

ÉCOLE  
NORMALE  
SUPÉRIEURE DE LYON

# Concours d'entrée

# Rapport 2011

Lettres et sciences humaines

**ENS**

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

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

UNIVERSITÉ DE LYON

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

### Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600

moyenne de l'épreuve : 09.79/20

note la plus haute : 20/20

note la plus basse : 00/20

Le texte de Stendhal proposé cette année n'avait *a priori* rien pour déstabiliser les candidats, même si aucun n'a semblé connaître *Féder*, ce roman – ou cette nouvelle, difficile de trancher – inachevé(e) de 1839, qui narre l'ascension d'un jeune peintre dans une société embourgeoisée ainsi que l'amour naissant et électrisant du héros pour Valentine, jeune femme sensible d'un riche négociant bordelais, incarnation de la vanité satisfaite. Il y eut moins de copies blanches ou résiduelles que les années passées. Le type de texte, narratif, renvoyant à une esthétique un peu vite qualifiée de « réaliste », rattachée par la plupart des copies au modèle du roman d'apprentissage, a pu paraître familier et offrait des repères propres à rassurer les candidats.

Cette familiarité supposée du texte et des problématiques qu'il soulève (type du jeune homme, ascension sociale, description des arcanes d'une société, etc.) n'a pourtant pas produit les résultats escomptés et le jury, dans l'ensemble, a lu peu d'excellentes copies. Il fut même surpris de lire cette année un nombre considérable de copies qui restent très en-deçà des attentes du concours – langue mal maîtrisée, absence de références littéraires, ou au contraire références incertaines, niveau de réflexion sommaire, argumentation erratique. Ces copies s'en sont en général tenues à une vague paraphrase du texte et à un psychologisme désarmant de naïveté dans l'approche des personnages, souvent la seule catégorie d'analyse mobilisée : le commentaire se réduisant au portrait de Féder en « hypocrite », « méchant », « cynique », etc. C'est ce qui explique une moyenne qui reste faible.

On se réjouit, en revanche, que Stendhal soit, visiblement, un auteur que les candidats fréquentent. Nombre de copies ont ainsi tenté de rapprocher, souvent de façon judicieuse, Féder de Julien Sorel ou de Fabrice Del Dongo. Rapprochements qui étaient bien plus fructueux que ceux, hélas trop fréquents, qui ont voulu faire de Féder un clone de Rastignac ou de Bel Ami. Certains candidats ont même, souvent pour lancer leur commentaire en introduction, pris appui sur les analyses classiques de Julien Gracq sur la « Stendhalie », ont montré qu'ils connaissaient le statut ambigu du héros chez Stendhal, qui est toujours aussi anti-héros, et le ton si particulier d'une voix narrative qui oscille entre ironie et tendresse. Mais les bonnes copies sont celles qui, nourries de ces connaissances, ont su rester attentives à la littéralité et au détail de cette page.

#### Quelques écueils

La plupart des copies ont rapporté cet extrait de *Féder* au modèle du roman d'apprentissage dans lequel un jeune provincial 'monté' à Paris, doit trouver la clé d'accès aux divers mondes sociaux auxquels il entend s'agréger. Cette approche, pertinente et qu'il fallait mener, n'en recéléait pas moins quelques écueils, par lesquels on commencera.

#### Référentialité et littéralité

Un extrait comme celui-ci, où Stendhal affiche un sens aigu de la *socialité* et qui s'inscrit donc dans une réalité bien circonscrite – celle de la bourgeoisie et de la « bonne compagnie » de la monarchie de Juillet – nécessite des connaissances historiques minimales. Les bonnes copies sont celles qui ont su – notamment – expliciter et historiciser sans schématiser excessif la sociologie des classes (« boutique, bonne compagnie, premiers personnages de la monarchie », etc.) qu'implique le texte. Pour autant, nous n'attendions nullement un exposé historique qui ne pouvait tenir lieu de commentaire. Nous avons lu parfois des développements tout droit issus de cours d'histoire sur la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui, pour exacts qu'ils fussent, n'éclairaient en rien la manière spécifique, stendhalienne, de traiter la sociologie – bref qui oubliaient tout simplement sa textualisation.

Le problème le plus gênant dans ces maladroites ou ignorances d'ordre référentiel a concerné le personnage de Rosalinde et le statut de la danseuse au XIX<sup>e</sup> siècle. Le jury fut surpris de constater que nombre de candidats semblent ignorer que ce personnage est le plus souvent une femme entretenue. Nous pensons que des expressions comme « entretenir une danseuse » étaient encore suffisamment partagées pour éviter tout contresens sur un personnage qui fut 'anobli' par bien des copies. Rosalinde peut bien être en relation avec la « bonne compagnie », elle n'en est pas pour autant une « dame », au sens noble voire courtois que nombre de copies ont voulu donner à ce terme. Rares sont donc les copies qui ont compris l'euphémisme des « cinq ou six grands seigneurs » qui avaient été les premiers « amis », c'est-à-dire amants, de la belle danseuse. Dans le même ordre d'idées, l'allusion à « l'histoire des mœurs sous Louis XV » est souvent restée lettre morte.

Mais ce qui fut plus problématique, et plus fréquent, c'est une absence d'attention prêtée à la *littéralité* du texte qui interdisait certaines interprétations quand bien même l'information historique faisait défaut. La plupart des contresens sont liés, non à une absence de connaissances historiques mais à une lecture trop rapide du texte. Quelques exemples :

- Le « faubourg Saint-Honoré » : on peut tout à fait ne pas savoir que ce « faubourg » est au XIX<sup>e</sup> l'un des quartiers parisiens les plus huppés, celui de la grande bourgeoisie financière. Mais le texte, dans sa littéralité, *interdit* de comprendre que cette expression désigne un quartier médiocre et pauvre dont Féder fuirait la partie la plus stigmatisante pour se loger « dans la partie la mieux habitée ». La liste des lieux fréquentés par le jeune peintre (Bouffes / Tortoni), qui tous sont à la mode, *doit* faire comprendre que le faubourg Saint-Honoré est un lieu *chic*.

- On peut ignorer ce que recouvrent exactement dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> les expressions « grands journaux » (les grands organes d'opinion) et « petits journaux » (qui font leur miel des anecdotes et des ragots du moment : une forme de *press people* avant la lettre). Ce n'est en rien rédhibitoire pour le commentaire, et c'est pour cela que nous n'avons pas jugé nécessaire de gloser l'expression dans une note de bas de page. Mais on ne peut pas dire que le fait que la « passion » de Rosalinde pour Féder soit relayée par les « petits journaux » à la fin de l'extrait marque une « déchéance », parce qu'on passerait du « grand » au « petit ». C'est exactement l'inverse. Que les « petits journaux » parlent de la relation de Rosalinde et de Féder consacre la réussite de la stratégie de ce dernier, fondée sur une logique de l'affichage social et médiatique, comme le texte le dit explicitement et comme d'ailleurs certaines de ces *mêmes* copies l'établissent très justement.

- De même le texte ne se clôt pas sur un mariage, comme on l'a trop souvent lu : que Rosalinde « veuille », à la fin de l'extrait, épouser Féder ne signifie pas passage à l'acte. D'ailleurs, un tel mariage serait en contradiction avec la visée et la stratégie de Féder : la danseuse n'est pour lui qu'un moyen de « pénétrer » dans la bonne compagnie, assurément pas le but où tend toute sa conduite. Le contresens était aussi lié à la méconnaissance du statut de la danseuse au XIX<sup>e</sup>, qu'on rappelait ci-dessus.

- « femmes bien élevées » / « la bonne compagnie » : nulle part l'extrait ne dit que ces femmes sont « aristocrates », « nobles », comme on l'a très souvent lu, en un raccourci réducteur qui a voulu opposer le monde bourgeois de la « boutique » au monde « aristocratique » de « la bonne compagnie ». Le texte dépeint précisément un moment de flottement, où une expression comme « la bonne compagnie » hésite entre le sens qu'elle avait sous l'Ancien Régime en désignant une différence d'*état* (noblesse / Tiers Etat, et l'allusion à Louis XV comme la mention des « grands seigneurs » allaient dans ce sens) et un sens moderne où tous les signes qui la fondent (« somptueux appartement », « belles mains blanches », « chevaux à elles », « bien élevées », etc.) renvoient à un pouvoir d'ordre *économique* et non à une différence d'état. La « bonne compagnie » c'est alors aussi la grande bourgeoisie.

- Les « quelques billets de cinq cent francs » ne sont pas une métaphore désignant les « dames boutiquières », comme on l'a lu parfois, mais une expression à prendre littéralement, au premier degré, une donnée référentielle, décrivant – en empruntant les façons de dire de la boutique, c'est-à-dire par les chiffres – l'état financier du jeune peintre.

- Le coût du « feuilleton fort bien fait », que pourtant nous avons pris soin de définir en note, a unanimement été entendu comme le prix (fort excessif, assurément !) du journal où il était imprimé : il s'agissait bien sûr de comprendre que les protecteurs de la danseuse avaient dû encourager le journaliste à faire son éloge par quelque don généreux ; la référence balzacienne – particulièrement à *Illusions perdues* – aurait été ici éclairante.

- Nous avons été étonnés de lire, plus d'une fois, des commentaires qui semblaient croire à l'évanouissement de Féder dans les coulisses de l'Opéra, alors que le texte ne laisse aucun doute possible sur la feinte du héros (« Enfin il se décida sur le *moyen d'arriver* » ; « L'esprit de Féder ne manqua point à la situation qu'il s'était faite »). Se laisser prendre à la comédie de Féder, c'est rester sourd à ce que le narrateur ne cesse de dire de la stratégie du jeune peintre et s'interdire de saisir l'ironie d'une expression comme « son profond évanouissement ».

### **Notions et modèles**

D'autres écueils viennent d'un usage pas toujours maîtrisé ou malhabile de notions trop générales qui, plaquées sur le texte, ont souvent desservi le commentaire. De nombreuses copies se sont ainsi employées à montrer le « réalisme » du texte, en s'appuyant par exemple sur la mention de toponymes réels (« Tortoni, Bouffes, faubourg Saint-Honoré ») ou sur une volonté de dépeindre des groupes sociaux : c'était prendre les choses de beaucoup trop loin. Que le texte s'affilie à une esthétique qui suppose cet effet référentiel, c'est quelque chose à présupposer ou à poser rapidement en introduction. En rester à ce type de lecture, c'était s'empêcher d'entrer dans les enjeux véritables de l'extrait. Certaines copies ont même réservé cela pour la fin de leur commentaire, comme celle-ci, qui proposait en III.3 d'envisager « une ambition critique servie par des procédés réalistes », en se fondant sur les lieux réels et l'emploi de la métonymie plutôt que de la métaphore (d'ailleurs peu démontré) : c'était, d'une part, finir par ce qui aurait dû être, au mieux, un point de départ ; d'autre part, convoquer un discours classique sur l'esthétique réaliste (plus métonymique que métaphorique) peu rentable en termes herméneutiques sur une page comme celle-ci. Exemple typique de copie qui plaque sur le texte des catégories ou outils généraux qui empêchent d'analyser vraiment la spécificité du passage.

Nous avons également lu des choses très approximatives sur le « romantisme », que Stendhal, par le biais de la geste de son héros, parodierait ou ironiserait ici. Un romantisme qui se réduirait à l'exagération, à l'excès et au pathos. Définition bien schématique et réductrice. Que Stendhal soit, de tous les romantiques – car Stendhal est bel et bien un

romantique : l'étiqueter d'office et sans discussion « réaliste », c'est reconduire les distinctions insuffisantes des manuels scolaires – celui qui valorise un romantisme de la simplicité et de la clarté, c'est indéniable. Mais ce n'est pas tant une rhétorique du pathos qui est ici en cause que l'usage social d'un modèle littéraire. Ce qu'il eût fallu noter c'est le renversement de perspective dans lequel est pris ici le type littéraire en question. Le jeune homme sensible et malheureux, sur qui le sort s'acharne, celui qui préfère les ombres à la lumière pouvait être référé aux jeunes héros du premier romantisme (*René* fut parfois cité), à condition de noter que dans le premier romantisme, ce type du jeune homme malheureux désigne l'*inadapté* social et vient consacrer une rupture nette et tragique entre le jeune homme et le monde. Or, ici, en 1839, Stendhal montre que ce type littéraire est devenu le *modèle* de l'intégration sociale. Féder joue au jeune héros romantique, comme bien des copies l'ont souligné, mais c'est désormais *pour réussir* socialement, pour acquérir une forme de reconnaissance sociale. Renversement total qui montre ce qu'est devenu, en 1839, un certain modèle romantique : un *cliché*.

Enfin certains commentaires ont pâti d'une tendance aux rapprochements forcés, d'une volonté de reconnaître, à tout prix, des « modèles » ou des « codes » que, forcément, l'extrait déformerait, ironiserait, etc. Un seul exemple, qu'on a croisé à quelques reprises, celui de « l'amour courtois », convoqué à propos du terme « *dame* ». Que les « *dames* boutiquières » veuillent imiter la bonne compagnie en employant des termes en usage dans celle-ci, rien de plus vrai – et Stendhal moque par là la vanité imitatrice de cette petite bourgeoisie. Mais que soient ainsi convoqués, par le terme « *dame* », les codes de l'amour courtois, c'est aller à la fois trop vite et trop loin. De même que c'est aller trop loin que de voir en Féder une figure diabolique ou satanique parce que, suite à son évanouissement feint, « ses regards, toujours fort vifs, jetaient des flammes »... Défaut de plusieurs copies qui veulent à toute force reconnaître des références, des codes, des allusions là où il n'y en a pas forcément et qui, du coup, tombent dans la surinterprétation, ou la 'textropolation'.

### *Le « ton Stendhal »*

L'un des écueils les plus fréquents dans les copies fut une difficulté à caractériser le ton du texte, où se reconnaît cette griffe si spécifique à Stendhal et qui l'éloigne radicalement d'un Balzac ou d'un Maupassant, les deux auteurs qui revenaient le plus souvent pour situer l'ainsi nommé « roman d'apprentissage ». Si l'ironie du narrateur est bien une des clés de l'extrait comme les bonnes copies l'ont compris, celle-ci n'est ni « noire », ni « acerbe » ni « grinçante », comme on l'a lu souvent. Trop peu de copies, même celles qui faisaient montre de bonnes connaissances sur Stendhal, ont pleinement analysé ce mélange d'ironie et de tendresse du narrateur pour son héros, dont il est, quoi qu'on dise, globalement complice dans cette page. Tout comme il est complice du lecteur, qu'il établit son égal et qu'il suppose aussi intelligent que lui (« Est-il besoin de dire... ? »). Bien des copies sont ainsi passées à côté de la légèreté enjouée du ton, d'un narrateur qui, pour être un remarquable et lucide analyste du mode de fonctionnement de la socialité de 1839, n'en adopte pas pour autant la posture du critique moralisateur et vertueux. Ces copies, partant pourtant d'observations justes (sur le décryptage d'une société fondée sur l'apparence ou l'illusion, sur un Féder caméléon qui détourne à son profit les techniques du comédien, etc.), ont été ainsi amenées, par un défaut de caractérisation du ton, à gauchir le texte. Que n'a-t-on lu, par exemple, sur la « *prudence d'argent* » mise à mal par la passion de Rosalinde ! Les commentaires qui ont vu dans cette phrase finale « une mise en garde » adressée par un narrateur « sage » et moralisateur aux femmes trop enclines à céder à la séduction d'hommes sans scrupules sont un contresens qui vient précisément de la non saisie du *ton* de l'extrait. Que Stendhal – dont le pseudonyme rime quand même avec « scandale » – puisse « moraliser », voilà qui laisse pantois...

### *Quelques problèmes de méthode*

La méthodologie du commentaire littéraire est le plus souvent maîtrisée. Redisons toutefois qu'un commentaire doit être une **démonstration** et que le jury a sanctionné les affirmations non démontrées, non étayées par une analyse textuelle de détail. Il ne suffit pas, par exemple, d'affirmer que le texte est ironique. Encore faut-il, à partir de quelques exemples judicieusement choisis, le montrer, par exemple à partir de l'antiphrase du « profond évanouissement », des désignations et caractérisations du héros par la narration ou d'une vraie analyse des italiques. Il ne suffit pas non plus de décréter que Stendhal joue avec les codes littéraires : pour qu'un jugement de cet ordre soit pertinent dans le commentaire, il faut 1. préciser de quels codes il s'agit, 2. montrer ensuite comment, dans le détail d'une texture, Stendhal s'en joue. Les candidats doivent se persuader que le jury n'attend pas qu'on lui en jette plein la vue par des formulations à l'emporte-pièce qui sentent leur volonté de faire effet mais qu'on lui montre qu'on sait être attentif au détail, argumenter son propos et l'étayer par des analyses **concrètes** et précises. Nous avons ainsi valorisé les copies qui, par exemple, ne se contentaient pas de souligner la volonté d'ascension sociale de Féder, de « pénétrer » dans la bonne compagnie, mais qui analysaient les métaphores spatiales (« entrer / pénétrer / étudier le terrain ») portant cette volonté et la distribution des espaces la traduisant en actes dans le texte.

S'il n'y avait pas de plan type, et si le jury a mis de bonnes notes à des copies adoptant des plans très différents, il en était d'impossibles. Nous avons souvent rencontré un plan analysant, en première partie, Féder en jeune homme malheureux, forcément « romantique », voire en gendre idéal – bref, proposant une première partie qui feint de croire au personnage joué par Féder ; puis, révélant en deuxième partie, la feinte et le stratagème de celui-ci, analysant son ambition et son « cynisme ». Quelle que soit la troisième partie choisie, un tel plan (qui feint de croire au jeu de Féder pour mieux ensuite le révéler comme jeu) ne pouvait fonctionner car *jamais* dans le texte le lecteur n'est la dupe de Féder et l'extrait n'est aucunement fondé sur une structure de la révélation en forme de coup de théâtre.

Rappelons enfin que la langue du commentaire doit appeler une vigilance de tous les instants. Nous avons relevé plus de fautes que ces années passées. Il a fallu parfois aux correcteurs beaucoup de « vertue » pour rester impassibles devant les « décallages », souvent « caucasses », d'avec l'orthographe d'usage : l'inattention (la même sans doute qui a souvent renommé les deux héros « Fédor » et « Rosaline ») n'est pas seule en cause. « Perversion » ? Le plaisir coupable de notre part de s'adonner au florilège de quelques « occurrences » spectaculaires ne doit pas masquer l'inquiétude du jury d'avoir eu à lire cette année un nombre important de copies où l'orthographe était particulièrement malmenée, pour ne pas dire franchement indigne de candidats au concours. On voudrait simplement rappeler aux futurs candidats qu'ils doivent impérativement veiller à la correction de la langue qu'ils utilisent et réserver sur les 5 heures de l'épreuve un nécessaire temps de relecture. Rappelons aussi, pour prendre l'un des exemples récurrents, que la « mise en abyme », dont il fut souvent question dans les copies à propos du théâtre, ne s'écrit pas avec un « î ». Autres défauts de maîtrise de la langue du commentaire, moins scandaleux mais tout aussi gênants : un relâchement qui a fait trop fréquemment « débarquer » Fédor à Paris, et une impropriété lexicale qui a conduit à parler de « l'œuvre éponyme », alors que seul le personnage peut être dit « éponyme » si, par le titre, il « donne son nom » à l'œuvre.

### Quelques pistes d'analyse heureuses

Le jury a pu lire quelques excellentes copies, faisant montre de sensibilité et de finesse, de maîtrise de la technique du commentaire, de rigueur et d'élégance dans la formulation. On soulignera, pour terminer, non pas un plan de commentaire, mais quelques-unes des pistes d'analyse particulièrement heureuses que ces copies ont pu proposer.

Toutes ont judicieusement articulé la sociologie des classes (la « boutique » vs « la bonne compagnie ») à l'érotique qui gouverne le jeune héros (sa « chimère ») et à une psychologie (les « vanités de bas étage, grossières et si cruelles à comprendre ») en montrant comment les unes déterminent les autres. Le texte, le désir et sa tentative de réalisation par le jeune Fédor, reposent sur une vision très cloisonnée et compartimentée – « étagée » ont dit fort heureusement certaines copies en jouant des termes mêmes de l'extrait – du social, qu'il était essentiel de reconstituer pour bien saisir les enjeux du passage, qui montre un Paris composé de plusieurs mondes qui à la fois se côtoient et sont antithétiques. Ces bonnes copies ont été ainsi attentives à ce qui définit et caractérise dans le texte « la boutique » (pour le synthétiser brièvement : la prééminence de l'argent et de la cellule familiale, le tout maquillé par un souci du « *bon ton* », c'est-à-dire le poids du regard social et la soumission aux convenances, monnayées en clichés) et « la bonne compagnie » (les meilleures copies ont souligné le paradigme de la hauteur, de la grandeur qui la caractérise, à l'inverse l'absence remarquable du paradigme familial, au profit de celui de la galanterie et du plaisir), en montrant que l'Opéra est un lieu-carrefour qui tient à ces deux mondes (le premier fournissant littéralement au second les moyens de ses plaisirs), lieu politique de communication des classes sociales où l'on peut passer d'un monde à l'autre, des coulisses aux loges, c'est-à-dire précisément ce qui va constituer le projet de Fédor.

Du personnage de Fédor, ces bonnes copies ont montré l'ambivalence : un ambitieux chimérique. Car il était faux de dire qu'il correspond à l'ambitieux cynique et sans scrupules propre à un certain roman du XIX<sup>e</sup>. Contre les trop nombreuses copies qui ont identifié Fédor à une sorte de Bel Ami avant l'heure, ces bonnes copies ont été sensibles au regard amusé que porte le narrateur sur un personnage encore naïf, dont « l'esprit » n'a pas étouffé les « chimères » et « l'imagination ». Ce mélange, typiquement stendhalien, de lucidité sur le monde et d'aveuglement sur soi, explique que Fédor reste, malgré sa stratégie, un personnage attachant.

Cette stratégie de l'ambitieux porte néanmoins ici ses fruits. La page nous donne à lire le premier acte d'une ascension sociale, mûrement pensée et habilement mise en œuvre. Plusieurs copies ont ainsi judicieusement analysé la gestion de la temporalité dans l'extrait, qui use du sommaire, de l'ellipse et de la scène, pour montrer la rapidité et l'efficacité de l'action de Fédor, qui en moins de deux mois réussit à rendre la danseuse à la mode folle amoureuse de lui. On a lu, à plusieurs reprises, un rapprochement assez suggestif avec le conte de fées dans cette rapidité et cette facilité de l'intrigue. Le moyen de cette réussite – rares sont les copies qui ne l'ont pas souligné – est fondé sur une utilisation des ressources du théâtre : Fédor se fait comédien. Mais les bonnes copies sont celles qui ont su montrer que le jeune homme reprenait à son compte toutes les qualités du bon comédien : le choix du rôle (le veuf éploré, qui ne peut que réussir auprès de la « boutique », fondée justement sur la prégnance du modèle familial, et l'« amoureux fou », qui ne peut que réussir auprès d'une âme « impressionnable ») ; l'art du discours (Fédor récite son texte avec talent, répète les mots clés qui font effet, un texte qu'on peut mémoriser et reconnaître, synthétisé en une formule : « *ses malheurs* ») ; l'art de la pantomime (dans la scène de l'Opéra, Fédor joue sans parler, l'évanouissement feint relève de l'art de la pantomime, par quoi Fédor, en un renversement savoureux, fait de Rosalinde la dupe de procédés qu'elle est censée maîtriser parfaitement, comme certains candidats l'ont souligné). Nombre de copies ont voulu lire dans cette prégnance du modèle théâtral pour signifier l'entrée dans le monde social (entrer dans le monde, c'est ici, littéralement, entrer en scène, à l'Opéra), une reprise du *topos* baroque du *theatrum mundi*. C'était une idée recevable, à condition de préciser que ce *topos* est ici vidé de sa dimension métaphysique et religieuse : il ne s'agit plus de dire que les hommes s'agitent tels des comédiens sur scène sous le regard d'un Dieu tout puissant qui est à la fois auteur et spectateur de la pièce, comme c'est le cas dans la littérature baroque, mais que, plus simplement, l'univers social se réduit à un jeu de rôles, que la maîtrise du social repose sur une maîtrise des images, dans une logique plus médiatique que métaphysique : la mention de la « mode », des « journaux » et de leur place, centrale dans les choix et la stratégie de Fédor, le dit assez. Tout le jeu de Fédor consiste donc à raconter une histoire, à se mettre en scène (littéralement et dans tous les sens) et à impressionner son public. Au total : une sorte d'allégorie du théâtre et de sa fabrique. Dans la scène jouée par Fédor dans les coulisses de l'Opéra, plusieurs copies ont vu, à juste titre, une parodie de la scène de première rencontre : le coup de foudre provoquant l'évanouissement est

soigneusement préparé et feint, le cadre habituellement bucolique de la rencontre n'est ici que décor d'Opéra (« un bouquet d'arbres avançant sur la scène »), les « flammes » que jettent les yeux de Féder sont une réaction physiologique liée au fait qu'il a dû garder les « yeux fermés » longtemps et non la métaphore habituelle de l'illumination de la passion, etc.

Autrement dit, le texte repose sur « la fabrique de l'illusion », comme l'a dit fort heureusement une copie. D'autres ont tiré argument de cette idée d'un Féder comédien ensorcelant les lecteurs-spectateurs pour voir en lui une mise en abyme de la figure du romancier. C'était sans doute aller trop loin, Stendhal établissant dans notre extrait une distinction nette entre la narration, pensée comme conversation avec un lecteur complice (« *notre héros* », « est-il besoin de dire... ? ») et l'histoire (les aventures de Féder) : le passage de l'un à l'autre se faisant sur le mode d'une empathie mêlant légèreté, ironie (par exemple l'exclamation « il avait acquis quelque esprit ! », la « fol[ie] » et les « chimère[s] » de son « imagination ») et tendresse (Féder reste « *notre héros* »), et non pas sur le mode de la mise en abyme. Les bonnes copies ont fait un sort à ce *ton* qu'on évoquait ci-dessus et n'ont pas tiré la narration du côté de la satire grinçante ou grimaçante.

Il n'en reste pas moins que toutes ces analyses avaient le mérite de porter l'attention sur le rôle et la place de ce qu'on appellera la *créance* dans le monde social et dans le fonctionnement même de la rhétorique textuelle. On pouvait revenir ici sur le rôle des journaux et de la mode dans le texte. Mais également sur l'analyse du *cliché* comme composante essentielle de la socialité, et ressort premier de l'ironie de l'extrait. Les italiques, que presque toutes les copies ont mentionnées mais que peu d'entre elles ont bien ou pleinement commentées, renvoient exactement à ce fonctionnement : elles indiquent les « mots à la mode » pour reprendre une expression de Balzac, les mots de « *bon ton* » qui font immédiatement effet et valent signes de reconnaissance. C'est-à-dire qu'elles balisent les expressions consacrées, les « idées reçues » pour parler cette fois comme Flaubert dont Stendhal est très proche dans *Féder*, en ce qu'il tisse son texte des expressions mêmes du discours social. Le cliché est marqué soit par les italiques soit par une incise qui signale l'origine énonciative de l'expression : « comme on dit dans les boutiques ». On a pu lire ainsi d'excellents développements, hélas trop rares, sur le rôle des divers discours rapportés dans l'extrait, développements qui donnaient tout son poids à la voix anonyme que Féder sait parfaitement identifier et reprendre à son compte (c'est lui qui emploie et diffuse le terme de « *malheurs* ») tout comme le narrateur (qui sait aussi mimer le discours des autres : voir le « *guignonant* » de la vieille figurante, la « *prudence d'argent* » détruite par l'exercice des arts, où s'entend la voix anonyme du stéréotype *bourgeois*, boutiquier, stigmatisant les artistes, ou encore le « s'évanouit d'admiration », qui relaie les discours mêmes de Féder dans les coulisses : car c'est bien lui qui a fait connaître son « admiration » pour la danseuse).

Autant d'éléments qui permettaient de comprendre l'art stendhalien du récit comme un mixte d'analyse lucide et aiguë des arcanes de la socialité et de pure jubilation de l'acte même de conter.

## Oral

### Explication d'un texte antérieur à 1715

Moyenne de l'épreuve : 11.26/20

Note la plus haute : 19/20

Note la plus basse : 04/20

En raison du changement de définition de l'épreuve à partir de la prochaine session, nous serons très brefs sur la méthodologie de l'explication de texte. En revanche, nous développerons quelques points d'interprétation des œuvres au programme cette année – *Les Caractères* de La Bruyère et *L'Adolescence clémentine* de Marot –, car l'engagement qu'a pris le jury auprès des collègues préparateurs de réinscrire au programme des œuvres déjà parues dans les programmes antérieurs reste valide : il est donc possible que ces deux œuvres réapparaissent, selon d'autres configurations, dans des programmes futurs.

Nous avons noté cette année une qualité particulière des exposés oraux, qui se traduit par l'élévation de la moyenne de l'épreuve. Nous pensons pouvoir l'attribuer à un meilleur travail de préparation en amont, ainsi qu'à une meilleure maîtrise de la méthode d'explication de texte. Mais l'intérêt des œuvres n'était sans doute pas étranger à l'attention que leur ont portée les candidats. D'où, sans doute, une véritable implication personnelle et une exigence particulière de précision dans l'interprétation des textes. En outre, tous les candidats, à une ou deux exceptions près, ont su maîtriser le temps de l'épreuve avec beaucoup de calme, sans se contraindre à précipiter leur débit ou à escamoter leur conclusion. En résumé, ce fut pour le jury une succession d'exposés agréables à entendre et même intellectuellement stimulants. Une seule ombre au tableau (qui tend à devenir un poncif de nos rapports successifs !) : la lecture oralisée des textes, parfois franchement mauvaise, rarement juste, exceptionnellement expressive : c'est pourtant la première explication du texte !

Quelques problèmes récurrents sont toutefois apparus dans diverses explications, quelles qu'aient été leurs qualités par ailleurs.

Au premier plan figure le manque de connaissances historiques. Celles-ci pouvaient aisément être puisées dans l'introduction ou les notes des éditions au programme, ou être complétées par le recours à Google au cours de la

préparation. Car de telles lacunes ne sont pas simplement disgracieuses aux yeux du jury, mais oblitèrent gravement la compréhension des textes. Ainsi, chez Marot, les premières strophes de la « Complainte du baron de Malleville » ne pouvaient se comprendre que si l'on restituait la mort de celui-ci dans l'évocation viatique et guerrière des luttes contre les Turcs en Orient ; le fait qu'il soit mort devant Beyrouth expliquait aisément, en particulier, l'évocation, du point de vue du poète resté à la cour de François premier, de « l'outre-mer ». Autre exemple : dans la remarque « De la Ville », 18, les signes sociaux des dignités ne sont pas des détails insignifiants, et encore moins les questions de rang, de généalogies, de charges, d'honneurs en jeu dans « De la Société », 50.

La méconnaissance du lexique était encore plus difficilement pardonnable dans la mesure où les termes obscurs ou vieillis étaient, pour la plupart, élucidés dans le glossaire (Marot), en notes (La Bruyère), ou aisément accessibles sur les dictionnaires de la langue à la disposition des candidats en salle de préparation (Huguet pour le XVI<sup>e</sup> et Furetière pour le XVII<sup>e</sup>). Nous ne répèterons jamais assez que cinq ou six minutes passées à consulter un dictionnaire ne sont pas du temps perdu, mais du temps gagné pour la compréhension du texte et des contresens évités devant le jury.

Nous avons enfin relevé un travers persistant en dépit de nos conseils : la tendance à se livrer à une étude stylistique trop formelle, piétinante, a empêché certains candidats de saisir les enjeux religieux de certains poèmes de Marot, et la portée politique de certaines remarques de La Bruyère (ex. : « Des Biens de Fortune », 26 ; « Du Souverain », 7). Soulignons encore qu'il ne suffit pas d'identifier une figure ou un procédé stylistique pour se considérer quitte du travail d'explication. Ainsi on ne peut se contenter de noter la présence d'une équivoque marotique, sans montrer les jeux de sonorités ou de rythmes qu'engendrent ces jeux de mots, et surtout les jeux de sens sur lesquels il ouvrent (par exemple dans « La Petite épître au Roi », p 122-123)

Venons-en aux remarques qui concernent plus spécifiquement chacune des deux œuvres au programme.

### *L'Adolescence clémentine*

Les candidats ont souvent oublié de commenter les titres des poèmes de Marot. Or la prise en compte de la valeur générique, esthétique, éthique de la désignation de « Complainte » aurait pu éviter une lecture « badine » d'un texte de déploration ; la prise en compte du destinataire et du destinataire des épîtres VII et VIII du « capitaine Bourgeon » et du « capitaine Raisin », et de leurs contextes (la quête d'un cheval pour aller à la guerre, les regrets d'outre-tombe pour être mort de la syphilis) auraient pu éviter de transformer littéralement les paroles prononcées par leur énonciateur en biographèmes marotiques, sans pour autant effacer le « jeu littéraire », trop souvent invoqué pour autoriser un manque de rigueur dans l'analyse de la situation d'énonciation.

Dans la même logique de lecture évasive et imprécise, l'ignorance du ou des sens premiers des textes au bénéfice de la projection systématique et souvent hors de propos d'une grille interprétative métadiscursive et spéculaire a souvent conduit les candidats au contresens sur des poésies chargées de références historiques ou religieuses comme la ballade XIII : « De la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ ».

### *Les Caractères*

Nous avons observé des difficultés à saisir les variations polémiques entre éloge, faux éloge, éloge paradoxal et contre éloge chez La Bruyère (ex. : « Des Biens de Fortune », 78), ainsi qu'à maîtriser les jeux et enjeux de l'ironie.

Certains candidats, visiblement dotés d'une riche culture littéraire, se sont laissés abuser par des projections culturelles ou des évocations intertextuelles peu pertinentes en contexte : par exemple la référence à la pastorale était déplacée dans l'explication de la remarque « De la Ville », 21, qui stigmatise l'ignorance citadine des vrais labours champêtres plutôt qu'elle ne propose le refuge dans une Arcadie idéale.

À l'inverse, le défaut de connaissances littéraires a égaré d'autres candidats. Ainsi la remarque 50 du chapitre « Des ouvrages de l'Esprit » sur le rire et les larmes au théâtre ne peut être comprise que si l'on voit que son pivot est la théorie de l'illusion mimétique

Nous avons proposé aux candidats quelques séries de remarques dont l'enchaînement était assez évident pour offrir des prises sûres à l'interprétation. Et de fait, le plus souvent, la recherche d'effets d'échos ou d'enchaînements a permis de situer et d'éclairer rapidement l'ensemble sans nuire à la qualité de chacune des explications particulières. Un bémol cependant : les candidats ont parfois confondu l'ordre d'exposition des remarques dans la dernière édition, que l'on peut commenter pour l'effet de lecture qu'il produit, et l'ordre chronologique génétique de leur création et de leur insertion au fil des éditions, qui produisait parfois un tout autre effet : la confrontation des deux ordres, souvent très révélatrice des évolutions de La Bruyère, a été féconde, dans certaines excellentes explications.

Au total, les critiques que nous pouvons adresser aux explications que nous avons entendues révèlent, par leur spécificité même, la qualité de l'ensemble. Répétons-le en conclusion : ce fut une remarquable session d'oral de Lettres modernes.







ENS DE LYON

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

**<http://www.ens-lyon.fr>**

rubrique « Admissions »

puis « Admission sur concours »

rubrique « Lettres et sciences humaines »

**[admission.concours@ens-lyon.fr](mailto:admission.concours@ens-lyon.fr)**

ISSN 0335-9409