliser de façon pertinente *Le Siècle de Louis XIV*. En revanche, nous avons pu lire des développements intéressants sur la dimension théâtrale des *Tragiques* et leur usage spécifique de la violence.

Une dernière question, essentielle, liée au traitement des exemples, est celle de l'équilibre à trouver, au sein de la copie, entre la mobilisation des œuvres au programme et le recours à d'autres textes. Il nous semble que ce point est désormais bien maîtrisé par les candidats : de fait, les copies établissent généralement une proportion satisfaisante entre ces différents exemples. Rappelons que le jury attend d'abord une étude fine et détaillée des œuvres au programme, que les copies ne peuvent se contenter d'aborder de façon allusive. Mais les (très) bonnes dissertations sont enrichies par la prise en compte d'œuvres extérieures à ce programme, qui permettent d'élargir et de compléter la démonstration.

Quelques conseils quant à l'argumentation et à la rédaction des copies

Nous rassemblons ici quelques remarques rapides, qui n'ont pas de caractère de nouveauté mais permettront de rappeler certaines attentes des correcteurs.

Une dissertation réussie est, avant tout, la défense ferme et argumentée d'une thèse. Le jury est sensible au fait que, même parmi des copies tout à fait honorables et présentant des analyses intéressantes des œuvres, il est parfois difficile de suivre un fil argumentatif rigoureux aboutissant avec netteté à une thèse. On rappellera donc quelques étapes parfois négligées dans les compositions.

Il est nécessaire, tout d'abord, d'énoncer clairement une problématique – avant d'annoncer un plan. L'omission de cette étape témoigne, de manière significative, de l'absence d'orientation de certaines copies. Formuler une problématique n'est cependant pas suffisant : il importe d'y revenir lors des conclusions partielles de chaque grande partie, pour montrer en quoi les développements qui viennent d'être proposés ont permis d'avancer quant à la question d'abord posée. Rares sont les devoirs ménageant cette étape des conclusions partielles et des transitions. Nous le regrettons : c'est en effet un moyen décisif de structurer avec efficacité la démonstration à l'échelle de l'ensemble de la dissertation.

On insistera également sur la rigueur nécessaire à la construction d'un raisonnement cohérent, progressif et équilibré. La troisième partie constitue, de ce point de vue, un élément particulièrement stratégique, permettant souvent de distinguer entre des devoirs moyens et de bonnes, voire d'excellentes, dissertations. Or, cette troisième partie est trop souvent sacrifiée, réduite à quelques pistes ou mal reliée au sujet. On ne saurait donc trop conseiller aux candidats de faire porter leurs efforts sur cette étape de leur devoir, en consacrant un temps suffisant aussi bien à son élaboration – au moment de la construction du plan – qu'à sa rédaction effective. Une troisième partie substantielle, apportant une véritable réponse à la problématique posée à l'ouverture de la dissertation constitue un atout important – et rare – qui se verra par conséquent valorisé par le correcteur.

Analyse du sujet

La citation d'Eugène Ionesco était extraite d'un article intitulé « Expérience du théâtre », d'abord publié dans la *Nouvelle Revue Française* en février 1958, puis repris dans *Notes et Contre-notes* en 1962. Le titre de ce recueil suggère bien la diversité de son contenu. Il rassemble des réflexions sur le théâtre et des prises de position esthétiques issues de sources variées : conférences prononcées par Ionesco, entretiens, introductions à des programmes de salles de théâtre, notes de travail, ou articles. Ces textes constituent pour Ionesco à la fois des commentaires de ses propres œuvres et des manifestes défendant sa conception du théâtre.

La citation choisie se situe près de la fin de l'article « Expérience du théâtre ». Ionesco y retrace l'évolution de son expérience intime du théâtre, d'abord en tant que jeune spectateur, puis comme dramaturge. Il se replace par conséquent dans son état d'esprit de l'époque pour restituer ce qui l'a amené à l'« invention » de sa propre esthétique dramaturgique. C'est ce regard rétrospectif qui explique la formulation de la citation comme une hypothèse au passé – « Si donc la valeur du théâtre *était* [...] » – conduisant à l'idée d'une nouvelle esthétique : « il *fallait* [...] ».

Le point de départ de cet article est constitué par la difficulté qu'éprouve Ionesco à répondre à l'interrogation apparemment très simple : « Pourquoi écrivez-vous du théâtre ? ». La réponse du dramaturge est paradoxale, donc provocatrice : « Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais ».

Ce rejet initial du théâtre est d'abord celui d'un théâtre « réaliste », qui cherche à dissimuler ses ficelles et ne saurait pourtant parvenir à produire une illusion théâtrale effective : « Pourquoi la réalité théâtrale ne s'imposait-elle pas à moi ? Pourquoi sa vérité me semblait-elle fausse ? » Ionesco répond peu après : « Si d'autre part les comédiens me gênaient parce qu'ils me paraissaient trop peu naturels, c'est peut-être parce qu'eux aussi étaient ou voulaient être trop naturels : en renonçant à l'être, ils le redeviendront peut-être d'une autre manière. »

La découverte du plaisir du théâtre est alors passée, selon le récit qu'en fait Ionesco, par une écriture dramaturgique visant à *parodier* les défauts de ce théâtre qu'il rejetait. C'est le processus qui a donné naissance à l'écriture de *La Cantatrice chauve* : « Ce n'est que lorsque j'ai écrit pour le théâtre, tout à fait par hasard et dans l'intention de le tourner en dérision, que je me suis mis à l'aimer. » Le processus d'écriture retracé dans « Expérience du théâtre » est par conséquent particulièrement original : c'est en s'appropriant les « défauts » d'un genre, en exhibant ses points de fragilité et en les grossissant pour s'en moquer qu'Ionesco atteint finalement l'essence de la théâtralité et finit par aimer ce qu'il entendait d'abord dénoncer. Le rejet initial du théâtre « réaliste » aboutit ainsi à une élaboration esthétique originale : « il fallait les grossir davantage [...] les rendre plus visibles encore [...] pousser tout au paroxysme [...] faire un théâtre de violence ».

La citation d'Ionesco était suffisamment explicite, et claire, pour qu'il n'ait pas été nécessaire aux candidats de connaître le détail de cet article (« Expérience du théâtre ») pour en saisir les enjeux. Certains candidats ont du reste mobilisé leur connaissance des pièces d'Ionesco pour nourrir une de leurs parties, mais il ne s'agissait en rien d'une étape obligatoire ; de très bonnes copies ont déployé de façon tout à fait convaincante leur démonstration sans proposer d'analyse particulière de son théâtre.

La structure de la citation a été bien comprise par l'ensemble des candidats : Ionesco formule d'abord une hypothèse sur ce qui constitue, selon lui, la valeur du théâtre, puis en déduit une suite d'implications esthétiques : « il fallait les grossir davantage encore, les souligner [...] ». La série d'infinifitifs fonctionne comme autant d'injonctions adressées au dramaturge, en défendant une esthétique spécifique qui correspond aux propres productions d'Ionesco.

On peut regrouper ces injonctions autour de trois questions :

— le *grossissement des effets*. Les termes sont repris et variés pour développer l'injonction : « grossissement des effets », « grossir davantage », « souligner », « accentuer au maximum », « aller à fond dans le grotesque, la caricature », « pousser tout au paroxysme » ;

— la question de l'*illusion théâtrale* : « non pas cacher les ficelles mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes » ;

— la volonté d'occuper un *espace où se situerait l'essence du théâtre* : espace du « paroxysme, là où sont les sources du tragique », « au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni le théâtre, ni la littérature » ; c'est donc là le lieu qui est « son cadre propre, ses limites naturelles ». Dans cet espace, on a donc nécessairement affaire à « un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique ».

L'esthétique théâtrale qui sert de repoussoir à celle qu'envisage Ionesco n'est qu'à peine dessinée dans la citation. Trois éléments sont donnés pour la suggérer :

— l'expression « cacher les ficelles », qui indique un théâtre à visée réaliste ;

— la « pâle ironie des spirituelles comédies de salon » ;

— l'image d'un théâtre qui se situerait en-deçà de la littérature, dans « cette zone intermédiaire qui n'est ni le théâtre, ni la littérature ».

Une des limites du traitement du sujet par les candidats a tenu à une analyse insuffisante de la citation, souvent réduite à un ou deux éléments et occultant d'autres questions qui contribuaient à complexifier la pensée – et les cibles – d'Ionesco.

Quelques pistes pour le développement

Nous ne délivrons pas ici un corrigé complet, mais proposons simplement quelques pistes en rapport avec les difficultés qu'ont pu rencontrer les candidats.

La problématique dégagée par l'analyse de la citation a été formulée de multiples façons, qui avaient le plus souvent en commun de soulever la question du rapport du théâtre au réel. L'essence du théâtre est-elle dans le grossissement des effets, dans un théâtre de violence fondé sur une esthétique du paroxysme, ou dans la recherche d'une forme de réalisme et de naturel ?

Les « limites naturelles » du théâtre sont, pour Ionesco, celles de son artificialité revendiquée. Grossir les effets, rendre les ficelles délibérément évidentes constitue par conséquent un processus nécessaire de l'écriture théâtrale. De même, le théâtre d'Ionesco comporte sa propre théorie, et cette citation nous rappelle que le meilleur théâtre engage toujours aussi une proposition théorique forte. De cette expérience du plateau, de cette proximité avec les aspects techniques et concrets de la représentation, Ionesco conserve le souci d'une pratique artisanale du métier d'homme de théâtre, qui ne doit pas, selon le mot de Louis Jouvet (lui aussi homme de théâtre et théoricien de sa propre pratique) « *a priori*, [avoir] une idée géniale sur une pièce, mais s'en pénétrer patiemment, en choisir lentement la matière comme l'ébéniste choisit une qualité de bois, [...] [il] doit puiser dans l'arsenal des moyens sentimentaux avec la probité, la simplicité d'esprit de l'artisan qui cherche un râtelier, un ciseau ou une gouge pour faire une moulure ; [...] son rôle n'est

de créer ni le ciseau, ni la moulure, mais de la bien faire, avec l'outil qu'il faut ». L'attention portée au métier se double ainsi d'une réflexion théorique permanente sur l'essence de l'art dramatique.

Nombre de copies ont souligné avec justesse le lien entre le type comique et le principe de la caricature et du grossissement. Des analyses intéressantes ont pris pour objet la variation sur les types de la comédie moliéresque dans *Le Faiseur*. En quoi le travail effectué par Balzac sur la structure du mélodrame, l'usage de l'humour et du calembour construisent-ils un théâtre « violemment comique », questionnant les valeurs de la monarchie de Juillet finissante ?

La mise en évidence de l'illusion théâtrale et l'exhibition d'une forme de méta-théâtralité est un point commun des trois pièces au programme qui méritait d'être analysé. À cet égard, les bouffons de *Cromwell* jouent un rôle déterminant. La structure du théâtre dans le théâtre est également soulignée à de multiples reprises dans *Le Faiseur*, aussi bien par Mercadet lui-même que par ses créanciers ou les serviteurs Justin et Virginie. L'ouverture de *Dans la solitude des champs de coton* (« Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas ») joue elle aussi sur la possibilité d'une lecture méta-théâtrale.

Rares sont les devoirs à avoir soulevé une des questions complexes que pose la nature hybride du théâtre, entre texte, littérature et spectacle. La mise en scène fait passer le théâtre de la littérature à la représentation, et les œuvres de Koltès et de Hugo permettaient tout particulièrement d'approfondir la question du statut ambigu du texte de théâtre dans les deux œuvres-limites que sont *Cromwell* et *Dans la solitude des champs de coton*.

En revanche, les théories brechtiennes sur le théâtre épique, l'effet de distanciation et le rejet de la passivité du spectateur ont été mobilisées – à juste titre – dans les copies, mais on aurait pu souhaiter qu'elles eussent été davantage rattachées à l'étude d'œuvres précises. Quant à la proposition d'un théâtre qui modifierait la compréhension aristotélicienne du drame, dans le sillage de Brecht et des textes de W. Benjamin sur ce dernier, elle reste totalement inconnue des candidats.

Ionesco propose d'« aller à fond dans le grotesque, la caricature ». De façon surprenante, la polysémie d'un terme comme *grotesque* a été très peu approfondie dans les copies, malgré les approches différenciées que permettait son application à *Cromwell*, au *Faiseur* ou à des pièces d'Ionesco telles que *La Leçon* (le « grotesque » hugolien n'est pas celui d'Ionesco).

Il importe sans doute de rappeler l'intérêt de discuter la thèse défendue dans la citation proposée. Certains devoirs se sont en effet bornés à illustrer différents aspects de la thèse d'Ionesco sans envisager qu'elle puisse être contestée – alors même que son argumentation pouvait être aisément déconstruite pour deux motifs inverses : dans la mesure, d'une part, où l'exhibition des « ficelles » ne relève pas nécessairement du grotesque ou de la caricature, et en raison, d'autre part, de la fragilité de la conjonction entre grotesque et caricature (la vraie rupture, esthétique et politique, portée par le grotesque hugolien, n'est pas séparable d'une ambition réaliste pleinement comprise, en regard de la *mimesis* restreinte de l'âge classique). En ce sens, il était éclairant de chercher à préciser la nature des cibles que visait le dramaturge, et de questionner la consistance de leurs esthétiques respectives. De nombreux développements ont ainsi présenté les enjeux du drame bourgeois, et l'esthétique du théâtre naturaliste. La « pâle ironie des spirituelles comédies de salon » a en revanche été prudemment laissée de côté par la grande majorité des candidats, incertains quant à l'objet exact de l'attaque d'Ionesco. Une hypothèse plausible était sans doute celle des petites « comédies-proverbes » de Musset, dont le travail sur le vraisemblable, les types et la stylisation pouvait alors être analysé ; on pouvait également songer au théâtre mondain des années 1950 et 1960.

Au-delà de ces éléments, il aurait été fécond de mettre au jour la tension interne à la formulation même du sujet, où une pensée de la rupture – quant aux objets aussi bien qu'aux modes de la représentation – se trouve énoncée dans les termes d'une *esthétique*, en son fond normative (il est question de « cadre », de « limites naturelles »), même si le théâtre y est abordé comme un art du spectacle (avec ses « effets » et ses « ficelles »), et non comme un genre, puisqu'il échappe à la littérature proprement dite. C'est en somme la question même de la représentation de l'absurde – de la consistance esthétique d'un « théâtre de l'absurde » – qui se trouvait alors posée, et les propositions de Jacques Rancière quant à la notion de *représentation* auraient pu permettre de l'approfondir.

Cependant, la question de la violence et des sources du tragique a donné lieu à de riches développements, qui rendaient justice à la complexité des textes au programme. Certaines distinctions auraient néanmoins permis à ces analyses de gagner en rigueur. On pouvait ainsi s'interroger sur la différence de nature de la violence en fonction du destinataire auquel elle s'adresse, qu'il s'agisse des personnages, du spectateur ou du genre théâtral lui-même. La réflexion sur la violence a souvent mobilisé (à juste titre) le « théâtre de la cruauté » revendiqué par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son Double*. Il aurait alors été intéressant de distinguer cet usage de la violence de celui dont témoignent les auteurs du « théâtre de la dérision », auquel Emmanuel Jacquart a associé le nom d'Ionesco. Quant à la violence propre de la parole théâtrale, elle pouvait être abordée à partir de *Cromwell*, du *Faiseur* et de *Dans la solitude des champs de coton*. Mais c'est sans doute le texte de Koltès, dans l'accélération et la montée progressive de la tension qui le caractérisent, qui se rapprochait le mieux de l'esthétique du théâtre de violence prôné par Ionesco : « Il faut aller au théâtre comme on va à un match de football, de boxe, de tennis ». La troisième mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau – où les pauses dansées dans l'affrontement des personnages semblent des intermèdes dans un combat de boxe – illustrait remarquablement cette proposition.

*

Au terme de ce bilan rapide de l'épreuve de composition française de la session 2014, nous souhaiterions souligner le fait que les correcteurs n'abordent jamais les copies avec, dans l'esprit, le modèle d'un corrigé idéal dont chaque devoir devrait tenter de s'approcher. La lecture de chaque dissertation est, tout à l'inverse, conçue comme

ouverture à l'originalité d'une pensée propre, et comme recherche de la cohérence particulière d'un raisonnement. Le jury est conscient du fait que les candidats, s'ils ont accompli un travail intense (et intensif) durant leurs deux ou trois années de classes préparatoires, demeurent malgré tout des esprits en formation. Ses attentes, à l'évidence, ne sont donc pas celles que susciterait un travail de recherche, ou une copie d'agrégation. L'essentiel, en l'occurrence, tient à la capacité du candidat à mettre en œuvre un véritable travail de réflexion, rigoureux et informé, s'appuyant sur les textes au programme pour aborder des questions littéraires fondamentales. Et cette année, comme lors des sessions précédentes, la correction des copies du concours a procuré aux membres du jury quelques véritables bonheurs de lecture, dans la rencontre avec des dissertations qui témoignent à la fois d'une culture approfondie, d'une véritable curiosité intellectuelle et d'une remarquable fermeté de pensée et de langue.

Explication d'un texte littéraire

Oral

Les candidats connaissent tous l'exercice attendu et, dans l'ensemble, ils savent maîtriser leur temps de parole, qui est d'environ vingt minutes sur les trente minutes imparties. Le jury attend une brève situation du passage et un rappel des enjeux principaux, qui seront ensuite précisés et nuancés au cours de l'explication. La présentation du texte est aussi, de la part du candidat, une façon de se présenter lui-même : le jury attend une certaine aisance de la part de quelqu'un sachant garder ses distances et sa neutralité, y compris lorsqu'il y a un public de camarades dans la salle.

La lecture à haute et intelligible voix est à cet égard un moment essentiel. Le jury n'attend pas des effets rhétoriques ou expressifs trop appuyés, même dans les textes de théâtre, mais il souhaite impérativement une mise en voix ni trop rapide, ni trop lente, à l'articulation (donc la respiration) maîtrisée, qui sache faire entendre le sens global et les orientations à venir de l'explication. Il faut souligner que trop peu de candidats ont réussi à lire correctement l'extrait qui lui était proposé lorsqu'il s'agissait de vers, ceux d'Aubigné comme ceux de Hugo. Les douze syllabes de l'alexandrin sont écornées (oubli des e muets, toutes sortes de contractions syllabiques inappropriées) et les liaisons parfois douteuses. C'est vraiment regrettable, car cela ôte d'emblée toute légitimité à des commentaires qui peuvent ensuite être pertinents mais totalement abstraits donc peu convaincants. Comment montrer l'importance d'un rejet ou d'un enjambement, si la lecture a mis en évidence que le candidat n'entendait pas l'effet qu'il cherchait à cerner ? Les composantes métriques de l'alexandrin sont trop souvent inconnues des candidats, qui ne sont pas gênés par des vers faux. Comment ensuite être capable de relever des effets rythmiques particuliers ? Ne parlons pas des commentaires sur les rimes, qui cherchent à appliquer quelques vagues notions sur leur richesse ou leur disposition, sans en comprendre la nécessité, donc l'intérêt. A ce propos, le poncif du symbolisme sonore (vocalique ou consonantique) est un peu trop répandu. Il est parfois plus heureusement transformé en des considérations sur la densité de certains phonèmes, mais la compréhension globale du phénomène « vers » reste trop fragile.

L'explication est linéaire : on ne peut attendre davantage en vingt minutes. Elle doit rendre compte de la spécificité du texte proposé. Le découpage du texte n'est jamais neutre car il induit forcément un type de lecture. Dans le cas du théâtre, il n'est pas indifférent d'inclure ou d'exclure les didascalies dans le découpage proposé. Le candidat doit alors interroger le mouvement du texte qui lui a été donné : il est parfois évident, avec des articulations bien nettes ; mais il peut être plus mouvant, et un bon commentaire doit essayer d'en proposer une, voire plusieurs interprétations.

Il faut lire le texte et en faire ressortir l'intérêt. Beaucoup de candidats sont égarés par des problématiques toutes faites et trop larges qui les mènent parfois au contresens. Voltaire peut, d'une manière générale, magnifier la figure du héros, ou manier l'ironie avec subtilité, mais pas forcément dans le passage proposé ; Balzac joue souvent d'une manière virtuose avec les mots et la langue, mais peut-être pas dans la scène à commenter. Le « militantisme protestant » d'Aubigné est incontestable, mais il faut d'abord que les vers à commenter le montrent. Attention aux poncifs : Koltès a sans doute une langue « poétique », mais il serait bon de savoir ce que l'on entend par là ; Hugo aime le grotesque, mais il faut être capable d'expliquer précisément et dans le texte ce que cela signifie. D'une manière plus générale, le commentaire doit s'attacher à rendre compte du texte dans toute sa richesse, maniement de la langue, du genre littéraire, situation dans un cadre historique, dans une idéologie... Il s'agit de comprendre comment les 20 ou 30 lignes proposées (en moyenne) au commentaire peuvent aujourd'hui faire sens.

A noter une méconnaissance frappante de la culture chrétienne. On ne s'attardera pas sur les énormités que le jury a dû entendre – La Bible en trois parties, *Genèse*, *Evangiles* (où se situerait l'histoire de Jonas) et *Apocalypse*, par exemple, mais plutôt sur les béances : tel candidat ignore les termes d'Ancien et de Nouveau Testament, tel autre est incapable de réagir au mot « Sauveur », le troisième reste muet sur le calice dans *Cromwell*. D'une manière plus générale, au-delà de cette ignorance, les éléments de base de la religion chrétienne sont souvent réduits à des clichés vides de sens.

Ainsi le Jugement dernier est totalement déconnecté de la notion de responsabilité individuelle, la différence entre sensibilité catholique et sensibilité protestante réduite à des termes théologiques devenus abscons.

Des modes surgissent, comme dans tous les concours, qui deviennent parfois des tics de langage. Les mots « exemplifier » et « performatif » (pour désigner le discours direct) étaient bien représentés cette année, de la même façon que les « effets de réel ». Certains candidats ont une connaissance impressionnante des figures de style, et savent d'ailleurs les employer à bon escient, sans risquer les effets de catalogue. Mais attention : l'analyse stylistique, ou la description grammaticale du texte ne constitue pas une fin en soi, mais doivent servir une interprétation d'ensemble.

L'explication doit s'achever par une brève conclusion qui revient sur les points importants de la lecture proposée, et les commente. C'est un moment à ne pas négliger. Il est aussi l'occasion de replacer le texte dans le contexte plus général de l'œuvre, voire de l'histoire littéraire. Beaucoup de candidats se contentent de répéter ce qu'ils ont dit précédemment : cela ôte de la force à leur propos.

Cinq œuvres étaient inscrits au programme cette année : *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, à partir du livre V ; *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire, premier livre ; *Le Faiseur* de Balzac, *Cromwell* de Victor Hugo, y compris la préface, et *Dans la solitude d'un champ de coton*, de Jean-Marie Koltès. L'expérience prouve qu'il n'y a pas vraiment de texte facile ou difficile : tous ont donné lieu à des réussites comme à des déconvenues. Les notes vont de 2 à 18, et la moyenne tourne autour de 9,5, d'une façon à peu près équivalente pour tous les auteurs. Le jury, de même, a veillé à ce que tous les auteurs « tombent » d'une façon égale. Le texte de Victor Hugo était long, puisque la préface était incluse dans le programme. Préface et pièce ont été proposées au commentaire, dans une proportion d'environ 1/3 pour la préface et 2/3 pour la pièce.

Aubigné a souvent posé des problèmes de langue, voire de compréhension du sens littéral. Attention aussi à la paraphrase très superficielle dont se sont contentées les mauvaises explications. Les bons commentaires ont su dégager la force éloquente du texte, en s'appuyant sur une bonne connaissance du contexte historique, des grands cadres idéologiques mobilisés, comme de la rhétorique oratoire mise en œuvre.

Voltaire demandait une certaine connaissance historique. Le jury ne souhaitait pas un commentaire d'historien, mais bien de littéraire : il s'agissait avant tout de rendre compte du style et de la manière de mettre en scène les événements historiques rapportés. Cependant, des ignorances béantes étaient gênantes, surtout lorsque les notes de l'édition pouvaient y remédier, ou que les personnages étaient suivis par Voltaire, donc loin d'être des comparses, comme Vauban ou Turenne par exemple. Une autre difficulté était de rendre compte de l'art du récit et de la mise en intrigue, parallèlement et peut-être avant la question de la méthode de l'historien. Les ellipses ou les absences d'explications de Voltaire pouvaient être commentées même si on ne connaissait pas finement l'histoire militaire de tel épisode. Attention au maniement de notions comme l'épique ou l'ironie : il faut que ce soit pertinent.

Dans *Le Faiseur*, la première difficulté était, bizarrement, de réussir à lire précisément le passage et à bien expliquer ce qui s'y passait. Démêler les quiproquos, expliquer les intentions et les non-dits, s'attacher, en fait, à la littéralité du texte. Beaucoup de candidats n'ont pas été assez précis, et ont ainsi manqué une grande partie de la saveur des situations qui évoluent parfois mot à mot. Certains personnages, comme Julie, posaient des problèmes d'interprétation. Il était important de faire sentir l'ouverture du texte aux différentes lectures et mises en scène possibles. Enfin, le rire n'est jamais facile en situation de concours. Certainement aidés par un bagage moliéresque assimilé depuis plus longtemps, un certain nombre de candidats a su rendre compte de cet aspect prépondérant.

La préface de *Cromwell* a donné lieu à des ratages étonnants : des catégories attendues et expliquées par le texte, comme la couleur locale, le drame ou le vers se sont avérées difficiles. Les bonnes explications savaient aussi rendre compte du rythme de cette prose et de ses implications littéraires, au-delà des développements plus théoriques de leur auteur. La pièce offrait des difficultés particulières : la sensibilité à l'espace théâtral créé par Hugo (jeu avec la coulisse, avec les couleurs, etc.) n'a pas toujours été perçue, non plus que son jeu avec d'autres genres, en particulier le Grand Opéra historique et le mélodrame. Il y a cependant eu de très bons commentaires, sachant mettre en évidence à la fois la puissance nuancée du verbe hugolien et la virtuosité de la construction des intrigues.

Dans la solitude d'un champ de coton posait des difficultés : beaucoup de paraphrase et de bavardage psychologisant occultaient le texte. On attendait des candidats qu'ils parviennent à démêler l'argumentation utilisée et les moments où la logique déviait et sortait d'une rationalité stricte, aussi bien que le travail purement verbal et métaphorique dont ce texte est riche. D'une manière générale, les candidats ont de bons réflexes pour analyser des textes théâtraux (qui domine la parole, qui coupe, qui impose son rythme, etc.). Il faut s'attacher davantage encore au fait que l'énoncé théâtral est toujours illocutoire en plus d'être référentiel.