



ÉCOLE
NORMALE
SUPÉRIEURE DE **LYON**

Concours d'entrée

Rapport 2010

Lettres et sciences humaines



ENS de Lyon
15 parvis René Descartes
BP 7000
69342 Lyon cedex 07

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

Sujet

À propos de sa mission d'écrivain, Pierre-Simon Ballanche écrit en 1818 dans son *Essai sur les institutions sociales* : « Je ne prétends m'ériger ni en censeur des gouvernements ni en précepteur des peuples ; ma tâche est, en quelque sorte, celle d'un historien sans affectation et sans haine... » (*Essai sur les institutions sociales*, chapitre I, Paris, Fayard, 1991, p. 19).

En prenant en compte notamment les œuvres au programme, vous commenterez et discuterez, à partir d'exemples précis et variés, cette conception des rapports de l'écrivain aux affaires publiques.

*

Le sujet, tel qu'il est retranscrit ci-dessus, comporte une coquille. Le texte original de Ballanche est : « d'un historien sans affection et sans haine ». Pour être plus précis, la fin de la phrase, que le jury a choisi de couper pour éviter d'introduire une citation dans la citation, est la suivante : « [...] celle d'un historien sans affection et sans haine, comme s'exprime Tacite ».

L'expression qui a été altérée par la coquille est donc tirée des *Annales* (I, 1). L'historien romain y affirme : « un historien qui se consacre à la vérité doit parler sans amour et sans haine » (« *sine ira et studio* », expression dont on trouve des traductions variées : « sans colère et sans faveur », « sans animosité comme sans flatterie », « sans affection et sans haine »). Rappelons le contexte : Tacite, au seuil de son importante somme historique, décrit l'évolution de l'historiographie romaine du fait de l'émergence d'un nouveau centre du pouvoir après Actium (fin des guerres civiles, triomphe d'Octave, début du principat). La nouvelle Rome, qui est née à la suite de cette bataille, a modifié les pratiques historiographiques : le modèle républicain de l'historien qui utilisait son prestige de sénateur (*auctoritas*) et son expérience politique (*prudentia*) pour écrire l'histoire, en célébrant la grandeur de Rome, s'est perdu. Soumis à l'autorité d'un prince tout-puissant, l'historien a dû envisager son rôle dans un rapport de pleine adhésion ou au contraire d'opposition à ce pouvoir.

Soucieux de se distinguer des historiens des règnes d'Auguste et de Tibère – caractérisés selon lui par « le goût effréné de la flatterie », « la basse adulation » ou, au contraire, « la haine contre les chefs » et « les traits de l'envie et de la satire » – Tacite énonce donc le principe d'une écriture de l'histoire conçue comme discours de vérité. Cette idée, déjà développée par Cicéron dans *De Oratore* (II, 62), a pu ainsi devenir un lieu commun de la culture classique : « En effet – dit Cicéron – qui ignore que la première loi de l'histoire est de ne rien oser dire [...] qui ne soit vrai ? Qu'il n'y ait pas le moindre soupçon de complaisance en écrivant ? pas le moindre de haine ? ».

La présence d'une coquille dans la citation d'un sujet de concours est par principe regrettable. Le jury renouvelle ses excuses aux candidats qui ont passé l'épreuve et aux professeurs qui les ont préparés. Dès le prochain concours, il prendra de nouvelles précautions pour que cet incident ne se reproduise pas. Au terme du concours, il constate cependant avec soulagement que la coquille dans la citation de Ballanche n'a pas rendu le sujet incompréhensible et qu'elle n'en a pas modifié significativement le sens global. L'ultime formule a certes été altérée : l'antithèse « affection » / « haine » s'est obscurcie. En outre le mot « affectation » a non seulement offert une plus grande résistance à l'interprétation, mais il a introduit des sèmes nouveaux avec les idées de « faux-semblant », de « feinte », de « manque de sincérité et de naturel », d'« éloignement de la vérité ». Il n'en reste pas moins que le sens général de la fin de la citation de Ballanche n'a été que légèrement modifié par cette coquille. « Sans affection et sans haine », comme « sans affectation et sans haine », renvoie à l'idée de jugement impartial, dégagé de toute passion, soucieux de la vérité historique, avec des nuances rhétoriques et sémantiques secondaires auxquelles les candidats, à en juger par la lecture des copies, ont été assez peu sensibles.

Nombreux sont ceux qui ont traité « affectation » comme un mot de sens voisin d'« affection », poussés sans doute dans cette voie par un type de construction fréquemment antithétique (« sans... et... »). Il est vrai que l'histoire de la langue ne leur interdisait pas de le faire. Le *Dictionnaire du français classique* signale un sens aujourd'hui vieilli, mais attesté chez La Bruyère et Mme de Sévigné, qui se rapproche d'« affection ». « Affectation », dans la langue classique, peut signifier « empressement », « ardeur », « désir » : « Elle me reçut avec joie, et m'entretint deux heures avec affectation [...] », lit-on dans une lettre à Mme de Grignan du 27 octobre 1675.

*

Revenons à la citation de Ballanche. Les candidats, avant même de la lire, devaient considérer sa provenance. Elle est tirée d'un ouvrage intitulé *Essai sur les institutions sociales* dont l'édition originale paraît en 1818, au début de la Restauration, régime dont Ballanche – signalons-le au passage – est partisan, même si, au plan intellectuel, il se tient sur une ligne de partage entre deux versants politiques opposés. (Cela n'est pas sans intérêt pour notre sujet : Ballanche adhère aux principes de la politique contre-révolutionnaire qui affirme les fondements sacrés de la légitimité ; mais il les corrige par cette loi de l'histoire en vertu de laquelle la monarchie doit être en quelque sorte rajeunie par « les transformations que subissent les principes sociaux selon les différentes phases de la civilisation », comme il le dit dans *Le Vieillard et le Jeune Homme*.)

Le titre de l'ouvrage de Ballanche, *Essai sur les institutions sociales*, appelle d'emblée deux observations. En tant qu'*essai*, il appartient d'abord à un genre qui relève de la littérature d'idées, c'est-à-dire de la prose qui n'est pas fictionnelle : c'est un discours doublement caractérisé par sa référence à la vérité et par sa visée persuasive. Ensuite, par le sujet abordé, *les institutions sociales*, c'est un ouvrage éminemment politique, qui concerne les affaires publiques ou, si l'on préfère, la vie en commun. On peut supposer que l'auteur s'y est intéressé aux conditions de formation du lien social et aux structures fondamentales de l'organisation de la société.

De ces observations, on pouvait déduire que la citation, située au seuil de l'essai, avait pour objet de délimiter les modalités d'intervention de l'écrivain dans les affaires publiques et de préciser ses rapports à la chose politique. C'est dans cette perspective qu'il fallait conduire une analyse minutieuse des propos de Ballanche.

1. Ceux-ci se caractérisent au premier chef par la modestie et la retenue : « Je ne prétends pas... » Cette humble réserve, topos des préfaces, a pour but de préserver l'écrivain de toute intervention directe dans les affaires publiques. En matière politique, on peut distinguer la réflexion théorique sur les rapports de pouvoir entre les individus, les groupes sociaux et au sein de l'État (la « science politique ») des stratégies qui guident l'action publique et qui définissent une pratique, un art de gouverner et, d'une manière plus large, des engagements et des formes de militantisme. L'écrivain, selon Ballanche, doit se tenir à distance de l'exercice pratique du pouvoir et de toute forme d'intervention directe dans les luttes politiques : « Je laisse aux habiles un soin qui est au-dessus de mes forces, celui de tirer les conséquences et de déduire les préceptes pratiques », dira-t-il un peu plus loin dans sa préface. Ballanche, définissant le rôle de l'écrivain par rapport à ces deux acteurs politiques que sont le peuple d'une part et le gouvernement de l'autre, refuse en particulier deux fonctions politiques : celle de critique, d'opposant (« censeur des gouvernements ») et celle de guide, de pédagogue, de relais intellectuel auprès des foules (« précepteur des peuples »).

La position adoptée par Ballanche lui permet de rompre avec la conception de l'homme de lettres héritée des Lumières, qu'il tient pour responsable de la Révolution et de ses horreurs. Son propos s'inscrit dans un mouvement, analysé par Paul Bénichou dans *Le Sacre de l'écrivain* (Corti, 1973, p. 116 sq.), qui dénonce les littérateurs prétendant « servir de guide au genre humain [...] comme fauteur[s] de désordre et de subversion ». Geoffroy par exemple, écrit en 1803 dans un article des *Débats* : « Nos plus grands malheurs sont venus de l'ambition des gens de lettres, qui, pour faire les hommes d'importance, se sont jetés [...] dans la politique et se sont fait un jeu de ruiner la société et l'État pour se donner un relief de philosophe ». C'est bien une forme d'intervention politique de l'écrivain, héritée de Voltaire et des philosophes, qui est ici mise en cause, comme le confirme l'analyse de Tocqueville dans *L'Ancien Régime et la Révolution* : « Chaque passion publique se déguisa ainsi [pendant la période révolutionnaire] en philosophie ; la vie politique fut violemment refoulée dans la littérature, et les écrivains, prenant en main la direction de l'opinion, se trouvèrent un moment tenir la place que les chefs de parti occupent d'ordinaire. [...] Effrayant spectacle ! car ce qui est qualité dans l'écrivain est parfois vice dans l'homme d'État, et les mêmes choses qui souvent ont fait faire de beaux livres peuvent mener à de grandes révolutions ».

2. On pouvait ensuite observer que la citation de Ballanche affirme la position singulière de l'écrivain, lequel n'est ni assimilable au pouvoir temporel qui gouverne, ni réductible au peuple qui est gouverné. Postulant une sorte d'« exotopie » qui est celle du solitaire (l'auteur de l'*Essai* se définira, un peu plus loin dans sa préface, comme « l'habitant solitaire de la vallée »), il revendique une forme de sagesse, qui lui permet de se libérer des mauvaises passions. Le recul que lui donne son refus de se mêler de la pratique politique le garde ainsi de tomber dans la complaisance ou la servilité à l'égard des puissants ; il le préserve aussi de l'agressivité polémique que la colère ou le ressentiment auraient pu inspirer. Se tenant à l'écart du jeu politique, il peut se dégager de tout esprit de parti susceptible de fausser son jugement : bref, l'écrivain dans son rapport à la politique se veut « sans affection et sans haine ».

Cette position, en dépit de son humilité apparente, n'en définit pas moins un nouveau pouvoir symbolique. Prenant ses distances à l'égard de l'autorité politique, refusant de se substituer à elle dans la conduite des affaires, se déroband à toute injonction qui le pousserait à faire de sa parole une parole militante, l'écrivain ne renonce pas pour autant à assurer, dans un monde en mutation constante, une sorte de magistère. Vivant seul au milieu du peuple, « l'habitant solitaire de la vallée » ne refuse pas d'être consulté par « l'observateur » qui, « au sommet de la montagne » (c'est-à-dire « à la tête des affaires »), scrute l'horizon où les « objets importants » sont souvent dérobés à la vue par « un rideau de nuage ». En se déclarant « historien », c'est-à-dire en se situant du côté de l'étude et du savoir, Ballanche non seulement désarme les passions politiques parce qu'il incarne la recherche de la vérité dans une forme de désintéressement, mais il confère aussi, du même coup et pour cette raison même, à l'écrivain une autorité morale et politique, applicable aux questions qui ne sont pas strictement de son domaine d'étude.

3. Ainsi, en opposant « l'historien » au « censeur des gouvernements » et au « précepteur des peuples », Ballanche ne prend pas position pour une sorte d'apolitisme et ne prône pas une sorte de désengagement total de l'écrivain dans la

cité. En réalité, l'historien est celui qui, dans l'histoire en mouvement – en un « temps de crise » où « les raisons du pouvoir ne sont plus évidentes », mais sont « discutées et contestées » sans relâche (*Prolégomènes, Œuvres*, t. IV, p. 282) – rassemble mille observations éparses, apprécie leurs rapports et, par cette étude du passé, lointain ou immédiat, éclaire le présent. Dans une société en attente d'un avenir peu lisible, il exerce un sacerdoce laïque : sa méditation sur l'histoire universelle, qu'il tente de lire avec le souci de la vérité (une vérité théologique pour Ballanche), lui permet de dégager les lois qui régissent la marche des sociétés. (Ainsi, notamment, la lutte entre « esprit de retardement » et « esprit d'avancement », entre « principe stationnaire » – *i.e.* l'ordre hiérarchique des sociétés – et « principe progressif », qui pousse ces mêmes sociétés au changement.) Pour Ballanche, le propre de la littérature est d'assumer, à la place des anciennes religions, « une médiation entre le passé et le futur », médiation qu'on pourrait dire « para-sacerdotale » (*Le Sacre de l'écrivain, op. cit.*, p. 157) et qui n'en a pas moins une fonction politique.

L'écrivain digne de ce nom est en effet celui qui accède à un mode de connaissance privilégié de l'univers : par-delà l'intelligence des correspondances qui lient toutes choses, visibles et invisibles, entre elles, il a l'« intuition de la totalité de l'être », c'est-à-dire « une capacité de plein accès au niveau du divin qui est la source vive de son autorité » (*ibid.*, p. 166). La vérité sur le devenir historique qu'il dégage de sa gangue de mystère le dispose donc à jouer le rôle de « voyant ». (Le mot est de Ballanche : il figure dans *La Ville des expiations*.) Il ne faut pas se méprendre cependant sur le sens politique de ce terme : si la parole de l'historien comporte une part de prédication, si l'écrivain est un nouvel Orphée ou un « poète-révéléateur », il s'agit moins pour lui de guider le peuple ou de l'instruire que d'être celui qui porte le sentiment commun à son temps et qui le fait advenir à la parole. L'écrivain, tel que le conçoit Ballanche, est plus « assimilatif » qu'« intuitif », c'est moins un prophète devant l'avenir que l'interprète d'une parole collective, qui veut incarner un nouveau pouvoir, qu'on ne saurait assimiler au gouvernement ou au peuple : un pouvoir civilisateur qui est celui de l'esprit.

*

Le jury n'attendait pas des candidats qu'ils fussent capables de restituer avec autant de précision le contexte de la citation. Il n'exigeait nullement d'eux une connaissance approfondie de l'œuvre de Ballanche. En revanche, il espérait qu'à partir d'une mise en contexte minimale (rapport à la conception de l'homme de lettres qui prévaut pendant les Lumières, rapport au « sacre » de l'écrivain romantique, rôle de l'historien – Guizot, Thiers – dans les affaires publiques au XIX^e siècle), ils seraient assez clairvoyants pour dégager de l'analyse du sujet une *conception paradoxale* de l'écrivain politique. Ballanche tout en composant à l'évidence une œuvre politique – un « essai sur les institutions sociales » – paraît en retrait par rapport à d'autres conceptions, plus engagées, de cette littérature. Si celle-ci se comprend comme un combat en faveur d'une cause, comme une lutte pour des idées, circonstancielle et par nature impliquée dans le débat politique, sinon partisane, il s'écarte de cette définition. En refusant aussi bien la polémique avec le pouvoir que la prédication auprès des foules, il propose une conception originale de l'écrivain en historien dépassionné, se plaçant par rapport aux événements dans une position de recul, dont les candidats devaient se demander *en quoi elle était politique*, au lieu de la considérer comme apolitique *a priori*.

Reprenons donc, pour les examiner plus avant, mais aussi, lorsque ce sera nécessaire, pour les discuter, ces trois figures de l'écrivain politique mises en jeu par la citation de Ballanche : le « censeur des gouvernements », « le précepteur des peuples » et l'historien dépassionné. Il ne s'agit pas de proposer un corrigé modèle ou de présenter la seule entrée possible dans le sujet et le seul type de plan envisageable. On se contentera d'indiquer quelques arguments et, sans les développer, faute de place, quelques exemples que le sujet permettait d'utiliser.

Le censeur des gouvernements

1. Ballanche refuse donc d'engager la littérature dans la lutte ouverte contre l'autorité ou d'exercer à son égard, au jour le jour, une fonction de veille critique. Il ne considère pas la littérature comme un contre-pouvoir susceptible de se substituer aux partis, à une époque où ceux-ci, qu'ils soient ultras, constitutionnels ou « indépendants », se forment et animent la vie politique. Cette conception proscrie donc un ensemble de discours littéraires de nature agonique : la satire, la polémique, le pamphlet. Ces genres sont pourtant des vecteurs privilégiés de la littérature politique. D'Aubigné, dans *Les Tragiques*, se fait poète satirique et, porté par l'indignation, il appelle la colère divine sur les princes pervers – Charles IX, Henri III – et leurs mauvais conseillers qui pratiquent une « injuste justice » en combattant les protestants (« je diray en ce lieu/Ce que sur mon papier dicte l'Esprit de Dieu »). On sait, par ailleurs, l'influence sur l'opinion des pamphlets libéraux de Paul-Louis Courier, qui dénoncèrent, sous la Restauration – par exemple dans la célèbre *Pétition pour les villageois que l'on empêche de danser* – la tentative cléricale d'assujettissement des consciences. Mais l'on pourrait citer aussi, dans cette veine pamphlétaire, le libelle antinapoléonien de Benjamin Constant, *De l'esprit de conquête et d'usurpation* ou la charge de Remy de Gourmont contre *Le Joujou Patriotisme*, qui brocarde la niaiserie des poncifs du nationalisme chauvin et revancharde dans la France de la Belle Époque. Ballanche se distingue de ces auteurs par son rejet de la véhémence viscérale et de l'invective qui se fonde sur un éthos agressif. La littérature politique doit selon lui se dégager des passions haineuses. Pour la même raison, Stendhal proscriera la politique de la littérature, comme un « coup de pistolet au milieu d'un concert ».

Sans doute est-ce là une tendance fondamentale de l'essai comme genre. On la retrouve par exemple chez Chateaubriand : dans *l'Essai sur les révolutions*, celui-ci ne se reconnaît dans aucun des deux partis, monarchiste et républicain, qui « crient et s'insultent ». Il dénonce de la même manière les postulations antagonistes des défenseurs de l'ordre ancien, pour qui le temps s'est arrêté et des partisans de la « perfectibilité » qui se projettent dans un au-delà

temporel caractéristique des utopies. Sa pensée veut être au contraire une pensée du temps, qui tente de le ressaisir pour le maîtriser, tout en se laissant traverser par toutes ses contradictions. Ce retrait de l'essayiste est aussi un atout du romancier : on pouvait analyser dans ce sens, comme l'ont fait de nombreux candidats, la retenue de la narratrice de *La Princesse de Clèves*, qui ne tire aucune leçon politique explicite d'une aventure sentimentale ayant pour toile de fond les intrigues de la vie de cour. On pouvait encore se référer à l'impersonnalité de Flaubert peignant, dans *L'Éducation sentimentale*, les journées de Février et de Juin 1848. Si le récit flaubertien fait place aux discours politiques, de gauche et de droite, c'est sur un mode citationnel tenant à distance toutes les idéologies et leurs inévitables lieux communs qui sont repris par le narrateur sans préférence visible. « Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise. (Cela fait partie de ma poétique, à moi) », écrit le romancier à George Sand dans une lettre du 10 août 1868.

2. On pourrait objecter cependant à Ballanche qu'il y a une vertu de l'indignation qui rend légitime la satire, la polémique, voire le brûlot littéraire. L'indignation, et non pas la colère. Si la colère est assurément une passion funeste, l'indignation est une émotion légitime qui va bien au-delà de la simple riposte à une blessure d'amour-propre, pour prendre en compte les intérêts d'une communauté d'individus, voire de l'espèce humaine. L'indignation, en d'autres termes, est ce que l'on pourrait appeler une colère sinon sainte, du moins vertueuse. Celle-ci inspire maintes œuvres politiques, dont la protestation procède d'une suffocation causée par l'imposture, la canaillerie ou l'injustice. Une vérité étouffe l'écrivain, qu'il lui faut dévoiler au plus vite. Du Bellay, revenant de son séjour romain, mêle le fiel, le sel et le miel : il s'insurge, dans les sonnets satiriques des *Regrets*, contre les mœurs dissolues du Saint-Siège, où pullulent les courtisanes impudiques, les flatteurs hypocrites, les cardinaux dépravés, qui se meuvent tout à leur aise dans ce « cloaque immonde ». De même, Hugo, prenant le chemin de l'exil après le coup d'État du 2 décembre, tonne dans *Les Châtiments* contre « Napoléon le Petit ». Quant à Mirbeau, en pleine Affaire Dreyfus, il fait de son *Journal d'une femme de chambre* une satire au vitriol de la France antidreyfusarde : celle-ci s'incarne en particulier dans le personnage allégorique de Joseph, le jardinier-cocher des Lanlaire, assassin et violeur de la petite Claire, qui ne cesse de vociférer contre les juifs et « l'immonde Zola », au nom de l'ordre, de la patrie et de l'Église.

3. On pourrait observer par ailleurs que le refus de mêler passion haineuse et affaires publiques, qui permet à Ballanche de tenir l'écrivain politique à l'abri de l'esprit de parti, implique symétriquement le refus de toute obséquiosité servile à l'égard du pouvoir et de toute adulation de ceux qui l'incarnent. La littérature politique, telle qu'il la conçoit, est incompatible avec le genre épideictique, qu'il s'agisse de blâmer ou de louer. Ces propos témoignent d'une rupture radicale avec la tradition du poète courtisan qu'illustrent notamment les poètes de la Pléiade. La satire de Rome dans *Les Regrets* – plusieurs candidats l'ont noté – a pour corollaire l'éloge de la France de François I^{er}. *La translatio studii et imperii*, voulant que le pouvoir politique et la domination culturelle passent, dans l'histoire, d'une civilisation à l'autre, trouve dans cette satire des arguments en faveur du règne culturel de la France de la Renaissance : c'est elle qui doit légitimement prendre la place que les Grecs, puis les Romains ont abandonnée à l'aube du Moyen Âge.

Faut-il donner tort à Ballanche de penser que l'écrivain perd son âme à trop vouloir servir le pouvoir et qu'il se fourvoie dans la pratique de certains genres funestes à sa gloire ? En 1659, Du Bellay lui-même raillera, dans une satire en vers héroïques, le « poète courtisan » avide de parvenir promptement aux honneurs, mais obligé de feindre, de courber l'échine, de flatter ceux qu'il méprise et d'étouffer les sursauts de son orgueil. Qui connaît Pierre Matthieu, ligueur converti en chantre de la monarchie du fait de sa nomination comme historiographe du roi Henri IV ? Pour quelle part cette fonction compte-t-elle dans la notoriété posthume de Racine et de Boileau ? Hugo ne regretta-t-il pas d'avoir accepté la commande d'une « Ode sur le sacre de Charles X » ? Éluard fut-il si bien inspiré de composer en 1954 une « Ode à Staline » ? La célébration politique fait courir aux écrivains le risque de tomber dans la littérature de circonstance ou d'apparat – c'est l'écueil d'une épopée comme *La Franciade* – et de mettre leur art en péril en se fourvoyant dans la propagande.

On comprend que Ballanche soit soucieux de tenir l'écrivain politique à distance du pouvoir et, d'une manière plus générale, au-dessus de la mêlée. C'est aussi la position qu'occupe Mr Spectator dans la feuille publiée en Angleterre par Addison et Steele au début du XVIII^e siècle. Voyageur de passage, placé en position d'exotopie, il est le spectateur dépassionné, plein de mesure et de bon sens, des débats qui opposent Roger de Coverley, gentilhomme campagnard et tory à sir Andrew Freeport, whig et négociant de la City.

Le précepteur des peuples

1. Mais Addison et Steele publient leur essai journalistique dans le but d'éduquer le peuple anglais à la démocratie en se fondant sur les valeurs du respect mutuel et de la civilité. Or Ballanche refuse que l'écrivain politique devienne un prédicateur chargé de propager la bonne parole parmi les hommes.

Cette attitude témoigne d'abord du souci de ne pas faire de l'homme de lettres le simple relais d'une idéologie, qui serait chargé d'enseigner le respect des lois civiques, les normes de la vie publique, les principes constitutifs de l'ordre social, – mission que lui assigne Platon dans *Les Lois* en restreignant drastiquement le champ d'application de son art. (Le rôle du poète, dans la perspective platonicienne, est de célébrer les modèles de conduite et de vertu qui contribuent à l'éducation des citoyens et qui assurent l'unité de la cité.) Tout en substituant l'écrivain au clerc dans le magistère intellectuel qui, avec le gouvernement et le peuple, structure l'espace public moderne, Ballanche rejette l'un des aspects traditionnels du sacerdoce : le didactisme qui, dans une perspective idéologique, fait du lettré, homme de plume et de savoir, une caution du pouvoir – position dont Voltaire a donné une représentation satirique à travers le personnage de

Pangloss (lequel trouve le château de Thunder-ten-tronck, image en réduction de la société d'Ancien Régime, le meilleur des châteaux possibles).

C'est effectivement l'un des dangers auxquels est exposé l'écrivain politique : jouer le rôle d'écrivain officiel chargé de diffuser auprès des masses l'idéologie d'un régime. On pourrait citer ici Gorki devenant sous Staline, après son retour en U.R.S.S., un membre en vue de la nomenklatura, père du réalisme socialiste, qui compose *Le Canal de la mer blanche* où il exalte les grands travaux du régime soviétique. Ou encore Lucien Rebatet qui publie en 1942, sous Vichy, *Les Décombres*, où il peint les malheurs infligés à la France de l'entre-deux-guerres par la démocratie, les juifs et les communistes.

2. On peut aussi considérer que Ballanche, par un souci de neutralité qui permet à l'écrivain de parler au nom de tous sans prendre parti pour aucun, peuple ou gouvernement, se méfie des effets d'une littérature de catéchisme à une époque où la tentation de catéchiser les foules est grande, notamment chez les utopistes romantiques. Déjà Voltaire, à la fin du XVIII^e siècle, avait détourné ce genre chrétien de son objet (l'apprentissage des articles de la foi) pour en faire un instrument pédagogique au service de la tolérance (cf. le *Catéchisme du jardinier* dans le *Dictionnaire philosophique*). En 1823, Saint-Simon publie à son tour un *Catéchisme des industriels*. La foi politique des nouveaux clercs qui exercent un sacerdoce laïque se prête à la prolifération de ces discours fortement didactiques. En 1852, Auguste Comte publie à son tour un *Catéchisme positiviste* où l'on peut lire : « Nous venons donc ouvertement délivrer l'Occident d'une démocratie anarchique et d'une aristocratie rétrograde, pour constituer, autant que possible, une vraie sociocratie, qui fasse sagement concourir à la commune régénération toutes les forces humaines ».

Ce désir de catéchiser joue parfois sur le registre primaire des émotions. Ainsi du mélodrame, forme de théâtre engagé visant à la conversion du spectateur à des idées politiques qui ne sont pas encore acceptées par l'opinion dans son ensemble. Le *Calas* de Ducange, dans cette perspective, a fait plus, en matière religieuse, que le traité de Voltaire pour la vulgarisation de l'idéal de tolérance. Le théâtre ainsi compris devient une tribune. C'est « une chaire » dira Hugo. On peut aussi penser au théâtre de Camus, qui vise également l'éducation des spectateurs : un certain nombre de partis pris y sont exposés dans toutes leurs nuances et leurs limites, sans qu'il s'agisse pour autant *stricto sensu* d'un théâtre de propagande. *L'État de siège*, créé à Paris en 1948, donne une illustration de ce théâtre démonstratif où la révolte et la solidarité sont idéalisées : la tyrannie de la peste y est dénoncée et mise en échec, malgré la peur, par la lutte des habitants de la ville contre ce mal, qui métaphorise le pouvoir totalitaire.

3. Ce refus d'être le « précepteur des foules » – contrairement à la plupart des écrivains politiques de l'âge romantique : Lamartine, Hugo, Lamennais... – peut se comprendre comme une défense de la liberté de conscience qui commence par l'exercice du sens critique et la méfiance à l'égard de tous les endoctrinements. C'est ce qui distingue le théâtre de Sartre de celui de Camus. *Les Mains sales*, par exemple, opposent l'idéalisme révolutionnaire et la pureté intellectuelle de Hugo au pragmatisme et à l'efficacité de Hoederer qui ne croit pas qu'on puisse « gouverner innocemment ». Le spectateur est confronté au dilemme entre le réalisme politique et la défense intransigeante des principes qui doivent guider l'action : à travers la confrontation des personnages, sa conscience est écartelée entre les exigences de la morale individuelle et la logique de parti, le respect des valeurs qui fondent l'engagement et la nécessité de parvenir à ses fins en faisant des compromis. Le dialogue théâtral ne permet pas ici de donner tort ou raison à un personnage plutôt qu'à un autre. Ainsi, lorsque la pièce sera reçue comme une propagande hostile à l'U.R.S.S., Sartre en fera interdire la représentation.

Cependant, pour en revenir à Ballanche, le refus d'être un éducateur des peuples n'exclut pas nécessairement toute visée didactique de la littérature politique. Mais cette visée se conçoit autrement. Bien des écrivains ont rêvé de jouer le rôle de conseiller ou d'inspirateur du détenteur du pouvoir, à la manière de Mentor. Dans *Les Aventures de Télémaque*, celui-ci éduque le jeune prince pour en faire un monarque moderne, bienfaisant et pacifique, qui entend gouverner avec justice et clairvoyance, en fondant la politique sur la morale, dans l'espoir d'atténuer les maux dont l'homme souffre dans ce monde transitoire. Dans la fiction, on l'a souvent observé, Mentor est à Télémaque ce que, dans la réalité, Fénelon est au jeune duc de Bourgogne. Diderot, lors de son séjour en Russie en 1773-1774, rédigea de même à l'intention de Catherine II des ouvrages à caractère politique et moral. Lorsqu'il se lance dans cette entreprise, le philosophe ne se fait pourtant guère d'illusions : le « bon roi qui profitera de ses travaux », il le sait, n'est pas encore né. Refusant de céder au découragement ou au cynisme, il veut croire néanmoins que celui qui « parle en vain pour le moment écrit et pense utilement pour l'avenir ». Conseillant l'impératrice russe, il espère donc qu'elle finira par comprendre qu'une loi qui prescrit à l'homme une chose contraire à son bonheur – c'est-à-dire une loi anéantissant la liberté ou ne se fondant pas sur des principes justes – est une « fausse loi » qui ne saurait durer. C'est ce même Diderot qui, dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, méditera sur le rôle de Sénèque auprès de Néron : celui d'un philosophe courageux et épris de justice qui agit selon sa conscience au prix même de sa réputation et ne craint pas de s'approcher du tyran pour faire œuvre politique.

L'historien dépassionné

1. *L'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, comme l'indique son titre, est un essai historique. Diderot y fait le détour de l'historiographie pour théâtraliser la figure politique de Sénèque, l'instituteur du Prince et le ministre du tyran. À la faveur de cette mise en scène historique, le philosophe des Lumières légitime l'engagement politique du philosophe antique dans la résistance contre le despote. Sénèque apparaît d'abord comme celui qui s'interpose entre Néron et le monde pour tenter de modérer le pouvoir impérial, mais à cette figure classique du précepteur se substitue ensuite celle du

ministre philosophe engagé jusqu'à la mort dans la lutte contre la barbarie. On le voit, l'écriture de l'histoire peut être, comme le suggère Ballanche, un acte politique.

L'écrivain, en se faisant historien, ne se désintéresse pas des affaires publiques : il prend du recul et, dégagé des préoccupations immédiates des politiciens, apparaît comme celui qui cherche la vérité et peut légitimement prétendre dégager du passé les lois politiques et sociales dont les effets sont encore perceptibles dans le présent. Telle est par exemple la position de Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* : le recours à l'histoire lui permet de montrer que le développement du genre humain, loin d'être dominé par d'incontestables progrès techniques et intellectuels, a suscité des désordres, des violences et une dépravation toujours plus marquée. L'essor de la sociabilité, soutient-il, a exclu l'humanité de l'harmonie naturelle, l'inégalité ayant commencé pour l'homme avec le devenir historique, lorsqu'en se civilisant, il a cessé de vouloir simplement assouvir ses besoins fondamentaux pour désirer le superflu et convoiter le bien d'autrui. L'histoire selon Rousseau permet de considérer la façon dont s'est constituée la société pour comprendre l'homme moderne qui en est le résultat. Or, en conduisant cette histoire « jusqu'à un terme catastrophique » – comme le remarque Jean Starobinski – le philosophe place le mal non pas « dans la nature humaine », mais « dans les structures sociales » (*J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971, p. 345). Son propos est politique : il le conduit à opposer les faits historiques qu'il a retracés au droit qu'il veut refonder en définissant « les conditions d'une vie civile légitime » (*ibid.*, p. 351).

2. La perspective historique adoptée par Rousseau repose sur un « postulat théorique » auquel le philosophe parvient à donner, par son imagination, une présence concrète : c'est l'état de nature, ce « degré zéro » de la condition humaine, posé à titre d'hypothèse pour mesurer les distances parcourues par l'homme, en se civilisant, au cours de son devenir (*ibid.*, p. 344). À la lumière de cet exemple, on peut se faire une idée plus précise du type de vérité qu'établit, selon Ballanche, l'historien dépassionné à des fins politiques : il s'agit moins d'une vérité au sens scientifique et positif du terme que d'une *vérité poétique* passant par le mythe au sens platonicien du terme. L'état de nature, aux yeux mêmes de Rousseau, n'a jamais existé : c'est une fiction théorique, à valeur heuristique, qui pose une situation originelle (laquelle « n'existe plus », « n'a peut-être point existé », « probablement n'existera jamais ») pour analyser le fonctionnement d'une société inacceptable.

Faire ainsi de la fiction un instrument d'exploration de l'histoire et de compréhension des mécanismes sociaux nous invite à reconsidérer, dans la perspective politique adoptée par Ballanche, les ressources du drame et du roman (et du même coup l'opposition que l'on établit dans la postérité d'Aristote entre l'histoire supposée vraie et la fiction considérée comme simplement vraisemblable). Une nouvelle histoire comme *La Princesse de Clèves* approche la politique par des jeux de superposition, le lecteur comprenant sans peine que peindre le règne des Valois donne à penser sur le siècle de Louis XIV. En rompant avec les codes du récit exemplaire qui puise dans le passé des leçons édifiantes, le genre narratif auquel s'exerce Mme de Lafayette suggère implicitement que ni la cour d'Henri II ni celle de Versailles ne peuvent être érigées en modèle, car les intrigues galantes, les ambitions, les rancunes, les jalousies y ont remplacé l'honnêteté et la décence. Les bienséances, qui y sont de mise, dissimulent tout un monde de passions, dont Mme de Clèves fait à ses dépens le cruel apprentissage. À cet égard, le récit, en employant les ressorts romanesques d'une fiction galante, brosse un tableau des mœurs ressemblant, dans sa « vérité » historique, à celui que proposent les mémoires aristocratiques de l'époque.

On sait par ailleurs le parti que Balzac tirera du roman pour écrire l'histoire de son temps, en s'efforçant de dégager les lois de la société. Le prologue de *La Fille aux yeux d'or* présente ainsi une tentative d'approche rationnelle du corps social parisien, lequel se caractérise par une agitation désordonnée : il est pris d'une frénésie constitutive, tel un maelström ou un chaudron en ébullition où seraient brassées les énergies individuelles. Le prologue balzacien a pour objet de faire apparaître les ressorts cachés de cette machine en perpétuelle surchauffe, de saisir l'ordre secret de cette « nature sociale toujours en fusion » : celle-ci est régie par « l'or et le plaisir ». En dégageant cette double loi à laquelle sont assujettis les Parisiens et en décrivant les effets qu'elle produit sur divers groupes sociaux, Balzac, même s'il s'inspire des méthodes de l'histoire naturelle – celle de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire – se comporte moins en savant qu'en écrivain politique. La vision qu'il propose de cette société a quelque chose d'halluciné, qui rappelle le modèle dantesque. Les sphères qui servent à délimiter les espèces sociales sont des « cercles » qui viennent explicitement de la *Divine Comédie* : la société parisienne est un enfer où les hommes, qui s'agitent sous le fouet des passions, sont broyés par cette gueule de l'abîme qu'est Paris. Le prologue de *La Fille aux yeux d'or* dégage l'entropie qui sévit dans la société depuis la Révolution. Dans cette société ne règne pas la concorde au sein d'une communauté rassemblée où l'individuel et le collectif s'harmonisent : la loi dont elle marque le triomphe, en l'absence d'un socle commun de valeurs morales et de références transcendantes, est celle de la domination brutale, de la lutte sans merci des intérêts particuliers, de l'exaspération dévastatrice des antagonismes individuels. Tout en ambitionnant d'édifier une anthropologie sociale, le réalisme balzacien est puissamment critique, et l'on comprend – comme l'ont rappelé plusieurs candidats – que Marx ait pu trouver dans *La Comédie humaine* l'aliment de sa propre analyse des rapports de force au sein de la société capitaliste.

3. Balzac toutefois, dans l'avant-propos de son grand œuvre, prétend avoir écrit l'ensemble de ses romans « à la lueur de deux vérités éternelles, la religion et la monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament et vers lesquels tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays », – ce qui ne l'empêche pas de se présenter, dans le même texte, comme un « secrétaire » ayant composé *La Comédie humaine* sous la dictée d'un historien : « la Société française ». Une nouvelle fois le lien est fait entre écriture de l'histoire et écriture politique. On pourrait encore évoquer, dans la même perspective l'exemple de Michelet : « né peuple », il écrit l'histoire du peuple, en écrivain politique qui œuvre pour le peuple : il se tourne vers le passé pour y lire l'histoire profonde de la nation en train de se faire, à travers

d'obscurs progrès, mais aussi des défaites trop souvent renouvelées. Donner à voir la gestation, mais aussi l'épopée du peuple, suivre les itinéraires politiques, religieux, socioculturels à travers lesquels se joue en profondeur l'histoire du grand acteur collectif en quête de liberté et de justice, tel est le but de Michelet. L'histoire, sous sa plume, se fait volontiers visionnaire, dans une anticipation politique, qui est aussi récréation poétique : il se retourne sur le passé pour y lire la généalogie des conquêtes à venir, la lente accession du peuple à la conscience de ses responsabilités et de ses ressources. Dans son vaste tableau de l'histoire, tout s'organise en fonction de ce point de fuite, qui donne à l'ensemble son « unité de composition » par tout un jeu d'analogies, d'identités et d'échos : l'avènement de la liberté et de la justice, « évangile éternel » dont la réalisation terrestre coïncidera dans un futur indéterminé avec le triomphe de ce Peuple-Christ auquel l'historien s'est dévoué avec une passion visionnaire.

Mais, à l'opposé de ces romantiques qui font de l'historien *un voyant* cherchant dans l'avenir la confirmation de sa vision du monde, d'autres écrivains, qui ne prétendent pas soutenir une thèse, conçoivent leur rôle politique comme un questionnement. Sartre, en concevant la formule d'un « théâtre de situations » qui ne soit pas un théâtre de démonstration, mais où les personnages, comme les spectateurs, soient plongés « dans ces situations universelles et extrêmes qui ne leur laissent qu'un couple d'issues », porte la réflexion politique sur le terrain des valeurs, là où peuvent se produire des « conflits de droit » qui mettent la liberté de chacun à l'épreuve. *Les Mains sales* ont un enracinement historique suffisant pour que l'Illyrie soit rapportée à un pays de l'Est et son parti révolutionnaire au parti communiste. Pour autant, la pièce n'est pas une leçon d'histoire savante. La confrontation de Hugo et Hoederer fait de l'œuvre dramatique une somme des problèmes, elle est l'occasion d'un questionnement politique auquel elle n'apporte pas de réponse obvie : quid « de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, des conséquences de l'action » ?

De son côté, Adorno, dans sa *Théorie esthétique* assigne une fonction à la fois éthique et politique à la littérature (et plus généralement aux arts), celle-ci résidant paradoxalement « dans l'absence de toute fonction » (trad. fr. : Klincksieck, 1989, p. 288). L'intérêt de cette théorie est de tirer un parti inattendu de l'autonomie de l'art qu'illustre par exemple *L'Éducation sentimentale* au XIX^e siècle. Selon Adorno, les œuvres littéraires, loin d'être libérées de tout effet social ou politique, ont un impact critique, car la forme de culture autonome dont elles relèvent dans la société du libre-échange régie par l'utilité, le rendement et la rentabilité leur confère une pertinence propre. Point n'est besoin pour cela que ces œuvres soient militantes ou engagées, et qu'elles aient une finalité politique explicite : ce n'est pas parce qu'elles sont des véhicules de signification qu'elles agissent sur la société, mais parce que leur forme, dans sa souveraineté, porte en elle un pouvoir de déconstruction du sens dont la fonction critique préserve notre liberté. Flaubert, en plaçant le style, cette « manière absolue de voir les choses », au-dessus de son sujet, en fondant les voix de ses personnages dans l'indirect libre et en refusant de faire de l'œuvre le réceptacle de l'opinion politique de l'auteur, consacre une éthique de l'écriture. Ce que nous apprend Adorno, c'est que cette conception de la littérature comme finalité sans fin est paradoxalement politique. Contre le cours de ce monde assujéti à la production capitaliste, la littérature, si on en croit le philosophe allemand, est une politique réconciliée avec l'éthique parce qu'elle « résiste par la forme » et qu'elle est émancipatrice (*Notes sur la littérature* [1958], Flammarion, 1999, p. 289).

*

Le concours de cette année inaugurait la nouvelle épreuve accompagnant l'élargissement de la banque d'épreuves littéraires à la composition française. Les candidats, dans leur ensemble, n'ont pas paru particulièrement gênés par cette épreuve dont ils ont compris l'esprit et à laquelle ils ont su s'adapter. Cela ne veut pas dire qu'ils ont tous réussi leur composition française. Mais les défauts et les lacunes que le jury a pu relever dans les copies cette année ne diffèrent guère des défauts et des lacunes que les précédents jurys ont pu déplorer auparavant.

Analyse du sujet et problématique

Le choix d'un sujet, pour la nouvelle épreuve comme pour **les anciennes**, est une opération complexe : le jury, dans le respect des textes officiels et l'esprit général du concours, doit sélectionner une citation et élaborer un libellé permettant de discriminer les meilleurs candidats, tout en demeurant compréhensibles et accessibles à l'ensemble des élèves des classes préparatoires.

Se fondant sur ces principes, le jury a opté cette année pour un sujet court. Ce type de sujet permet aux candidats de se concentrer sur l'analyse de ses termes. Il a aussi l'avantage de laisser une certaine liberté dans la problématisation et la construction du plan. Le jury, soucieux d'éviter le psittacisme a choisi un sujet paradoxal, qui impliquait une véritable réflexion personnelle et qui interdisait de dérouler simplement un cours sur « littérature et politique ».

Les meilleures copies sont parvenues à déjouer les difficultés de ce sujet. Ces copies ont proposé une réflexion sur la relation que la citation entretient avec le titre, le genre, et la date de parution de l'ouvrage de Ballanche. Cet effort d'analyse du contexte à la fois historique (1818) et générique (essai) a en général donné de bons résultats. Quelques candidats ont lu les livres de Paul Bénichou et ont su situer la citation par rapport à l'héritage des Lumières et au romantisme naissant. D'autres ont montré une bonne connaissance des genres de la littérature d'idée, étant capables de penser la visée civique de l'essai comme son opposition au pamphlet ou son rapport à la fiction, à l'histoire et à la politique. La qualité de ces développements a mis en évidence, par comparaison, les lacunes d'un très grand nombre de

copies qui restent indifférentes à ces données contextuelles ou qui avancent des propositions imprécises, voire erronées. Ainsi, certains candidats ont vu dans Ballanche un chantre du romantisme, qu'ils ont réduit aux poncifs du « repli sur ses sentiments » et de l' « exaltation de la nature par opposition à la politique ». Quant à l'essai, il a tantôt été confondu avec le traité scientifique cherchant l'objectivité et tantôt considéré comme un genre « informe, sinueux, partiel », caractéristique de l'enfermement subjectif, l'auteur pouvant y « laisser la plus grande part à sa sensibilité ».

Le manque d'analyse précise du sujet reste le défaut fondamental de la plupart des copies. Certains candidats ne citent même pas la formule de Ballanche dans leur introduction ; la majorité se contente de la paraphraser de manière assez vague pour pouvoir finalement la rabattre sur une question générale. Le jury a pu lire ainsi d'amples dissertations se demandant si l'engagement est nécessaire en littérature, si l'on peut rester neutre lorsqu'on est écrivain ou même, tout simplement, quels sont les rapports de la littérature et de la politique, quelle est la mission de l'homme de lettres. Cette manière de mettre le sujet de côté, de se rendre sourd à la citation pour lui substituer une question de cours permettant d'utiliser des fiches déjà prêtes est l'écueil redoutable que de très nombreux candidats ne parviennent pas à éviter. Trop rares sont les copies qui font l'effort de problématiser le sujet à partir d'une analyse serrée de ses termes, exigence préliminaire qui est pourtant au principe de l'art de dissertar.

Faute d'analyse précise des propos de Ballanche, des candidats, en trop grand nombre, ont engagé leur réflexion hors sujet ou n'ont su éviter de grossiers contresens. Tel a tiré de la citation l'idée que l'écrivain doit se contenter d'écrire l'histoire en rapportant des faits, et s'est donc lancé dans de longs développements sur le roman historique comme seul genre correspondant à la position de Ballanche. Tel autre a enrégimenté l'auteur de l'*Essai* dans le camp de l'art pour l'art, en forçant sa position et en identifiant celle-ci à la volonté de retrait total des affaires publiques. Devenu le promoteur du désengagement de l'écrivain au nom d' « une vision apolitique et autotélique de la littérature », Ballanche a été présenté comme le précurseur du Nouveau Roman.

Ces bévues ont valorisé les candidats qui savaient à la fois analyser par eux-mêmes le sujet, mobiliser le programme sans s'y cantonner, faire preuve de liberté et de personnalité dans leur démarche. Quelques copies parviennent en effet à construire une réflexion fine, par exemple en opérant des distinctions entre la neutralité de l'écrivain et son désengagement ou son objectivité. D'autres ont le mérite de ne pas éluder, cas le plus fréquent, « ce qui se joue dans l'impropriété de la comparaison de l'écrivain et de l'historien ». Ainsi un candidat pose-t-il cette question qui témoigne d'un raisonnement élaboré : « Si la procédure de l'historien semble résoudre la tension entre purisme esthétique et engagement total, le renoncement aux statuts de censeur et de précepteur ne signe-t-il pas l'incapacité de la littérature à agir sur le monde ? »

Cependant, une majorité de candidats se montre incapable de réfléchir, même sommairement, sur les rapports entre littérature, politique et histoire. Dans un grand nombre de copies, l'historien se trouve dès le début et a priori opposé à l'écrivain, exclu de la sphère littéraire. Les évidences présidant à de nombreuses dissertations peuvent se résumer ainsi : l'historien est « un scientifique », l'histoire et la science consistent à « décrire les faits », « le réel tel qu'il est », l'historien s'oppose à l'écrivain qui est « un artiste », la littérature étant réduite au domaine de la poésie ou de l'invention fictionnelle. Quelques copies évoquent néanmoins les rapports entre littérature et histoire en se fondant sur la *Poétique* d'Aristote et parviennent à la situer, selon la perspective qui a prévalu de l'Antiquité à l'âge classique, au sein des belles lettres.

Incapables de ces considérations, plusieurs copies confondent l'Histoire et l'histoire : l'historien n'y est pas celui qui étudie le passé, mais celui qui « raconte des histoires », sans que ce glissement sémantique soit l'occasion d'une véritable réflexion sur le rapport de la fiction et de la vérité historique et moins encore sur la dimension politique de la création fictionnelle dans le mythe, la fable ou l'allégorie. Une autre confusion relevée dans certaines copies porte sur le terme de « censeur » qui a parfois été pris à contresens, le « censeur des gouvernements » devenant le fonctionnaire chargé de la censure des écrivains. Beaucoup se sont alors empêtrés dans des développements sur la liberté d'expression et ses obstacles, peu en rapport avec le sujet.

En dépit de plusieurs excellentes copies qui ont su à la fois questionner les notions et faire communiquer des compétences multiples, l'impression qui se dégage de la majorité d'entre elles est alarmante : le jury a eu trop souvent eu l'impression que la dissertation consistait pour certains à laisser les mots s'engendrer les uns les autres dans un exercice d'acrobatie sophistiquée, à travers des raisonnements dépourvus de bases historiques comme de règles logiques.

Organisation du plan

La nouvelle épreuve de composition française, n'est ni une narration, ni la communication d'impressions, ni un empilement de remarques et de commentaires. Elle s'appuie donc sur un plan dont la première fonction est de classer idées et exemples de façon claire et dynamique, ce qui n'exclut en rien la finesse et la complexité de la pensée. Les bonnes copies sont celles où se manifeste la volonté de conduire une réflexion organisée, articulée et progressive, qui s'efforce de ne jamais perdre de vue le sujet.

Le jury, pour qui la phrase de Ballanche n'appelait pas de plan type, a déploré cette année la récurrence d'un plan standard, d'allure dialectique, qui témoigne d'un recours excessif à des schémas préétablis et des leçons apprises. Ainsi, la première partie a souvent été consacrée à montrer la neutralité ou l'objectivité de l'écrivain ; puis, la deuxième partie, antithétique, a mis l'accent sur son engagement et sur l'inévitable subjectivité de ses œuvres (« l'écrivain – a-t-on pu lire – est avant tout un homme, un homme comme les autres »).

Ce plan a conduit en général les candidats à énoncer une idée puis son contraire, ce qui n'est guère satisfaisant, et à utiliser un même exemple pour démontrer tantôt A, tantôt B. *La Princesse de Clèves* a pu servir de cette façon à illustrer dans un premier temps la retenue de la narratrice, et dans un second à montrer la présence diffuse qui l'engage politiquement dans le récit. Certains croient pouvoir faire dire aux œuvres tout et leur contraire, ce qui a parfois des effets

ravageurs : Rousseau, dans une même copie, est successivement le représentant de l'engagement le plus vif et celui d'une impeccable neutralité...

Enfin, la troisième partie, qui a souvent gêné les candidats – car comment peut-on sortir d'une dialectique aussi sommaire ? – a donné lieu à diverses formes de résolution ou de dépassement de la contradiction, rarement satisfaisantes. Elle a été parfois l'occasion de convoquer la réception, pour aboutir à l'idée simpliste que l'auteur est « débordé par sa parole », que « les mots parlent tout seuls », que « l'œuvre s'autogénère » et que finalement « tout dépend du lecteur », qui jouit d'une totale liberté dans la production du sens. D'autres fois, elle a conduit les candidats à l'idée que « la littérature, au bout du compte, ne parle que d'elle-même » ou à cette autre idée que « la mission de l'écrivain est plus de divertir que d'instruire ». Autant de « tartes à la crème » dont le jury a eu cette année une indigestion : de manière plus convaincante, dans certaines copies, cette troisième partie a envisagé le rapport particulier de la littérature à la politique à travers la question du style, du langage. Mais rares ont été ceux qui ont su produire des analyses précises dans ce domaine, en s'appuyant, entre autres, sur la « politique de la littérature » de Jacques Rancière.

Traitement des exemples et culture littéraire

Concernant les exemples, le jury a constaté un traitement inégal des œuvres au programme. Le texte le plus sollicité a été *L'Éducation sentimentale*, puis, par ordre décroissant, *La Princesse de Clèves*, *Les Mains sales*, *Les Regrets* et, en dernier lieu, le second *Discours* de Rousseau, alors même que ce dernier texte, par le genre dont il relève, pouvait être rapporté le plus aisément au propos de Ballanche.

Les meilleures copies sont celles qui ont su varier les références en s'efforçant de couvrir les différents âges de notre littérature, celles aussi qui ont su trouver *le juste équilibre* entre des analyses développées, tirées des œuvres au programme, et la nécessaire confrontation des textes étudiés avec d'autres textes, leur indispensable contextualisation dans des genres, des courants, des esthétiques, des ensembles thématiques plus vastes.

La composition française, telle que la définit la nouvelle épreuve, ne peut se réduire à une énumération allusive de titres. Elle implique une connaissance précise des œuvres au programme, dont les candidats doivent montrer la complexité et faire jouer les nuances. Trop souvent leurs analyses n'en éclairent qu'un aspect : l'impersonnalité de Flaubert et non son ironie, par exemple. Si les analyses développées doivent permettre de nourrir la dissertation, les copies ne doivent pas se transformer pour autant en un collage d'explications de textes, dont l'extension abusive fait perdre de vue la ligne directrice du sujet. Il est certes utile d'entrer dans le détail de l'analyse, et certains candidats ont su montrer, à propos de tel sonnet des *Regrets* ou de tel dialogue des *Mains sales*, qu'ils étaient capables de fonder leur réflexion sur des références précises et judicieusement mises à profit. Mais il est inutile de retracer, à partir d'une scène du roman, toute l'histoire narrée dans *L'Éducation sentimentale* comme il est vain de tirer d'une page du second *Discours* un exposé systématique de la pensée politique de Rousseau.

Concernant les œuvres hors programme, le jury voudrait souligner le danger de l'empilement des références et du rapprochement artificiel d'œuvres appartenant à des genres et des contextes différents. Le catalogue d'exemples qui multiplie les titres sans analyser aucun texte précis est à proscrire. Telle copie, parmi bien d'autres, dans un développement consacré au « réalisme de l'historien », fait ainsi défiler, en une quinzaine de lignes, sans ordre repérable, Zola, Balzac, Sartre, Mme de Lafayette, Vigny et Gautier. Telle autre, sans se préoccuper de faire le départ entre les textes fictionnels et ceux qui ne le sont pas, cite pêle-mêle *Le Dernier Jour d'un condamné*, « J'accuse », les Catilinaires, le discours contre la peine de mort de Camus, la charge anticolonialiste de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*.

Autre écueil, certains candidats se lancent dans des topos simplistes sur des œuvres ou des auteurs qu'ils connaissent mal. Assurément, le jury a été heureux de lire de belles analyses sur la littérature du témoignage, sur le discours mythique chez Hugo, sur la polyphonie chez Zola ou sur l'art de la satire chez Voltaire. De même, il a apprécié des développements originaux sur l'écriture pamphlétaire de Paul-Louis Courier et de Léon Bloy, comme sur les *Feuillets d'Hypnos* comme type d'une littérature directement affectée par l'événement mais à valeur universelle. Toutefois, la plupart du temps, il a subi des considérations simplistes sur Balzac comme « chroniqueur », ou sur le réalisme conçu comme pure reproduction du réel. Il a été surpris que Stendhal soit presque toujours utilisé – à cause de la citation du « coup de pistolet » mal comprise – comme le type même de l'écrivain apolitique et que Zola, à propos de *L'Assommoir*, soit convoqué pour appuyer l'idée d'une « littérature intransitive ». Il a regretté enfin que certaines copies échappent difficilement aux jugements de valeur hâtifs sur les œuvres. Un candidat, par exemple, ne craint pas d'affirmer que *Les Châtiments* ne sont plus lisibles aujourd'hui en raison de leur dimension polémique.

Le traitement des exemples, qu'ils soient tirés ou non d'œuvres au programme, révèle d'importantes lacunes dans le domaine de l'histoire littéraire et de l'histoire tout court. Si l'on en croit certains candidats, la révolution représentée dans *L'Éducation sentimentale* est celle de 1830 ; d'autres évoquent la Commune, d'autres encore 1789 et confondent la prise des Tuileries et celle de la Bastille. L'action de *La Princesse de Clèves* se situerait au XV^e siècle ou à l'époque d'Henri IV, Zola traiterait de « la situation des mineurs au XX^e siècle ». Le rôle politique de l'écrivain serait une question qui se serait posée avec acuité « au XVII^e siècle, avec les Lumières ». Lamartine se serait engagé dans l'action publique « vers la fin du XIX^e siècle »...

L'une des périodes les moins bien maîtrisées est l'âge classique : le théâtre de Molière est réduit à l'exemple par excellence du didactisme. Dans *Cinna*, Corneille lancerait un avertissement à Louis XIV après l'arrestation de Fouquet. Le *Télémaque* de Fénelon viserait à éduquer le futur Roi Soleil. Le roman comique serait né au XVIII^e siècle. Mais l'absence ou bien de bon sens, ou bien de sens du temps va au-delà : il n'est pas possible que Ballanche réponde à Sartre ou exprime son accord (ou désaccord) avec Mallarmé. Trop souvent, le sujet de cette année a rendu flagrant le manque de repères historiques élémentaires : excessivement rares sont les candidats qui ont pu faire référence, avec exactitude, à la

Restauration, à l'Empire et à la Révolution française. De même, le jury a noté avec inquiétude l'absence de repères en histoire littéraire, ce qui conduit souvent les candidats à des dichotomies brutales, l'art pour art s'opposant au réalisme, le romantisme subjectif à l'objectivité naturaliste, cela à toutes les époques.

Attention aux références convenues, où l'on sent trop que la culture du candidat se limite aux textes qu'il a eu l'occasion d'étudier dans la préparation du concours. Les parcours obligés sont décevants, chemin de croix du lecteur qui se lasse de découvrir toujours les mêmes références, souvent analysées dans les mêmes termes. Rien n'excuse enfin l'indigence : Lilian Thuram et Dieudonné devaient-ils vraiment être pris comme des exemples contemporains de la participation de l'intellectuel aux affaires publiques ?

Expression, orthographe, présentation matérielle

Il convient pour finir de relever quelques travers touchant à l'expression, à l'orthographe et à la présentation matérielle des copies.

Le jury a relevé de trop nombreuses fautes de langue sous la plume des candidats. Certains sont piégés par de savoureux barbarismes : l'un d'entre eux considère l'écriture comme un moyen d'« exterroriser » ce que l'auteur a en lui ; un autre parle de la « politicité » de la littérature, un autre encore de l'« engagisme » des écrivains, de leur « volonté d'érudisme ». De temps en temps, certains risquent des jeux de mots gratuits – « Meursault est sot en ce qui concerne les mœurs » – ou trébuchent sur des faux-sens : Ballanche, lit-on dans une copie, « jette un regard désaffecté sur le monde ».

Plusieurs candidats ont manifestement du mal à distinguer les différents registres de langue, d'où l'emploi de tours familiers : « la littérature ne rime à rien », Frédéric « se met avec » Rosanette, etc. Que dire enfin de quelques tics dans l'air du temps : confusion de « mettre à jour » et « mettre au jour » ; usage abusif de « de par » (pour « du fait de ») ; emploi d'« opportunité » au sens d'occasion, par contamination de la langue anglaise ; récurrence de « au final », de « suite à », du verbe « gérer » que l'on utilise à tort et à travers pour l'emploi du temps comme pour la vie sentimentale ; curieuse vogue du « ressenti » que l'on met à toutes les sauces (« la littérature va exprimer un ressenti de la politique », « le ressenti de l'écrivain »...).

Bien des candidats en outre semblent considérer la ponctuation ou les accents comme facultatifs. L'orthographe est fréquemment malmenée. Le jury a pu lire avec consternation les phrases suivantes : « l'écrivain est celui qui vit aux bancs de la société », « la question qu'il abordent auraient pues se poser dans n'importe quelle parti politique », « la littérature a un fonction distraillante », qui la rend « atracif ». Les noms propres sont souvent écorchés : certains candidats mentionnent le cardinal de Rais, Standal, Anouille, Dérida, Théophil Gauthier, Ans Robert Hauss, Louis Al Thuser, Jean Starobinsky. Le jury déplore, même dans de bonnes copies, ce genre de bourdes, dont on veut croire qu'elles ne sont dues qu'à la hâte. Il faut rappeler qu'un quart d'heure de relecture au moins s'impose et fait partie du temps de la rédaction.

Signalons enfin la lisibilité matérielle déficiente d'un nombre assez important de copies. Il faut rappeler aux candidats que la présentation – la lisibilité de l'écriture, l'absence de ratures, le respect des alinéas dans l'organisation des paragraphes, le soulignement du titre des œuvres – est prise en compte par les correcteurs.

Même si, raisonnant sur un vaste ensemble, le jury regrette que les bonnes copies (supérieures à 14/20) n'aient pas été plus nombreuses, il se réjouit d'avoir vu se dégager une proportion significative de travaux qui ont mérité d'occuper la tête du concours. La nouvelle épreuve lui a parfois procuré un réel plaisir intellectuel : il a admiré la qualité de réflexion de jeunes gens dont la maturité critique, l'aisance dialectique, la hauteur de vue et les bonheurs d'expression relèvent de l'excellence et laissent bien augurer de l'avenir.

Explication d'un texte littéraire

Oral

Épreuve commune

De l'avis unanime des membres du jury, les oraux d'explication de texte sur programme de cette année se sont déroulés de façon tout à fait satisfaisante. Les candidats, d'un niveau généralement tout à fait convenable, ont « joué le jeu » de cette épreuve et aucun n'était venu à Lyon sans la ferme — et légitime — intention de défendre ses chances. Si les explications n'étaient évidemment pas toutes du même niveau, (presque) toutes avaient cependant en commun d'être de vraies explications. Ainsi, à propos des sonnets de Du Bellay, les candidats ont eu à cœur de proposer de vraies analyses de métrique ou de sonorités, parfois plus ou moins bienvenues mais tous avaient conscience d'être face à un poème. La qualité globale des prestations était donc bonne, ce qui montre encore une fois que le travail de long cours des préparateurs des khâgnes de France porte ses fruits.

Le jury constate cependant, par rapport aux années passées, par rapport à d'autres sections du concours ou par rapport à d'autres concours (comme celui du Capes ou de l'Agrégation) un certain nombre de traits récurrents dans la manière dont les candidats abordent cet oral. Ainsi, de façon très surprenante pour le jury, peu de candidats ont souhaité rester (ou revenir) à Lyon pour s'entretenir avec les membres du jury de leur prestation. Cela est tout à fait regrettable car, au-delà du résultat, la « confession » est un moment essentiel pour comprendre et progresser. C'est l'occasion d'une franche et instructive discussion avec les évaluateurs. Nombreux sont d'ailleurs les étudiants actuels de l'École qui ont profité à cette occasion d'une salutaire mise au point lors d'une première présentation du concours.

Remarques générales

Une remarque sur le déroulement de l'épreuve : la pratique de l'auditorat, qui était exceptionnelle les autres années, tend à se généraliser, ce qui permet aux autres candidats de se forger une opinion sur les attentes du jury lorsqu'ils se présentent à l'oral du concours. Cela permet également aux enseignants et camarades de venir encourager discrètement un condisciple ou un élève. Certains étudiants refusent cette pratique, et quoique tout oral de concours de la fonction publique est effectivement accessible à tous, les demandeurs respectent très naturellement la volonté du candidat. Les auditions se déroulent donc dans une atmosphère de respect mutuel.

Si la tenue vestimentaire des candidats n'est évidemment pas l'objet de l'évaluation, elle indique toutefois par rapport au concours lui-même une attitude — un *ethos*, pour reprendre le mot qui fait en ce moment fureur parmi les candidats — qui n'est pas indifférente. Si le jury ne souhaite pas imposer le port du costume ou du tailleur (surtout dans la chaleur lyonnaise de juillet), il lui semble tout de même curieux de présenter une telle épreuve en jean et T-shirt bariolé.

Sur le plan de l'organisation matérielle, les candidats ont très généralement respecté le temps qui leur était imparti, avec des variations infimes.

La méthode de présentation générale du texte est globalement au point ; situation du passage, caractérisation rapide de l'extrait, lecture, annonce de la problématique, du plan du texte, s'enchaînent assez harmonieusement, avec des différences qualitatives, mais dans le respect de la forme même de l'exercice. La problématique n'est toutefois pas toujours assez nette (parfois même remplacée par un résumé de l'œuvre...) et certains candidats — sans doute les plus perplexes — cèdent parfois à la tentation d'en proposer deux ou trois à la fois. Sans doute se disent-ils que le jury fera le tri... La lecture de l'extrait pourrait être souvent plus soignée (particulièrement quand il s'agit d'un texte poétique ou théâtral). Signalons d'ailleurs à ce propos qu'un sonnet du XVI^e siècle ne peut être dit qu'en respectant les rimes (quitte à proposer une prononciation qui n'est pas celle en usage aujourd'hui) et les rythmes, notamment par la prononciation des « e » muets, ou de la diérèse, le cas échéant.

Les textes au programme n'étaient pas de même difficulté et ne donnaient pas tous aussi facilement prise à l'analyse textuelle. Le jury a évidemment tenu compte des disparités et a noté avec une certaine mansuétude les candidats moins favorisés par le sort. Le texte de Sartre, alors qu'il est le plus proche dans le temps, était sans doute le plus difficile à commenter. Précisément parce qu'il pouvait paraître très évident, transparent, nombre de candidats ont eu du mal à éviter l'écueil d'une ennuyeuse paraphrase. Une bonne manière d'en tirer un véritable commentaire littéraire était de réfléchir à ce texte comme à un texte de théâtre. Il n'est par exemple pas interdit de proposer des idées de mise en scène et, en tout cas, on ne peut penser un commentaire sur un texte de théâtre sans qu'il y ait eu une réflexion dramaturgique réelle. Les candidats y penseront sans doute, l'an prochain, en commentant la pièce de Beaumarchais, si riche d'un point de vue dramaturgique.

Défauts constatés

C'est dans le contenu de l'analyse elle-même que des disparités importantes apparaissent. De trop nombreux candidats se livrent encore à une vague paraphrase de l'extrait proposé, sans être attentifs à des stratégies rhétoriques simples. Ces stratégies elles-mêmes peuvent inciter le candidat à des commentaires étranges et il est étonnant de voir à bac

+2 ou 3 que la distinction entre discours direct, indirect et indirect libre peut donner lieu à des confusions, par exemple. Plus graves — et plus fréquentes — sont les fautes d'ordre grammatical. Identifier un futur proche comme un présent, ou soutenir qu'un COD est un complément de nom sont en effet des erreurs peu pardonnables. De plus, la langue n'est d'ailleurs pas toujours parfaite. Il convient de rappeler tout particulièrement que l'accord du participe passé avec le COD antéposé est toujours en vigueur ou que l'on prononce le « s » dans « quatre-vingts éléments ».

Des ignorances de nature culturelle peuvent aussi rendre délicate l'interprétation d'un texte ; situer Watteau au XVII^e siècle ou prendre Pétrarque pour le contemporain d'Ovide empêche le candidat de dominer le contexte d'un extrait et conduit à des contresens. Il était tout particulièrement capital pour le roman de Flaubert de maîtriser ces références. De la même façon, il est bon pour lire *La Princesse de Clèves* de connaître Pascal ou de savoir ce qu'est l'augustinisme. Il est même utile d'avoir une idée de ce qu'est le gallicanisme quand on commente Du Bellay. Rappelons sur ce point — même si c'est une évidence —, et indépendamment de questions de croyance religieuse, que la compréhension des références culturelles bibliques est essentielle pour pouvoir apprécier des textes des XVI^e et XVII^e siècles, mais aussi des œuvres plus récentes (y compris celle de Sartre). De la même façon, une méconnaissance de l'intensité de la langue classique et de ses nuances peut conduire à des contresens : quand Madame de Lafayette parle de « surprise », elle ne signifie pas l'« étonnement » et la « passion » n'est pas pour elle le simple synonyme de « sentiment ».

Au-delà de ces évidences, trois défauts majeurs ont été constatés lors de cette session : d'abord, la lecture « myope » d'un extrait, qui a conduit des candidats à réduire le commentaire à un relevé de figures sans grand rapport avec le sens d'un texte ; ensuite, la récitation d'un cours (ou d'une fiche), qui a empêché le candidat d'apprécier la singularité des extraits proposés, et enfin la tentation d'une lecture « psychologique » des textes.

1. Pour ce qui concerne la lecture « myope », il convient de rappeler qu'il ne suffit pas d'accumuler des observations de nature stylistique pour satisfaire aux exigences de l'exercice. Les notations de style n'ont d'intérêt que si elles sont mises au service d'un sens et d'une interprétation du texte. Ainsi à propos des *Regrets*, les remarques de scansion ou de métrique — trop rares d'ailleurs — sont intéressantes, mais à condition de prendre corps dans une interprétation générale. Isolées, elles ne disent rien du texte. De la même façon, tel commentaire de *La Princesse de Clèves* notera la récurrence de la litote, sans relier cela à l'expression en sourdine du sentiment amoureux, ou à l'atténuation d'une vérité d'ordre social. Tel autre s'attachera à démontrer l'alternance des passés simples et imparfaits chez Flaubert (sans voir qu'il s'agit là d'une caractéristique commune à bien des textes !) en négligeant de relier ce fait à la situation précise d'un passage. Le passé simple n'est pas, mécaniquement, le temps de l'action ponctuelle et l'imparfait l'expression de la durée, mais bien des nuances peuvent être appréciées en partant de remarques simples. Tel autre candidat verra un antagonisme entre deux personnages dans une scène des *Mains sales* sans le relier à l'expression historique de doctrines politiques ou à des références à la philosophie sartrienne ; la notion de « contingence », par exemple, ne doit pas poser problème à un candidat qui avait à son programme une œuvre de cet auteur. Le problème apparaît de façon particulièrement nette quand le candidat s'aventure sur le terrain des sonorités. Ainsi, s'il est bon de remarquer les allitérations, les assonances et les paronomases, on ne peut se contenter de cette simple notation et, pire, affirmer tout de go que la sonorité « R » est en soi une sonorité dure (ou douce, au choix) qui dit le malaise du personnage, que des assonances en « ou » montrent bien le désarroi de la Dauphine... D'une façon générale, le travail d'entomologie stylistique est donc à proscrire. L'on attend du candidat un va-et-vient intelligent entre les phénomènes stylistiques et l'interprétation. Ce n'est qu'ainsi que l'on construit une bonne explication.

2. La reprise servile d'un cours est également préjudiciable à la qualité de l'explication de texte. Tel auteur semblait parfois comme nécessairement lié à une « fiche » et/ou à un cours. Combien d'analyses qui évoquent « le miel, le sel et le fiel » sans que cela n'apporte rien à l'analyse du sonnet proposé. L'usage qui a d'ailleurs été fait de cette référence a pu donner lieu à des commentaires qui témoignaient d'une méconnaissance de leur sens dans le contexte. De la même façon, que de commentaires sur « l'être et le paraître » chez Madame de la Fayette alors même que le texte à commenter n'exigeait pas que l'on se réfère à ces catégories. De même encore, si nous avons bien compris le souci des candidats de ne pas faire, à propos de Rousseau, un commentaire philosophique, nous ne pouvions nous satisfaire d'une suite d'analyses rhétoriques totalement détachées du sens du texte et qui se contentaient de répéter : « le discours est très clair », « c'est une marque de discours rhétorique ». Enfin, l'ironie de Flaubert a pu donner lieu à des surinterprétations d'éléments de textes qui n'étaient nullement ironiques par eux-mêmes. Non seulement tous les textes ne sont pas ironiques, mais il ne suffit pas de dire qu'il y a de l'ironie pour comprendre un texte. Il faut savoir évaluer cette ironie, voir sur quels discours ou idéologie elle porte. Ainsi, tel repas organisé par Frédéric et gâché par la mauvaise humeur de Sénécal ne pouvait pas être interprété univoquement : la description poétique de la table et de son luxe n'est pas ironique en elle-même ; ce n'est que la réaction froide de Sénécal demandant du pain de ménage qui détruit tous les efforts de Frédéric et crée un contraste saisissant dans l'écriture. Une des meilleures notes attribuées l'a d'ailleurs été à une candidate qui a su avouer, à propos d'un texte de Flaubert, qu'elle ne savait pas s'il était ironique ou non et qui a justement ajouté : « et on ne peut sans doute pas le savoir ». Il convient d'ailleurs de rappeler que, de façon générale, les membres du jury n'ont aucune attente prédéterminée dans l'interprétation des textes. Toutes les grilles préconçues qui ont pu être proposées sur les textes n'ont fait qu'occulter leur compréhension. Nous le répétons chaque année : les jurys n'attendent qu'une chose, une lecture personnelle du texte proposé. Nous préférons largement une lecture honnête qui fasse preuve de modestie et sache avouer ses limites, ses hésitations, qu'une lecture imposant des cadres préconçus et ayant réponse à tout.

3. Certains candidats, sans doute en mal de perspectives plus sérieuses, ont essayé de « comprendre » les personnages. Rappelons que les êtres dont nous parlons sont des êtres de papier et qu'on ne peut aller trop loin dans cette direction. Ce que pense Hugo ou M. de Clèves ne nous intéresse pas en soi : ce sont l'utilisation de ces sentiments par l'auteur, leur mise en scène, bref les stratégies d'écriture que nous voulons voir commentées. Le problème était particulièrement manifeste dans le cas de la pièce sartrienne : comment imaginer de la psychologie ici ? Des réflexes sur la notion de personnage, de distanciation théâtrale (ou, pourquoi pas, d'effet pathétique dans certains cas) permettraient d'éviter la naïveté psychologisante ou paraphrastique. Un symptôme de cela : plusieurs candidats ne prononcent qu'à peine le nom de l'auteur...

À ces défauts, on pourrait ajouter un regret (sans mauvais jeu de mots). Si certains candidats démontrent une aisance orale qui en fait de futurs professeurs crédibles (aisance, vocabulaire varié, syntaxe maîtrisée, communication agréable) beaucoup d'entre eux demeurent encore rivés à leurs notes, ponctuent l'oral de « euh » et, hélas, font place dans un oral de concours à des termes qui appartiennent à un autre univers. Que Frédéric « gère » plus ou moins bien ses relations avec Madame Arnoux peut laisser rêveur...



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

ISSN 0335-9409