

# Composition française

## Écrit

### Épreuve commune

#### Sujet

« Il y a lyrisme dès qu'il y a circulation. Rien de plus lyrique que le sang. D'où, peut-être, y a-t-il un lyrisme par homme. Un battement de cœur particulier qui sonne l'heure d'un discours ininterrompu, puisque discontinu. » (Georges Perros, *Papiers collés III*, Gallimard, « Le chemin », 1978, p.18).

Vous discuterez cette analyse en vous référant en particulier aux œuvres au programme.

La moyenne de l'épreuve légèrement plus basse que celle de l'an dernier s'explique par le très grand nombre de copies inachevées, voire réduites à l'introduction, cette année. On peut attribuer ce phénomène au contexte général dans lequel les candidats et candidates évoluent depuis un an, contexte qui a pu accentuer la fragilité psychologique de certains étudiants, les conduire à perdre en concentration et les empêcher de mobiliser le surcroît d'énergie nécessaire dans le cadre d'une situation de concours anxiogène par définition. Cette question mise à part, le jury a apprécié la présence de nombreuses excellentes copies et conservé l'impression générale d'un ensemble globalement assez satisfaisant.

#### I. Le sujet

Plusieurs paramètres détaillés ci-dessous expliquent le choix de ce beau sujet bref, « papier collé » non théorique ni jargonant, extrait de l'œuvre de Georges Perros (de son vrai nom Georges Poulot, né en 1923 et mort en 1978), poète, essayiste, critique et amateur d'aphorismes. Il n'était pas nécessaire de le connaître pour réfléchir sur le lyrisme à partir de la citation. La formulation repose sur un lexique simple, qui n'opposait pas à la lecture l'obstacle d'une langue technique et permettait à chaque candidat d'en proposer l'interprétation. La citation est de plus elle-même poétique, suggestible et séduisante. Utilisant une métaphore filée concrète, celle de la circulation sanguine, qui permet de renouveler le motif sentimental du battement de cœur en prenant l'expression au pied de la lettre, elle offre la représentation originale d'un lyrisme organique synonyme d'énergie vitale.

##### 1. L'intérêt méthodologique

La citation méritait d'être appréhendée dans son ensemble et permettait de montrer qu'on avait acquis la compétence méthodologique qui réside dans la prise en compte globale de la formulation. Le paradoxe final, « ininterrompu puisque discontinu », qui revient à assimiler deux contraires, l'ininterrompu étant bien sûr synonyme de continu, se comprend aisément si l'on rassemble les termes clefs des quatre phrases : « circulation », « sang », « homme », « battement de cœur ». Le rythme cardiaque, fait de pulsations, est discontinu par nature, mais produit une énergie vitale ininterrompue. Les candidats et candidates l'ont d'ailleurs souvent bien compris. Dans le cas contraire, faute d'une lecture d'ensemble, ils ou elles ont contourné la difficulté en supprimant la dernière phrase du cadre de leur réflexion.

En tant que tel, ce paradoxe invitait aussi à observer les rapports entre parole et silence, énergie et mélancolie, rupture et continuité, et à poser des questions relatives à la composition des textes et à leur écriture, avec la mention du « discours ».

##### 2. L'intérêt pédagogique

Croisant les domaines 4 (le lyrisme) et 2 (l'œuvre littéraire et son auteur) du programme, ce sujet ne pouvait décontenancer les candidats et candidates nécessairement bien préparés pour réfléchir à la question.

Toutes les œuvres pouvaient être utilisées : les poètes à l'évidence, Du Bellay et Verlaine, mais aussi Racine, avec la pathétique *Bérénice* (qui ne devait pas être exclue de la réflexion sous prétexte que le sang ne coule pas sur scène), et Duras sur le mode mineur, avec les effets de ressassement de la narration subjective. Il fallait cependant être capable de distinguer les œuvres relevant du lyrisme personnel des fictions, dans lesquelles le lyrisme ne peut être simplement rapporté à l'expression des sentiments de l'auteur ou de l'autrice. De nombreuses références littéraires hors-programme pouvaient être mobilisées pour enrichir la démonstration. Beaucoup de copies ont ainsi étayé leurs analyses en citant Hugo, Musset, Baudelaire, Apollinaire, Valéry ou encore Éluard.

Le sujet donnait aussi à chacun l'occasion de montrer sa capacité à distinguer entre les genres et les époques, à mettre les notions à l'épreuve de la différence, la tendance souvent reprochée (notamment l'an passé) aux candidats et candidates étant de niveler les différences entre des œuvres qui existent dans des temporalités et des systèmes axiologiques et esthétiques différents.

Le sujet mettait donc en jeu plusieurs notions travaillées dans l'année et qui favorisaient des développements accessibles. Évoquons rapidement les connaissances qui ont été les plus utiles.

On devait savoir différencier des termes, au premier chef « lyrisme » et « lyrique ». Grâce au cours et à l'ouvrage de Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, les candidats et candidates connaissaient la date de naissance tardive du substantif « lyrisme » en 1829. « Lyrique » réfère de son côté à un genre codifié, celui de la poésie lyrique, avec des modalités d'écriture repérables. Il s'agit moins alors d'un état psychique, voire physiologique, que d'une élaboration rhétorique. Le « je » lyrique quant à lui renvoie à la notion d'ethos, à une pratique de la langue poétique encomiastique, élégiaque ou pathétique.

Le « battement de cœur particulier » évoquait la singularité de l'inspiration et charriait le cortège de toutes les émotions. Avec les motifs de la perte, du deuil, de l'exil, de la mélancolie, du désarroi, il engageait la dimension élégiaque du lyrisme. Il rappelait les thèmes essentiels de l'amour, des êtres, de la patrie, de la beauté et connotait une forme d'enthousiasme, mobilisant des degrés divers d'intensité des affects.

Le « discours » questionnait l'expression des émotions et devait éveiller le souvenir de l'oralité originelle du lyrisme, de l'importance de la parole, de la voix, de la musique, depuis les adresses de Du Bellay jusqu'aux balbutiements de Verlaine et aux hésitations de Duras en passant par les tirades des personnages raciniens.

### 3. L'analyse de la citation

La première phrase assertive cerne le point de départ du lyrisme, sa naissance (« dès que ») : c'est bien la circulation, donc un mouvement continu revenant à son point de départ, ici l'individu, qui explique l'existence du lyrisme. Il ne s'agit ni d'un moment isolé, arrêté, ni d'un mouvement ascendant, mais bien d'une circulation de fluide, comme le précise immédiatement la métaphore du sang dans la deuxième phrase.

La métaphore de la circulation sanguine s'impose donc comme image du statut organique du lyrisme. C'est un peu surprenant à la première lecture, car les connotations du lyrisme suggèrent souvent des images plus abstraites, empruntant au registre de l'immatériel, des sentiments ou de l'enthousiasme d'une âme aspirant à une autre dimension. La métaphore corporelle naturalise et incarne l'élan lyrique au lieu d'insister sur la nature métaphysique ou divine de l'inspiration qui mettrait le poète à part, voire au-dessus des autres hommes. Le sang renvoie ici plus physiologiquement à la chaleur, à l'énergie vitale. On voit que Perros ne considère pas la nature générique du texte lyrique mais qu'il le définit concrètement comme indissociable de l'individu.

La conséquence est déduite dans la phrase suivante : « d'où » la radicale individualité du lyrisme, personnel et particulier, le je poétique et l'auteur étant ramenés à « l'homme » et non envisagés comme des instances désincarnées. Il s'agit, dans la formule de Perros, du lyrisme comme modalité de l'être davantage que comme production littéraire.

Poursuivant la métaphore, la dernière phrase rassemble plusieurs données déjà recueillies : la circulation sanguine, avec le rythme du battement de cœur source d'énergie vitale, la respiration propre à chaque être, la présence des affects donnant naissance à la parole puisqu'elle « sonne l'heure d'un discours ». L'émergence du discours rappelle l'oralité fondamentale du chant lyrique, rythmé par une énergique pulsation (puisque Perros n'utilise pas l'image, plus attendue, de la musicalité mélodieuse de la lyre orphique). Ce discours vivant, qui bat comme un cœur, ne s'arrête pas, précisément parce qu'il est fait de pulsations discontinues. Le paradoxe final invite à interroger les degrés d'intensité du lyrisme, avec les variations de l'écriture lyrique, ses baisses de régime, ses différents modes, majeur et mineur, ses cassures et aussi les instantanés, les silences, les variations thématiques et rythmiques.

### 4. Quelques points de discussion

Ce propos offrait un certain nombre de points de discussion possibles, à commencer par le constat d'une absence de distinction entre « lyrisme » et « lyrique ». L'assimilation des deux invitait à nuancer le propos. On avait affaire ici au point de vue d'un auteur moderne, du moins d'un post-romantique. L'affirmation péremptoire marquée par le superlatif (« rien de plus... que ») réduisait la portée de l'adjectif en faisant fi de son acception générique et conduisait à chercher d'autres sources et modalités de l'expression lyrique.

Nous l'avons vu, le lyrisme apparaît exclusivement dans cette citation comme une modalité d'être touchant tout sujet : on pouvait alors rappeler l'importance de l'enjeu littéraire et de la mise en forme des émotions, le lyrisme renvoyant à la fois à un état et à une utilisation du langage, l'existence du « je » lyrique comme *ethos*, comme construction littéraire élaborée.

La définition s'applique à des degrés divers et variables aux œuvres que l'on pouvait mobiliser et pousse à cerner des différences et à proposer d'autres possibilités de définition. On pouvait opposer par exemple arrêt à circulation, discontinuité à ininter interruption, expression subjective, intime, personnelle à célébration, enfin parole à silence. C'était l'occasion de distinguer un lyrisme bas de l'existence et un haut lyrisme comme chez Racine, les deux formes se retrouvant chez Du Bellay, puis un lyrisme décoloré, elliptique et lacunaire comme celui que balbutie Verlaine ou que propose l'écriture blanche de Duras.

Le « battement de cœur » pouvait faire l'objet d'une précision dans la direction du thème amoureux (Racine, Verlaine, Duras), rappeler ses liens avec les états de l'être en proie aux passions : un lyrisme sentimental revisité en quelque sorte.

« Particulier » enfin permettait de convoquer son antonyme en montrant que le lyrisme touche aussi au général dans ses motifs mêmes, à « la condition humaine dans tous ses états », pour reprendre l'expression de Jean-Michel Maulpoix.

## 5. Une possibilité de développement

Nous avons réfléchi à un cadre de développement qui ne se propose pas comme un corrigé type susceptible d'impressionner les candidats et candidates au point de les décourager, mais qui correspondrait à l'articulation d'une copie qu'un candidat ayant bien étudié ses textes et réfléchi à partir de la citation pouvait produire en temps limité. Nous rappelons qu'il n'existe pas de plan attendu et que le jury a eu le plaisir de lire de nombreuses bonnes et très bonnes, voire excellentes copies qui suivaient des plans divers.

On pouvait dans un premier temps comprendre et illustrer le sens de la conception organique du lyrisme proposée par Perros, mesurer l'intérêt et la portée de la métaphore filée, celle de la circulation sanguine comme énergie vitale productrice d'un état affectif aux sources du lyrisme. On montrait l'importance centrale du particulier, du moi, de l'intime. Un lyrisme par sujet et par auteur ou autrice permettait de retrouver dans cette partie tous les artistes dans leurs différences et dans la diversité de leurs créations. On n'oubliait pas l'expression des émotions, ni la voix, la dimension orale de ce discours aussi fragmenté que continu.

On rappelait ensuite que les écrivains sont précisément celles et ceux qui peuvent transposer les émotions primaires de chaque individualité en un langage re-créateur de ces émotions. Il s'agissait alors de montrer comment le lyrisme relève d'une construction littéraire. Il existe des genres lyriques, un ethos lyrique plus ou moins artificiel, des codifications rhétoriques, comme l'exigence du *movere*. Ici, les textes poétiques et le poème dramatique étaient d'emblée concernés. Mais on pouvait aussi définir ce qui relève de l'écriture lyrique chez Duras, sans oublier que la subjectivité qui s'exprime dans son roman est celle d'un narrateur, et non celle de l'autrice. L'analyse précise des textes permettait d'illustrer les relations entre continu et discontinu, changements de rythme et silences, moments de haute ou de faible intensité, multiplicité des voix au sein d'une même œuvre.

On retrouvait enfin, à partir de cet examen des diverses productions littéraires, le sens complet de cette circulation vitale. Créateur de lyrisme, l'artiste produit, à partir du particulier, un discours universel susceptible de toucher le lecteur. Le lyrisme circule parce qu'il aborde des sujets partagés par l'humaine condition et relayés par une voix qui se fait entendre. Le lyrisme particulier renoue avec des archétypes fondamentaux, qu'il s'agisse de reprises intertextuelles ou d'expériences humaines partagées. On donnait ainsi un sens nouveau au discours « ininterrompu » perçu comme reprise des grands motifs lyriques majeurs : l'amour, l'exil, la perte, le douloureux rapport au temps enfin, présent dans tous les textes au programme. On insistait sur le partage d'expérience où l'intime rejoint l'universel au-delà des époques et des genres littéraires, ce qui permettait de souligner des ressemblances entre des œuvres pourtant si différentes.

## II. Les copies

Il n'est pas question dans ce rapport de relever les erreurs d'interprétation ni de dresser la liste des fautes, approximations ou errements multiples que nous avons repérés à la lecture des copies, l'exercice ne présentant pas vraiment d'intérêt formateur pour les candidats et candidates des années qui viennent. Nous préférons attirer l'attention sur des remarques de méthode.

La plupart des candidats et candidates maîtrisent la méthodologie de la composition française, même dans le cas de copies moyennes ou assez faibles, notamment pour ce qui touche aux articulations entre les parties. On a apprécié l'effort fourni pour proposer des devoirs construits, soucieux de ménager des transitions, ce qui est encourageant.

Autre point positif, les œuvres au programme étaient généralement connues et les candidats et candidates n'ont pas eu de mal à les convoquer toutes dans leur composition, même si la pièce de Racine a été assez fréquemment sous-exploitée et si Du Bellay a souvent été schématiquement ou naïvement évoqué. Verlaine et Duras ont fait l'objet des commentaires les plus fournis et les plus pertinents. Il faut toutefois rappeler que les œuvres au programme ne doivent pas seulement être mentionnées de façon allusive, comme cela arrive encore majoritairement : il convient de les exploiter à l'aide de références précises, de citations non fautives intégrées et analysées. Les candidats et candidates gagneraient à apprendre des extraits par cœur pour éviter les vers quasi-systématiquement faux et les citations erronées, présents même dans de très bonnes copies. De même, des références théoriques et littéraires extérieures au programme pouvaient être utilisées, mais elles ne devaient pas paraître plaquées, ni remplacer, dans le développement d'une partie entière, la présence des œuvres au programme. Sur ce point, il ne faut pas oublier que les références à des textes critiques ou à d'autres œuvres ne dispensent pas de prendre en compte le programme précis étudié dans l'année. De même,

un ouvrage critique, aussi éclairant soit-il, doit fournir un appui à la réflexion personnelle et non se substituer à celle-ci.

Nous avons aussi constaté un effort certain dans la prise en compte des différences génériques et chronologiques des œuvres proposées, même s'il se traduisait parfois par des raccourcis ou des maladresses, notamment dans l'approche du romantisme, et s'il n'aboutissait pas à la mobilisation de connaissances précises sur les genres lyriques. Les précédents rapports ont tout de même permis un progrès notable et l'on engage les futurs candidats et candidates à poursuivre cet effort de discrimination générique, esthétique et contextuelle entre les œuvres proposées.

Le jury a cependant noté trois travers majeurs dans l'appréhension du sujet et le développement de l'argumentation. Le premier consiste à remplacer d'emblée le sujet par un autre, traité en cours d'année. Très souvent, les devoirs ont substitué un Maulpoix écrasant à ce pauvre Perros, dont le propos était parfois jugé pertinent ou non en fonction de sa plus ou moins bonne adéquation aux critères définitionnels du lyrisme élaborés par le premier. Nombreuses ont donc été les copies qui contenaient bien en effet une dissertation sur le lyrisme mais sur un autre sujet que celui qui était proposé. Rappelons que, quel que soit le sujet, il faut se contraindre à cerner un point de vue particulier pour le comprendre en tant que tel et lutter contre la tentation du palimpseste ou de la récitation.

Le deuxième écueil consiste à organiser un plan qui malmène la citation, soit en la tronçonnant pour fournir les trois parties du développement, soit en la mutilant, en passant sous silence une phrase, notamment la dernière, le rapport paradoxal entre ininterrompu et discontinu, voire plusieurs, dans le cas par exemple d'un devoir entier centré sur un terme comme « circulation » ou sur la seule idée qu'il y a peut-être « un lyrisme par homme ». Dans le premier cas, le propos perd de sa cohérence au profit d'une série de remarques rattachées successivement à chacun des termes de la citation. Dans le second cas, il perd de sa richesse puisqu'un ensemble de phrases se trouve réduit à quelques mots, voire à un seul. Ces stratégies de démantèlement du sujet étaient d'autant plus visibles que la citation proposée cette année était brève.

Enfin, certaines copies ont rabattu le sujet sur une question de cours et consacré toute une partie à des développements généraux, par exemple à un exposé d'histoire littéraire retraçant l'évolution du lyrisme de l'Antiquité à nos jours. Nous avons lu aussi des troisièmes parties qui oubliaient que la phrase de Perros portait spécifiquement sur le lyrisme pour se consacrer à des considérations sur la communication littéraire, l'œuvre et l'auteur ou la mort de l'auteur. Rappelons que même si la troisième partie permet un élargissement de la réflexion, la discussion du sujet doit être tenue jusqu'au terme de la copie.

### **III. La méthodologie de l'analyse du sujet**

Les remarques précédentes soulignent l'importance pour la conduite du devoir d'une analyse initialement correcte de la citation proposée. À cet égard, les introductions lues cette année révèlent qu'il faut encore travailler dans ce domaine. Les termes mêmes utilisés dans cette phase d'analyse manquaient souvent de précision. Il ne s'agit pas là de mobiliser un jargon théorique, mais de viser une précision lexicale minimale, comme celle qui consiste à relever dans la citation la succession de phrases brèves et simples, qui pouvait évoquer le battement de cœur d'un lyrisme en mode mineur, de nommer la métaphore filée dans le propos de Perros et d'identifier le paradoxe final. Les outils élémentaires de l'analyse de texte suffisent pour mener à bien cette étape de la réflexion, indispensable pour cerner exactement le propos de l'auteur et pour éclairer le fonctionnement de sa pensée. Or, la citation a généralement fait l'objet d'une reformulation immédiate, sans prise en compte de sa formulation propre qu'il faut pourtant analyser puisque c'est elle qui caractérise spécialement une des manières possibles de comprendre le phénomène lyrique. Il convient donc d'éviter de remplacer un terme par un autre au fil d'une approche paraphrastique et déformante, « circulation » devenant par exemple « élévation », « déplacement » ou « voyage », pour essayer vraiment de réfléchir et de comprendre ce qui est écrit, littéralement.

L'analyse de la citation ne peut se réduire à un passage obligé et vite expédié. Elle doit se montrer dans l'introduction à la fois synthétique et minutieuse, d'un double point de vue stylistique et sémantique. En aucun cas la citation ne saurait fournir un simple prétexte à développer une présentation générale du thème d'étude, ici le lyrisme, ou à réciter un cours d'histoire littéraire.

C'est sur l'analyse précise de la citation que se fonde la problématique qui guide tout le devoir. Rappelons qu'une salve de questions ne constitue pas une problématique, surtout lorsque le sujet a été paraphrasé ou déplacé sans être analysé. Multiplier les questions ne favorise pas la saisie du sujet dans sa globalité et n'offre pas une base solide à la réflexion. Nous invitons donc les candidats et candidates des sessions à venir à prendre la peine de soigner ces deux moments essentiels de l'introduction que sont l'analyse du sujet et la formulation de la problématique, qui nécessitent des efforts de précision et de concision.

Certains candidats et candidates semblent penser enfin que « discuter » une citation implique d'en proposer une lecture à charge et cherchent à démontrer que son auteur n'a pas compris ce qu'est le lyrisme ou qu'il s'inscrit dans la droite ligne d'un lyrisme romantique caricaturé, jugé à tort larmoyant et ridicule. On ne saurait trop les inviter à faire preuve de nuances dans leur appréciation des citations proposées.

Nous terminerons ce rapport en rappelant le plaisir que le jury a éprouvé à la lecture de bonnes et très bonnes copies qui proposaient un raisonnement clair, progressif et pertinent. Ces copies reposaient sur une argumentation détaillée, étayée par une étude approfondie de textes précis et bien choisis, et témoignaient souvent d'une culture littéraire et critique enrichissant l'ensemble. Surtout, elles analysaient le propos et réfléchissaient vraiment à partir de la citation, d'où leur réussite à convaincre le jury de l'intérêt et de la pertinence des exemples mobilisés et vus de près : nous espérons avoir montré qu'il ne s'agit pas là d'un but inaccessible.

## Explication d'un texte littéraire

### Oral

Moyenne de l'épreuve : 10,89/20

Note la plus basse : 03,5/20

Note la plus haute : 19/20

### Observations générales

Le jury se réjouit tout particulièrement que les oraux aient pu avoir lieu dans des conditions satisfaisantes, même s'il n'a pas été possible d'accueillir de public, et salue la capacité des candidates et candidats à poser leur voix de manière à être parfaitement entendus et compris, malgré le port du masque. Le jury mesure pleinement l'effort requis, en ces temps de pandémie, pour que l'épreuve puisse atteindre le niveau qui a été le sien.

Une très large gamme de notes a été utilisée, de 03,5/20 (note attribuée deux fois) à 19/20 (note attribuée deux fois). Plus d'un quart des candidates et candidats (29,05%) a obtenu une note supérieure ou égale à 14/20. La moyenne de l'épreuve est de 10,89/20 et les moyennes respectives des trois commissions présentent moins d'un demi-point d'écart.

On observe un léger écart entre les résultats moyens des candidates et candidats en fonction des auteurs sur lesquels elles et ils ont été interrogés. Contrairement aux années précédentes, le texte le plus ancien n'a pas donné lieu aux prestations les plus faibles. Le jury a été particulièrement impressionné par la bonne connaissance d'ensemble des *Regrets* : l'architecture de la forme « sonnet » était en général bien décrite et servait l'analyse. En outre, les sonnets étaient souvent bien situés dans le recueil, avec des renvois fréquents à d'autres sonnets dans le cours des explications. Le contraste était frappant avec l'œuvre de Verlaine, les candidates et candidats démontrant une maîtrise beaucoup plus fragile de l'architecture des recueils. De manière générale, la métrique a constitué un point faible assez communément partagé, quand il s'est agi de Verlaine ou de Racine.

### Points de méthode

Concernant la prestation, les candidates et candidats ont très généralement respecté le temps qui leur était imparti. Le jury regrette toutefois la généralisation de ces chronomètres qu'il faut programmer au démarrage de l'épreuve au lieu de se concentrer sur l'explication à venir. Certains de ces engins ont parfois sonné intempestivement, finissant de déstabiliser leur propriétaire. Les contraintes matérielles de l'épreuve ne devraient pas empêcher de se concentrer sur le texte. Rappelons également qu'il s'agit avant tout de communiquer avec un jury et qu'il est donc important de n'avoir pas toujours le nez rivé sur son chronomètre ou ses notes.

La méthode de l'explication de texte nous a paru généralement bien maîtrisée, alors même que, du fait de la pandémie, les candidates et candidats n'ont peut-être pas eu toujours l'occasion d'assez s'exercer aux exercices oraux pendant l'année. Les étapes de l'introduction (situation du passage ; brève caractérisation de l'extrait en termes de genre, de registre, de tonalité ; lecture ; enfin annonce de la problématique et du mouvement du texte) sont visiblement acquises, avec des différences qualitatives, mais dans le respect de l'exercice. Le jury a parfois été frappé de la piètre qualité de la lecture à haute voix. Or celle-ci n'est pas un simple hors-d'œuvre, ou une formalité, mais un moment important de l'introduction. Une bonne lecture témoigne d'une bonne compréhension littérale de l'extrait à commenter, de son lexique mais aussi de sa syntaxe, comme de sa métrique et de sa versification (dans le cas d'un texte versifié). Un texte estropié à la lecture est souvent révélateur de fragilités en ces domaines. Rappelons qu'il faut adopter un débit mesuré et un ton adapté, sans grandiloquence, et se préparer à affronter les difficultés éventuelles : les constructions syntaxiques oralisées chez Duras, le décompte des syllabes et les effets de rythme chez Verlaine, la prononciation ou l'élision du « e » et les diérèses, dans le vers racinien, un lexique et des tournures de phrase qui peuvent dérouter, dans le cas de Du Bellay.

Plus qu'au moment de l'introduction, les disparités entre les candidates et candidats s'affirment au cours de l'explication du texte. Lors des épreuves de 2019, nous avons rencontré quelques cas d'explications selon la méthode semi-linéaire. Cela ne s'est pas reproduit cette année, et les candidats ont dans l'ensemble suivi la méthode linéaire. Si le commentaire a parfois été indigent, le problème n'était pas tant de méthode que de contenu : souvent, la problématique proposée reprenait de manière plus ou moins heureuse des éléments généraux du cours, sans véritable attention à la spécificité du texte soumis à l'analyse. L'emploi des catégories de l'analyse littéraire a parfois paru aléatoire : il semble que le pathétique, le tragique, l'élégiaque et le lyrique soient interchangeable pour nombre de candidates et candidats. Le défaut le plus commun reste celui de la paraphrase, en particulier pour Duras et Racine, quoique pour des raisons différentes. Dans le cas du Ravissement de Lol V. Stein, les prestations les plus faibles ne parvenaient pas à dépasser la paraphrase psychologisante et restaient curieusement insensibles aux incessants changements de point de vue. Dans le cas de Bérénice, on ne saurait trop insister sur la nécessité de prendre en compte les spécificités du texte dramatique classique. Le jury a pu constater aussi une culture intertextuelle un peu faible, en particulier quand il s'est agi de commenter Verlaine. Il pouvait parfois être utile de faire des renvois à des poèmes précis de Baudelaire, quitte à prendre appui sur l'appareil de notes, au lieu de citer de manière vague « l'influence baudelairienne », sans pouvoir bien expliquer ensuite de quoi il en retournait.

Un mot enfin sur la dernière partie de l'épreuve, qui consiste à répondre aux questions du jury. Rappelons que les questions ne sont pas là pour déstabiliser les candidates et candidats, mais pour les aider à corriger des erreurs ponctuelles ou à préciser voire à approfondir des points d'interprétation. Le jury peut ainsi demander de relire un passage dont la lecture a été fautive (vers faux, mauvaise liaison, etc.) ou qui a suscité une explication visiblement erronée (contresens, vocabulaire de l'analyse littéraire mal maîtrisé, voire lapsus linguae causé par l'anxiété). Il peut aussi demander de revenir sur tel ou tel passage, afin que soient éclaircis ou prolongés certains aspects du commentaire proposé. Dans tous les cas, il ne s'agit jamais de « piéger » les candidates et candidats, mais de leur donner l'opportunité de s'expliquer et d'approfondir leur réflexion. Ainsi nous ne pouvons qu'inviter les candidates et candidats à aborder de manière sereine et constructive ce second temps de l'épreuve.

### **Du Bellay**

Nous l'avons dit, Du Bellay a donné lieu à des prestations tout à fait satisfaisantes, compte tenu des difficultés linguistiques, historiques et culturelles posées par la langue et la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle. Les candidates et candidats avaient à disposition une édition de qualité, avec introduction, appareil de notes et dossier fourni. Il était d'autant plus étonnant de constater que certains n'utilisaient pas toutes les aides à leur disposition, en particulier pour un texte aussi chargé de références culturelles et d'allusions historiques.

La plupart des candidates et candidats était, malgré tout, en mesure de situer le sonnet à expliquer dans l'architecture du recueil et d'en définir la tonalité globale. En plus des grands ensembles, il pouvait être utile de considérer l'entourage immédiat du sonnet, pour repérer d'éventuels effets de contrastes ou de variations. Le sonnet 16 construit la figure du poète exilé par opposition à l'image d'un Ronsard resté en France. Cette antithèse structure d'autres sonnets, nécessitant un projet de lecture plus précis. Inversement, ce n'est pas parce qu'il est question des courtisanes romaines ailleurs dans le recueil que le sonnet 97 traite de ce thème. En l'occurrence, le « diable au corps » est à entendre de manière littérale. Le jury attendait ici qu'on lui propose un projet de lecture cohérent et respectueux de la singularité du texte à étudier.

La plupart des candidates et candidats donnait en introduction une présentation succincte du sonnet et de son schéma strophique et rimique : c'est en effet indispensable, mais il est tout aussi important de revenir à la facture poétique du sonnet dans le cours de l'analyse linéaire, pour montrer comment le poète s'empare de la forme fixe et quels effets il en tire. Les meilleures analyses étaient attentives aux jeux de versification, aux effets de rythme, à la coïncidence ou non entre les rythmes syntaxiques et les rythmes métriques. Ces remarques de scansion et de métrique étaient attendues, mais elles devaient prendre sens dans une interprétation générale. Inversement, une bonne problématique était une problématique à même de rendre compte d'un certain nombre de traits prosodiques et rhétoriques. Beaucoup ont évoqué la poésie du refus propre à Du Bellay, à juste titre d'ailleurs. Toute la difficulté était de montrer comment ce refus relevait d'une poétique identifiable à l'échelle du sonnet analysé par des combinaisons rimiques et strophiques ou dans la mobilisation de certains tropes. Le jury a ainsi pu entendre une belle analyse du sonnet 40, où les figures mythologiques servaient le déploiement d'une écriture autobiographique, et où le motif topique du manque et du dénuement était contredit par la virtuosité stylistique du poème.

### **Racine**

La Bérénice de Racine a suscité, à côté de quelques belles explications, trop de prestations médiocres. L'orientation de la lecture autour des notions de « pathétique » et de « tragique » (employées de manière interchangeable) ne permettait généralement pas une analyse précise des tonalités des différents extraits. Surtout trop de commentaires témoignent d'une absence de réflexion sur le statut de la parole théâtrale. Dans la continuité du rapport de jury de 2017, nous invitons donc les candidates et candidats à travailler les outils de l'analyse dramatique et à identifier précisément ce qui ressortit au monologue, à la tirade, à la réplique, à l'aparté. Nous rappelons aussi l'importance de mobiliser à bon escient l'ironie tragique et la double énonciation, et donc de porter attention aux éventuels effets de discordance entre les éléments d'information dont

disposent les personnages et ceux dont disposent les spectateurs et spectatrices. Une connaissance précise de l'enchaînement des scènes est un préalable à l'analyse. Il était également utile de réfléchir à l'organisation générale de la pièce : pourquoi un climax décalé à l'acte IV, scène 5 ? Pourquoi ces effets d'attente ? À l'intérieur d'une pièce sur « rien », à quoi tient, à chaque fois, la relance de la tension dramatique ? Comment, par exemple, les répétitions sans cesse rejouées de la décision de quitter Bérénice finissent-elles par créer l'effet inverse, à savoir un doute sur l'événement ? On attendait aussi des interrogations plus poussées sur le rôle des personnages secondaires ou épisodiques. À quoi servent-ils ? Pourquoi sont-ils sur scène ? Quels rôles ont-ils traditionnellement ? S'interroger sur leur fonction dans l'économie dramatique de la pièce aurait permis d'éviter certains écueils, en particulier la paraphrase psychologisante.

Enfin trop souvent les candidates et candidats paraissent oublier qu'elles et ils ont affaire à un poème dramatique destiné à être mis en scène. Ainsi, plusieurs candidates et candidats se sont vu proposer des passages dépassant les limites d'une scène, ce qui devait les inciter à interroger les unités du texte dramatique, mais aussi éventuellement les défis de mise en scène que ces passages pouvaient présenter (entrées et sorties des personnages). La dynamique des rencontres contrariées dans l'espace scénique de « l'antichambre » a donné lieu à quelques références judicieuses à Barthes. Le jury attendait aussi des candidates et candidats le repérage systématique des didascalies (internes et externes). Un tel repérage n'est pas gratuit : il aide à se représenter les jeux de scène, à s'interroger sur l'utilisation des espaces (en scène et hors-scène), à mieux mesurer le statut des objets sur la scène classique (voir la lettre), bref, à mieux évaluer les moyens dramaturgiques dont dispose l'auteur.

### **Verlaine**

Le rapport de 2019, traitant de Lamartine, soulignait la nécessité de se familiariser avec les principes de base de la versification. Ce conseil est toujours d'actualité. Le jury attendait que soient présentés systématiquement en début d'explication le type de mètre utilisé, le type de strophe, le schéma des rimes, le jeu éventuel avec la forme « sonnet », le rapport aux formes populaires (comptine, chanson, etc.). Un tel repérage, outre que l'exercice le demande, permettait dans le cas de Verlaine de dégager l'originalité de sa pratique poétique par rapport à la tradition. Nous avons eu ainsi une très belle lecture de « Effet de nuit » en faux sonnet malmené, avec de beaux parallèles picturaux et littéraires sur la nuit et les pendus (Gaspard de la nuit, Villon), une description précise du fonctionnement pictural de la narration, la construction d'un schéma en pointe qui fonctionne sur le principe du comble où tout devient effrayant (croisement de la pluie et des fers droits qui reproduisent les herses). Trop de candidates et candidats se sont vu demander, au moment des questions, un décompte élémentaire des syllabes. Certains poèmes ont été traités comme s'il s'agissait de prose, dans l'indifférence ou la méconnaissance de leurs effets poétiques et sans réelle attention à leur réalité métrique.

Trop souvent encore les poèmes ont été abordés de manière isolée, comme si leur situation dans les recueils était sans pertinence. Or les Poèmes saturniens comme les Romances sans paroles présentent des sections aux tonalités très différentes. Il n'est que de comparer les

« Ariettes oubliées » avec le massif des « Paysages belges ». À l'intérieur de ces ensembles, les faits de disposition étaient tout aussi importants à relever : qu'on pense au diptyque très contrasté que forment « Walcourt » et « Charleroi », ou à l'enchaînement des « Eaux-fortes » III, IV et V. Ces effets de recueil une fois pris en compte, il devenait souvent plus facile de proposer un projet de lecture qui rende justice à la pensée formelle de l'auteur.

Or sur ce point, le jury a eu le sentiment que nombre de candidates et candidats ne sont pas en mesure de rendre compte avec précision de la poétique verlainienne autrement qu'en mobilisant deux ou trois notions en introduction, le plus souvent de manière tout à fait artificielle et sans rapport avec les particularités du poème à analyser. Certains ont eu tendance à voir de l'ironie dans tous les poèmes. Le rapport de Verlaine au Parnasse a aussi été mobilisé de manière récurrente, sans qu'aucune justification de ce rapport puisse être donnée au moment des questions. Enfin l'esthétique du « flou » ou du « vague » a connu une vogue certaine, l'imprécision résidant, hélas, bien plus souvent dans l'explication que dans la poétique verlainienne. L'effet de flou a rarement été analysé pour tel, tant au niveau du lexique que de l'agencement rimique et strophique. Rappelons que seule une attention minutieuse à la facture du texte, à ses effets de refrain ou de décalage, à sa couleur (il y a bien un chromatisme verlainien), à ses modalités, permet de tester la validité d'un projet de lecture, aussi pertinent soit-il au premier abord.

### **Duras**

Le texte de Duras s'est révélé assez complexe à traiter à l'oral et le jury a adapté ses attentes à ces difficultés. Une première difficulté naissait des effets de reprises qui tendent à démultiplier les scènes, dans un jeu de rapprochement successif de la focale. Le jury a ainsi constaté un manque d'aisance dans le repérage de la situation diégétique des extraits (macro-/micro-situation du passage). Or le repérage des motifs récurrents dans le texte était bien souvent déterminant pour reconstruire le travail de mise en « perspective » propre à la narration durassienne.

La question de la narration était généralement maîtrisée dans ses grandes lignes, grâce au cours. Nous avons eu, ainsi, de belles analyses sur la voix narrative chez Duras. Les candidates et candidats étaient généralement bien préparés et savaient traiter avec assez d'aisance l'épineux problème du narrateur ainsi que les questions concernant la plausibilité de sa remémoration. Dans le détail de l'analyse, toutefois, certaines

faiblesses sont apparues quand il s'est agi de distinguer les régimes de discours (direct, indirect, indirect libre), certains candidats et candidates ignorant manifestement tout des formes du discours rapporté et se trouvant incapables d'expliquer comment le narrateur prend en charge les paroles des autres personnages. Or le style durassien est volontiers déroutant, sa syntaxe bousculée ou curieusement bancal. Le jury a apprécié quand les candidates et candidats ont accepté de se frotter à ses difficultés, au lieu de les ignorer.

Les passages dialogués se sont révélés particulièrement redoutables. Une première lecture psychologisante visait bien souvent à démêler les quiproquos, expliciter les intentions et suppléer aux silences. Sans être nécessairement inutile, elle avait ses limites. Il ne suffisait pas de brandir le mot « trou » pour démêler efficacement qui parle, à qui, et pour qui. Pour nombre de candidates et candidats, la plus grande difficulté a été de réussir à lire le passage de manière suffisamment précise pour en faire ressortir les non-dits ou les effets de brouillage volontaires. À qui s'adressent les maladresses, les reprises, en effet ? Beaucoup de candidates et candidats n'ont pas été assez précis.

En outre, la scénographie du roman a été, nous semble-t-il, sous-exploitée. On sait l'importance de la vue et du cinéma chez Duras. Or le travail de la focalisation a rarement été analysé en regard de la situation narrative des personnages. Certains ont mobilisé avec bonheur les catégories de l'analyse filmique du champ / contre-champ, ou encore le vocabulaire de l'analyse dramaturgique, à propos des scènes du champ de seigle. Si les effets de point de vue sont particulièrement frappants dans cette série, d'autres passages réinvestissent le motif de la fenêtre et invitent à un travail similaire de mise en scène / mise en espace. Il pouvait être utile de souligner aussi la dimension voyeuriste de la narration, un mécanisme dans lequel lecteurs et lectrices sont pris, à leur corps défendant.

Le jury a aussi constaté que le glissement folie/normalité suscitait peu d'interrogation. Nous avons eu quelques remarques pertinentes sur l'insertion du personnage de Lol à l'intérieur d'un dispositif de narration sadique, où tout le monde attend de la voir retomber dans la folie. Parmi les interprétations de qualité, signalons celle de l'épisode situé aux pages 23-24. Le projet de lecture mettait en évidence l'évacuation de l'hypothèse de la folie, dans un roman qui multiplie les pistes possibles et dans lequel la vérité reste inaccessible. C'était précisément la vacuité de la caractérisation de la « souffrance » qui la rendait terrifiante. En revanche, l'identité flottante de Lol a rarement été analysée autrement qu'en termes psychologisants, alors qu'on pouvait l'aborder, entre autres, sous l'angle de la nomination (Lol, Lola, Lola Valérie, Lol Stein, Lola Stein, Lol V. Stein, Lol Valérie Stein) – autant de façons de la nommer, à différents moments du roman, au gré de la narration et des ensembles dialogiques. En termes de références culturelles, le jury a été sensible aux références à Flaubert en lien avec Duras : que ce soit autour du roman sur rien, de l'ennui féminin, du carcan bourgeois qui emprisonne les corps féminins ou de la féminité débordante de Tatiana (sa chevelure).

Pour conclure, quelles que soient les réserves émises dans ce rapport, le jury tient à féliciter les candidates et candidats auditionnés ainsi que leurs préparatrices et préparateurs pour la qualité des prestations qu'il a entendues. Ces oraux atypiques, avec masque et sans public, ont malgré tout laissé au jury une très belle impression d'ensemble.