

---

# Concours d'entrée

---

## Rapport Jury 2022

---

**Composition  
française  
Explication  
d'un texte  
littéraire**

---



## INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

### Composition française

- **SÉRIE : Lettres et arts, Langues vivantes et Sciences humaines**
- **Épreuve écrite**

« La prose, en ce qu'elle est un régime *a priori* familier du langage, et à ce titre presque inaperçu (le génie de Molière est d'avoir fait une révélation comique du fait que nous en faisons tous sans le savoir), en ce qu'elle est chose commune, est d'autant plus puissante lorsqu'elle se distingue de manière absolument décisive en rythme et singularité stylistique : elle est alors la forme la plus apte à devenir l'appropriation intime du proche, du peu visible, à donner éclat à ce qui demeure habituellement dans l'indistinct. »

(Jacques Neefs, « Flaubert, Baudelaire : la prose narrative comme art moderne », dans Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 144)

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

### Le contexte de la citation

Le jury – rappelons-le – n'attend aucunement des candidates et des candidats qu'ils connaissent le livre ou l'article dont la citation est issue. Ce qui suit vise donc simplement à contextualiser la réflexion proposée par J. Neefs.

Le titre du recueil *Crise de prose* dont est extraite la citation joue sur celui du texte « Crise de vers », dans lequel Mallarmé expose sa théorie du langage poétique au moment de la remise en cause de la toute-puissance du vers par le vers libre, le verset et la poésie en prose ; selon Mallarmé, la poésie ne réside pas – ou pas uniquement – dans le vers, mais dans un usage spécifique des « mots de la tribu » (« Le Tombeau d'Edgar Poe »). Les études recueillies dans *Crise de prose* reprennent et approfondissent cette idée d'un usage spécifique du langage dans le roman, les littératures dites « référentielles » (le récit de voyage) et la poésie en prose. La citation, elle, est tirée d'un article de J. Neefs qui porte sur la prose comme « art moderne », comme langage adapté à la littérature de la modernité. Le critique commence par analyser la théorie du vers théâtral développée par Hugo qui, dans la préface de *Cromwell*, prône un vers assoupli pour le théâtre révolutionné (soit libéré des règles de la tragédie et de l'unité de registre). Il développe également l'exemple de Baudelaire, qui, dans sa lettre-dédicace à Arsène Houssaye ouvrant les *Petits Poèmes en prose*, appelle de ses vœux une prose réalisant le « miracle » d'une langue souple, « adapt[ée] aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Il évoque ensuite « l'idéal de la prose » selon Flaubert, qui s'incarne dans la phrase tenant debout toute seule, une phrase liée, aussi, à l'idéal d'un « livre sur rien », délivré du sujet.

### Le champ d'application de la citation et la question du corpus

Le sujet, qui se rattache principalement à la question de « la prose » (axe 1, domaine 4), croise, bien évidemment, le domaine 1 de l'axe 2, « L'œuvre littéraire, ses propriétés, sa

valeur », puisqu'il invitait à une réflexion sur la forme et sur la « singularité stylistique ». Le rapport avec le domaine 5 de l'axe 2, « Littérature et morale », pouvait paraître, en revanche, plus lointain, encore qu'il fût possible, par exemple, de montrer la dimension éthique du travail du style cherchant à représenter le banal, le commun, sans que ce fût, bien évidemment, une contrainte absolue : il ne faut pas chercher à toute force à « plaquer » des contenus de pensée liés à un programme spécifique.

La contribution de Jacques Neefs prenait sens dans le contexte d'une réflexion sur la modernité, le roman, la poésie et la poésie en prose, et sur ce qu'on peut appeler le régime individuel de la littérarité, qui promeut, ou tend à promouvoir, la singularité, la distinction ou l'individuation stylistiques. Mais le sujet invitait naturellement à étendre la proposition au-delà des deux œuvres modernes (Balzac et Ponge), sans déformer cette proposition : c'était précisément un des enjeux de la citation que de déterminer son degré de pertinence pour des textes éloignés du corpus de l'auteur ; certains candidats, du reste, s'appuyant notamment sur le titre de l'article, mais conscients aussi, comme le rappellent, année après année, les rapports du jury, de la nécessité d'historiciser toute proposition critique, l'ont bien montré. Quoi qu'il en soit, il n'y avait aucune raison *a priori* d'exclure de la réflexion l'une quelconque des œuvres du programme, puisqu'elles sont toutes les quatre en prose. Outre celles-ci, un très large éventail d'auteurs et de textes pouvait être sollicité : Flaubert, Baudelaire (cités par J. Neefs), mais aussi des prosateurs proposant et développant une approche singulière du monde (par exemple Montaigne, Rousseau, ou Nerval), ou bien encore des œuvres mettant en avant la vision (*Le Ravissement de Lol. V. Stein* de Duras, *Les Années* d'Annie Ernaux), la « chose vue » (Hugo), le détail (*À rebours* de Huysmans, *Les Choses* de Perec, *Tropismes* de Sarraute, Robbe-Grillet, etc.), les prosateurs du rythme (Chateaubriand, Proust), les poètes en prose, bien sûr (Aloysius Bertrand, Rimbaud, Verhaeren, Lautréamont, Michaux, etc.). Les candidates et candidats disposaient d'une grande liberté de choix dans leur corpus personnel pour nourrir et illustrer leur argumentation.

### Analyse du sujet

La syntaxe de la phrase de J. Neefs met en avant une structure attributive – elle repose en partie sur la récurrence du verbe copule « être » et de « elle est », présent en subordonnée puis en principale – destinée à définir et à qualifier la prose. Le critique désigne d'abord ce qu'on peut appeler la nature linguistique de celle-ci (« un régime *a priori* familier du langage »), puis il évalue son efficacité littéraire à l'aide d'adjectifs modifiés en degré (comparatif « plus puissante » entrant dans un système corrélatif « d'autant ... lorsque », superlatif « la plus apte »).

La phrase combine trois séries lexicales qui construisent, à des degrés divers, des oppositions, certains termes polysémiques entrant dans plusieurs séries. Il s'agit, d'abord, de l'isotopie de la vue, puisque « presque inaperçu » et « indistinct », où se repère le préfixe négatif *in-*, entrent en relation et en contraste avec les verbes « se distingue » (qui signifie, dans ce cadre, « se donne à voir ») et « donner éclat » (qu'on peut paraphraser par « rendre visible, donner à voir »). Cette isotopie de la vue est associée à une autre série lexicale mettant en tension le collectif (« familier », « chose commune ») et l'individuel (principalement associé à des processus, comme l'indiquent le verbe « se distingue », qui signifie ici « se singularise », et le nom abstrait « appropriation » : la « singularité » suppose une dynamique d'individuation stylistique). Enfin, un autre système d'opposition vient décrire la puissance d'effet de la prose, puisque d'« inaperçu[e] », celle-ci devient par l'art « puissante » et permet de « donner éclat » à ce qui est « indistinct » (et donc de le magnifier : c'est ainsi que l'on peut comprendre la locution verbale « donner éclat »). La phrase valorise donc, au travers de ces couplages antithétiques, l'efficacité de certains usages de la prose.

Elle le fait toutefois en posant une condition. Celle-ci est exprimée à la fin du premier mouvement de la citation, par le biais d'une proposition subordonnée temporelle : « lorsqu'elle se distingue de manière absolument décisive en rythme et en singularité stylistique ». La relation posée entre la « puissan[ce] » de la prose et le fait qu'elle « se distingue [...] en rythme et singularité stylistique » pouvait offrir un angle de discussion intéressant pour le moment d'antithèse de la réflexion. La proposition subordonnée contient par ailleurs un certain nombre de présupposés d'auteur qui pouvaient, également, être interrogés.

La définition de la prose comme langue littéraire fondée sur l'usage commun et familier du langage donne lieu à une référence, présentée entre parenthèses (« le génie de Molière est d'avoir fait une révélation comique du fait que nous en faisons tous sans le savoir »), qui constitue une allusion à la scène entre M. Jourdain et le maître de philosophie dans *Le Bourgeois gentilhomme*, scène dans laquelle, après avoir tourné dans tous les sens le compliment que M. Jourdain veut adresser à sa bien-aimée, le maître juge que la meilleure formulation est la plus commune (« Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour »), de sorte que le bourgeois s'émerveille de l'avoir trouvée intuitivement. Le jury pouvait attendre des candidates et candidats qu'ils identifiaient l'allusion, mais ceux qui ne l'ont pas fait n'ont pas été sanctionnés, puisque l'œuvre de Molière ne figurait pas au programme.

Il s'agissait donc d'explorer l'idée que la prose littéraire, parce qu'elle fait usage du langage ordinaire, est particulièrement efficace pour révéler ce qui est le moins évident : grâce au travail de l'écrivain, le langage commun de la prose met brillamment en lumière la singularité d'une vision du monde.

### Proposition de développement

On pouvait, dans un premier temps – mais d'autres plans étaient naturellement possibles ! – démontrer que la prose est le langage littéraire qui, par son rapport au « familier », sa familiarité, permet de s'approprier l'indistinct. Elle met en valeur la beauté imperceptible, invisible, des objets, des choses qui nous environnent (Ponge), un détail (Balzac), rend possible l'analyse des âmes et des cœurs (Madame de Lafayette, Marivaux, etc.). Elle possède également un pouvoir d'illumination – presque au sens des *Illuminations* de Rimbaud – du quotidien. C'est une langue qui métamorphose le quotidien le plus banal, qui en tire des visions inattendues (les prostituées du Palais-Royal évoquées par Balzac comme des robes qui marchent et qui parlent ; la Genèse du « Pain » dans la cosmogonie pongienne). Au contraire du vers, la prose crée en outre un effet de proximité avec le lecteur : chez Diderot, le théâtre en prose est destiné à être joué en famille pour célébrer les liens de l'amitié et la confiance, à l'opposé du théâtre tragique de l'inceste, qui met à distance par la rampe et par l'alexandrin, et fait des héros aveuglés des êtres hors de l'humanité. Au lieu de provoquer la terreur et la pitié, ce théâtre parle de façon « intime » au lecteur-spectateur. Pour autant, la prose littéraire relève bien d'un usage distinctif des « mots de la tribu », comme le montrent, par exemple, le poème en prose et sa structure chez Ponge (marqués par la brièveté, la tension vers la pointe) ou bien encore le travail sur le rythme dans l'article de Lucien de Rubempré consacré à la pièce de Du Bruel, qui révèle sa « singularité stylistique » de prosateur.

L'argument de J. Neefs repose cependant sur une conception du style qui limite quelque peu son application à la prose littéraire en général. Peut-on poser comme conditions décisives de la littérarité de la prose le rythme et la « singularité stylistique » ? Le rythme peut faire l'objet d'un travail stylistique chez certains prosateurs (par exemple les auteurs marqués par la période latine – Chateaubriand – ou les poètes en prose), mais il est difficile de soutenir que

la prose littéraire se caractérise toujours par un travail sur les cadences et les groupes accentuels. La poésie versifiée, qui obéit notamment à un principe d'isosyllabisme, rend davantage sensibles, bien sûr, certains jeux sur le rythme. De plus, sans nier l'existence de styles d'auteurs et de « singularités d'écrire », certains systèmes littéraires valorisent moins l'originalité dans l'utilisation de la langue commune que l'utilisation habile ou harmonieuse d'un répertoire d'images, de situations, de topiques (le roman de chevalerie, la pastorale, le conte de fée, etc.). Il était aussi possible de poser que la phrase de J. Neefs était particulièrement pertinente dans une conception post-romantique de la littérature, et qu'elle pouvait l'être un peu moins, par exemple, pour *La Princesse de Clèves* : la puissance de la prose de M<sup>me</sup> de Lafayette est moins liée à la recherche d'une « singularisation » qu'à l'emploi d'une langue adaptée à son objet (l'analyse) et au registre qui convient à la condition de ses personnages (la cour). De même, « l'appropriation intime du proche » n'est pas l'objectif de tous les prosateurs. Dans la fiction narrative et au théâtre, on peut vouloir faire parler les personnages, donner une valeur mimétique à la prose, qui utilise leurs idiolectes et leurs sociolectes pour transmettre leurs points de vue sur le monde ou pour les mettre à distance (ainsi, les précieuses ridicules de Molière parlent une langue destinée à faire rire). Même rythmée et singularisée, la prose peut avoir pour but l'éloignement plus que la révélation de l'invisible : c'est le cas par exemple de la prose épique et des phrases très longues de Pierre Michon dans *Les Onze*, qui créent un équivalent stylistique de l'univers mental et esthétique d'un peintre de l'époque de la Terreur.

En guise de synthèse, beaucoup de directions étaient possibles. La liberté et la malléabilité de la prose sont peut-être plus importantes que l'usage singulier de la langue commune, et sans doute existe-t-il une forme *juste* pour chaque œuvre littéraire. N'étant ni codifiée ni liée à des formes fixes ou à des conventions héritées, la prose a l'avantage de n'être exclusive d'aucun sujet. Permettant le partage le plus large avec le public, elle n'exclut personne *a priori*, ne nécessite aucune compétence particulière pour être appréciée. Sorte de langue vernaculaire de la littérature, elle désacralise la lecture. Cela peut évidemment lui être reproché, mais c'est généralement un avantage aux yeux des auteurs qui veulent que leur œuvre soit lue. À l'inverse, les poètes hermétiques (tel Nerval dans ses *Chimères*) utilisent une langue cryptée, accessible aux seuls initiés, parce qu'ils pensent que leur œuvre est magique ou sacrée. La prose est aussi la langue de la pensée réflexive, de la philosophie, des sciences, de l'histoire, des dictionnaires, etc. En tant que telle, elle peut favoriser une esthétique fondée sur divers jeux réflexifs ; chez Ponge, par exemple, la poéticité peut naître d'un retour sur l'énoncé lui-même, associé à un décalage ludique par rapport à l'usage ordinaire (communicationnel) du langage (ainsi dans la syllepse – associée à un jeu homophonique – « brisons-la » / « brisons là » sur laquelle s'achève « Le Pain »).

### Les copies, leurs qualités

La moyenne de l'épreuve a été cette année de 9,94 / 20, avec 16,16 % de notes égales ou supérieures à 14 et un nombre stable et satisfaisant de très bons candidats (constat confirmé au moment des épreuves d'admission). Les candidates et candidats étaient d'autant mieux préparés à traiter le sujet qu'il portait explicitement sur l'un au moins des axes du programme, la prose. Il fallait néanmoins éviter de « plaquer » le cours ou de s'engager vers de fausses pistes telles que les questions de la fiction, de la narrativité ou de la vraisemblance. Le jury a apprécié d'excellentes copies, capables de dégager une problématique précise, de réfléchir de manière pertinente, parfois audacieuse à la question soulevée, et de maîtriser parfaitement leur matière. Le thème de la puissance de la prose littéraire et celui de sa proximité avec les lecteurs pouvaient conduire à interroger les enjeux sociaux, voire politiques, de la citation, sur les pas du critique Jacques Rancière et de sa réflexion sur « démocratie et littérature ». Outre la richesse des références, ainsi que la finesse des analyses portant sur les œuvres, le jury a



apprécié la capacité à mobiliser judicieusement des notions telles que celles de sensualité ou de musicalité (pour illustrer les qualités distinguant la prose littéraire de la prose « véhiculaire »), celles de grandiloquence, d'artificialité ou de préciosité (possibles écueils d'une prose trop travaillée et poétisée) ou encore de justesse, de souplesse, de malléabilité ou d'hybridité (pour dépasser les oppositions impliquées par le propos de J. Neefs).

Le jury a également apprécié la capacité des candidates et candidats à historiciser la réflexion ; au contraire, les moins bonnes copies se caractérisaient souvent par l'absence de toute perspective chronologique et historique et par un grand flou dans l'appréhension de l'histoire littéraire. Les usages de la prose au XVII<sup>e</sup> siècle et son statut au regard du vers sont différents de ce à quoi l'on assiste aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, après les mises en cause de la modernité et la légitimation progressive et subversive de la prose et du prosaïque qu'a pu revendiquer cette modernité, en lien avec l'anoblissement littéraire de certains sujets tels que le peuple. Les rapports y insistent depuis longtemps : il est attendu des candidates et candidats qu'ils comparent – c'est-à-dire rapprochent et distinguent – les œuvres.

### Quelques points de vigilance

Parmi les défauts relevés, le jury a constaté une certaine imprécision terminologique, les candidates et candidats faisant volontiers de la prose un genre ou la confondant avec l'ensemble de la littérature, en utilisant le terme « prose » de façon quelque peu incantatoire. La question des genres n'est pas non plus toujours considérée avec la précision nécessaire : distinguer les différents genres en prose était pourtant indispensable à la discussion de la citation proposée. Le théâtre soulève des problèmes particuliers qui n'ont pas toujours été pris en compte, et le jury a noté un certain schématisme dans la façon dont le cas de Diderot a été abordé. La poésie semble par ailleurs l'objet d'un certain discrédit de la part des candidates et candidats, qui ont tendance à la considérer comme sclérosée, apportant peu d'émotions.

Le jury a également regretté un manque de culture générale chez les candidates et candidats et le petit nombre d'exemples hors programme : même si la maîtrise des œuvres au programme est l'exigence première, la diversité et l'originalité des références littéraires et (à un moindre degré) critiques sont appréciées et valorisées chez les candidates et candidats, dont le jury attend qu'ils témoignent d'une pratique personnelle de lecture et d'une vraie familiarité avec la littérature. Les attributions erronées sont d'un mauvais effet ! Et les citations doivent être précises, surtout lorsqu'elles sont issues des œuvres au programme. S'agissant de ces dernières, le jury est sensible à des micro-lectures suffisamment approfondies montrant une vraie capacité à entrer dans le détail stylistique du texte.

Concernant la méthode de l'exercice, le jury rappelle l'importance, dans l'introduction, d'analyser de manière détaillée la citation proposée tout en la saisissant de façon globale (la logique syntaxique de la citation ne devait pas être ignorée et celle-ci ne pouvait pas être « tronçonnée » en morceaux autonomes, même si différents moments pouvaient successivement retenir l'attention). Dans la formulation de la problématique, il a trop souvent été noté un écart entre l'analyse du sujet, pertinente, et sa problématisation, comme si le candidat dissociait les deux. Ainsi, certains candidats ont tenté de modifier le sujet posé pour retrouver une question de cours, au lieu de s'interroger frontalement sur le lien entre la fonction poétique de la prose littéraire et sa fonction expressive et herméneutique. Les candidates et candidats sont également invités à énoncer très clairement les axes directeurs et les grandes étapes de leur développement à la fin de leur introduction.

Rappelons aussi l'importance cruciale de la conclusion, souvent trop courte et expéditive. Elle ne doit en aucun cas être bâclée, puisqu'elle constitue les derniers mots du candidat ou de la candidate sur le sujet et détermine la dernière impression, favorable ou défavorable, des

correcteurs. Les conclusions relativistes (« Tous les usages et toutes les formes de la prose sont possibles », etc.) sont décevantes, le jury attendant de vraies prises de position, voire de risque, de la part des candidates et candidats. Quant au développement lui-même, le plan dialectique n'était pas le seul possible : on pouvait parfaitement retenir un plan analytique, mettant successivement l'accent sur les différentes idées-phares de la citation, mais à condition que celle-ci soit bien discutée et que certains de ses aspects soient soumis à réfutation. L'essentiel, rappelons-le, est que le candidat ou la candidate se confronte au sujet posé, sans le contourner, et s'efforce d'y répondre honnêtement, en s'appuyant, de façon privilégiée mais si possible non exclusive, sur sa connaissance des œuvres au programme.

On ne saurait enfin trop insister sur l'importance fondamentale de la correction langagière et de la maîtrise orthographique et syntaxique. Même dans des copies honorables, on constate trop souvent que les interrogations directes et les propositions interrogatives indirectes sont confondues dans la formulation de la problématique. Quant aux copies traitant intelligemment le sujet mais « truffées » de fautes d'accords ou de conjugaison, impossible, avec la meilleure volonté du monde, de leur attribuer une note correcte ! On attirera notamment l'attention des candidates et candidats sur l'usage des prépositions et sur la nécessité d'intégrer correctement les citations à leur propos, citations dans lesquelles il convient de signaler les passages tronqués ou modifiés par des crochets droits. En matière de style, la clarté et la fluidité sont des qualités essentielles (non un obscur jargon) ; une écriture lisible est également indispensable, la copie étant destinée... à être lue ! Détail qui, au moment des corrections, a son importance, le jury invite les candidates et candidats à ne pas utiliser une encre de couleur claire, moins facilement lisible, et à « aérer » suffisamment leur copie en marquant par un saut de ligne les changements de partie.

Le jury espère que ces remarques et recommandations seront utiles aux futurs candidats et aux futures candidates dans leur préparation et il leur adresse tous ses encouragements.

## INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

### Explication d'un texte littéraire

- **SÉRIE : Lettres et arts, Langues vivantes et Sciences humaines**
- **Épreuve orale**

Nombre de candidats interrogés (ép. Orale) : 225

*Membres du jury : Isabelle MOREAU, Olivier FERRET, Sarah MOMBERT, Emmanuel NAYA, Jérémie MAJOREL, Raphaëlle BRIN*

Moyenne de l'épreuve : 10,72/20

Note la plus basse : 03/20

Note la plus haute : 19/20

#### Observations générales :

Le jury se félicite du bon déroulement des épreuves orales, ainsi que du retour du public pour la session 2022. Les commissions ont eu le plaisir d'entendre beaucoup de prestations satisfaisantes. La plupart des candidates et des candidats s'étaient bien préparés et ont abordé l'épreuve avec un outillage adapté. Le travail des candidats et de leurs préparateurs, dont le jury salue la qualité, a permis à l'épreuve d'atteindre un excellent niveau.

Une très large gamme de notes a été utilisée, de 03/20 (note attribuée une fois) à 19/20 (note attribuée une fois). Un peu moins d'un quart des candidates et des candidats (24,89%) a obtenu une note supérieure ou égale à 14/20. La moyenne de l'épreuve est de 10,72/20 et les moyennes respectives des trois commissions présentent moins d'un demi-point d'écart.

Les moyennes obtenues par les candidates et les candidats sur chacun des auteurs sont sensiblement identiques, même si, comme lors de la session 2019, *La Princesse de Clèves* a donné lieu aux prestations les moins convaincantes. Le jury a pu entendre d'excellentes explications sur Balzac, là où Diderot et Ponge ont donné lieu aux prestations les plus contrastées.

#### Points de méthode

Commençons par des remarques générales, avant d'évoquer quelques-unes des difficultés spécifiques observées sur chacun des auteurs au programme de la session 2022.

Les candidates et les candidats ont dans l'ensemble respecté le temps imparti, même si quelques candidats ont proposé des explications trop courtes ou, au contraire, ont dû être prévenus qu'ils allaient être interrompus.

La méthode de l'explication de texte nous a paru bien maîtrisée. Les étapes de l'introduction sont généralement acquises, avec des différences qualitatives, mais dans le respect de l'exercice. Toutefois, deux points méritent d'être particulièrement rappelés à l'issue de cette session. En premier lieu, nous attendons une lecture intégrale de l'extrait donné en explication. Autrement dit, il est inutile de demander au jury la permission de lire tout ou partie du texte. Quelques candidats se sont en effet arrêtés en cours de lecture, jugeant sans doute en avoir assez lu. D'autres ont lu beaucoup trop vite le passage à commenter ou ont omis de lire le titre



du poème ou du chapitre, alors qu'il faisait partie de l'extrait sur lequel on les interrogeait. Rappelons, une fois encore, l'importance de ce moment de l'introduction. La lecture à haute voix intervient après l'entrée en matière, la situation et la caractérisation du passage. C'est un moment d'écoute particulière pour le jury, qui redécouvre le texte mis en voix par le candidat. Dans la mesure où le jury ne sait pas d'avance quel texte a été tiré, il est essentiel de le lui présenter dans son entièreté. En outre, toute lecture à haute voix est déjà interprétation du texte : en lisant le texte, les candidats s'approprient l'extrait à analyser, l'animent de leur souffle et lui donnent un rythme. Une fois le texte lu, les candidates et les candidats peuvent énoncer l'angle de lecture choisi pour aborder l'explication linéaire. L'annonce de la problématique et du mouvement du texte aura été, en quelque sorte, préparée.

En second lieu, toute explication de texte, pour être bien conduite, n'appelle pas nécessairement un découpage en trois parties. Pourquoi plaquer à toute force cette tripartition quand le texte adopte à l'évidence un schéma binaire, par exemple ? Trop de candidats découpent artificiellement l'extrait donné, au mépris de son déploiement énonciatif et narratif propre, et ne s'interrogent pas plus sur ses frontières que sur son unité et sa logique d'ensemble. S'il n'est pas question de suivre aveuglément la présentation typographique du texte en strophes ou en paragraphes, celle-ci ne doit pas être non plus totalement négligée, a fortiori dans un texte poétique. Certains n'ont pourtant pas hésité à regrouper artificiellement les paragraphes ou à en subdiviser un pour retrouver leurs trois parties, au mépris de la logique structurelle du passage à analyser. Or la mise en évidence de la structure du passage, loin d'être gratuite, doit servir le projet de lecture : ce sont deux moments cruciaux de l'introduction où se joue la spécificité de l'extrait. Qu'on l'appelle projet de lecture ou problématique, le jury apprécie un énoncé programmatique clair, qui articule les aspects formels et thématiques spécifiques au passage à analyser. Une problématique susceptible de s'appliquer indifféremment à n'importe quel extrait de l'œuvre est à l'évidence formulée en termes trop généraux pour être véritablement pertinente. Précisons au passage qu'il n'est pas nécessaire de répéter deux fois sa phrase, fût-elle à rallonge. Mieux vaudrait, peut-être, parler un peu moins vite.

La problématique une fois énoncée, il ne faut pas l'oublier lors de l'explication linéaire : c'est une proposition de lecture qui doit servir de cap tout au long de l'analyse. Elle doit non seulement assurer la cohérence de l'explication, mais aussi être régulièrement mise à l'épreuve du texte. En l'énonçant, on émet une hypothèse à propos de l'extrait à analyser et la lecture linéaire est là pour en confirmer le bien-fondé. Il faut donc mobiliser les éléments stylistiques pertinents dans le cadre de cette proposition de lecture, comme autant de preuves dans ce qui s'apparente à une démonstration. Dans ce parcours, la conclusion constitue le pendant logique de l'introduction. Elle dresse le bilan de la démonstration, qu'elle relie ensuite, dans un second temps, à des problématiques plus larges qui engagent le reste de l'œuvre. C'est là que celles-ci peuvent éventuellement intervenir, bien plus qu'en introduction, en lieu et place d'un véritable projet de lecture attentif à la singularité du passage à analyser.

Quelques conseils, enfin, pour aborder sereinement l'entretien avec le jury. Répétons qu'il ne s'agit nullement de mettre en difficulté les candidates et les candidats, mais de leur offrir la possibilité de préciser leur propos, qu'il s'agisse de corriger une erreur ponctuelle ou d'approfondir une analyse. Ainsi, le jury attend autre chose que la reprise à l'identique de ce qui vient d'être énoncé. Il attend également des réponses circonstanciées : répondre de manière laconique ou par monosyllabes ne facilite pas le dialogue. L'entretien est un moment d'échange important : le jury apprécie à sa juste valeur l'attitude ouverte de la plupart des candidates et candidats qui se prêtent volontiers au jeu des questions et qui savent revenir sur leur lecture de manière critique, pour la compléter ou en infléchir éventuellement tel ou tel aspect.

## Lafayette

*La Princesse de Clèves* était déjà au concours en 2019. La préface et les notes de Philippe Sellier mettaient en avant la dimension de construction culturelle de l'œuvre, en rappelant comment *La Princesse de Clèves* s'inscrit dans le panorama des genres littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que les codes de la préciosité auxquels emprunte Mme de Lafayette. Nous avons donc été un peu surpris que ce texte donne lieu au plus grand nombre d'explications médiocres. Les conseils donnés dans le rapport de la session 2019 restant valables, nous ne nous arrêtons ici que sur les points qui ont particulièrement mis en difficulté les candidats de la session 2022.

De nombreux candidats ont du mal à dépasser le niveau de la paraphrase psychologisante, faute d'identifier les modèles romanesques retravaillés par Mme de Lafayette. Comment comprendre ce que l'on entend par « inclination » par exemple, si l'on n'a jamais vu la Carte de Tendre ? La préciosité a son vocabulaire et ses passages obligés, qu'il pouvait être utile de mobiliser, non tant pour s'interroger sur les tourments réels ou supposés de la Princesse que pour réfléchir à l'agencement des séquences narratives entre elles. Une connaissance des codes socio-culturels de la société de cour du XVII<sup>e</sup> siècle pouvait également aider dans l'analyse de nombreuses scènes, ainsi telle scène dialoguée entre les époux qu'un candidat a malencontreusement qualifiée de « scène de ménage ». Ces éléments de contextualisation (sur les devoirs des époux, la galanterie et l'adultère, et plus généralement le fonctionnement d'une cour princière), mobilisés à bon escient, auraient permis bien souvent de sortir de l'ornière de l'analyse psychologique. Nous renvoyons ici au rapport de la session 2019, particulièrement précis sur ce point.

Plus généralement, le jury a été frappé de la méconnaissance de l'architecture d'ensemble de l'œuvre, qu'il s'agisse de situer les intrigues secondaires, d'identifier les personnages (qui est la reine ou le roi dont on parle à tel ou tel moment du récit), d'analyser les différents niveaux d'énonciation dans les conversations et les récits enchâssés, ou encore de repérer le travail de la variation dans la récurrence d'un motif ou d'une séquence. Un bon moyen de mettre en perspective l'interprétation « psychologique » du texte de Mme de Lafayette est en effet d'adopter une analyse structurelle et fonctionnelle de la narration et de se demander quelle est la fonction de la séquence à analyser dans l'économie narrative d'ensemble. Cette approche est indispensable si l'on veut poser la question de la vraisemblance du récit. Elle permet aussi de réfléchir à la mécanique des passions autrement qu'en termes de ressenti : les personnages interagissent, choisissent de parler ou se taire, de voir ou ne pas voir, ou de voir sans être vu. La prise en compte de ces éléments de situation est indispensable quand on veut mesurer l'exemplarité des personnages ainsi que les registres romanesques convoqués par la romancière.

Enfin, bien souvent, les candidats ne mobilisent pas suffisamment les ressources de l'analyse du discours dans leur étude. Beaucoup sont dans l'embarras quand on leur demande de préciser les types de discours, les effets de focalisation, ou encore la place et le rôle de la voix narrative dans telle ou telle séquence. Au-delà de la lettre du texte, effectivement essentielle dans un roman d'analyse, on aimerait que soient aussi commentées ces stratégies d'écriture.

## Diderot

Comme pour l'écrit, le jury attendait des candidats qu'ils aient lu les *Entretiens sur le Fils naturel*, dans lesquels Diderot commente sa propre pièce. Connaître les commentaires de l'auteur, quand on s'apprête soi-même à commenter le texte, ne paraît pas superflu. Les commissions n'ont, bien entendu, interrogé que sur *Le Fils naturel*, c'est-à-dire sur l'ensemble de la pièce ainsi que sur son encadrement narratif.

L'introduction de l'édition au programme a le mérite de replacer l'invention du « genre sérieux » dans le cadre de la poétique dramatique de l'époque, de donner aussi un certain nombre de pistes interprétatives d'ordre dramaturgique. Les candidates et les candidats ont, pour la plupart, témoigné d'une connaissance satisfaisante des types d'échanges (monologue, tirade, réplique, aparté). C'était en effet indispensable : dans les quelques cas où ces notions n'étaient pas maîtrisées, elles ont fait l'objet de demandes de précision lors de l'entretien. La réflexion sur le statut de la parole théâtrale, en revanche, a paru plus flottante, surtout quand il s'agissait de mobiliser à bon escient l'ironie tragique et la double énonciation. La présence envahissante des didascalies faisait qu'il était presque impossible d'ignorer la dimension dramaturgique des extraits proposés à l'analyse. Il aurait parfois été utile de distinguer plus fermement entre espace scénique et espace dramatique (l'espace de l'intrigue que le spectateur/lecteur construit mentalement). Néanmoins, la plupart des candidats avaient été sensibilisés à ces questions, ce dont le jury se réjouit. Les passages dépassant les limites d'une scène ont ainsi souvent donné lieu à des prestations de qualité, les candidates et les candidats ayant à cœur d'interroger l'utilisation des espaces (en scène et hors-scène) ainsi que des entrées et des sorties des personnages. La pièce de Diderot a suscité, à côté de quelques belles explications, des prestations indigentes. Le défaut principal de ces dernières résidait dans la récitation d'un élément de cours qui empêchait les candidates et les candidats d'apprécier la singularité de l'extrait proposé. Faute de lire précisément le passage, et de bien expliquer ce qui s'y passait, certains n'ont pas toujours su démêler les quiproquos et expliquer les intentions et les non-dits. Très souvent, d'ailleurs, la problématique était tellement large (sur les épreuves de la vertu, l'esthétique du tableau, le vrai et le naturel, etc.) qu'il devenait impossible d'en tirer un projet de lecture pertinent. Il manquait ainsi assez souvent une analyse précise de la tonalité de l'extrait, laquelle ne se résume pas ou pas toujours à la notion de « pathétique ». Toutes les scènes ne font pas tableau. Et si la pantomime est bien centrale dans la conception diderotienne du drame, toutes les gestuelles ne relèvent pas de la pantomime. La performance physique de l'acteur implique, en effet, d'appuyer les effets de son discours par des mimiques et des gestes : il fallait ici pouvoir distinguer ce qui relevait des techniques de jeu attendues sur la scène théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle, de ce qui s'en écartait. De même, il était certes utile de souligner l'omniprésence des points de suspension : encore fallait-il en faire quelque chose dans l'extrait proposé à l'analyse, soit qu'on y voie l'espace de déploiement des émotions propres à l'acteur soit qu'on choisisse de réfléchir aux limites du dicible et de l'audible, comme un candidat a pu le faire. Les meilleures prestations étaient capables de proposer une réflexion sur le degré d'innovation du projet dramatique de Diderot, à partir des spécificités formelles de l'extrait proposé : ainsi à l'acte II, scène 1, un candidat a pu axer son projet de lecture sur la performance du valet de Dorval, à la limite de l'acceptable tant sur le plan des conventions sociales que des règles dramatiques, mais terriblement efficace d'un point de vue dramaturgique.

Un mot enfin sur la lecture. L'importance quantitative des didascalies dans la pièce de Diderot posait des problèmes spécifiques. Rappelons que nous attendons des candidates et des candidats qu'ils commentent les didascalies qu'ils lisent. En revanche, les didascalies strictement fonctionnelles, qui n'ont pas vocation à susciter des commentaires, peuvent être éventuellement omises à la lecture, pour ne pas entraver le mouvement du dialogue, par exemple.

### Balzac

Nous avons choisi cette édition parce qu'elle a le mérite de proposer des titres de chapitre, au lieu d'offrir trois grands blocs de texte, dans une présentation qui (pour le lecteur moderne) aurait paru indigeste. Comme l'explique la note de l'éditeur, en effet, lorsque Balzac a préparé l'édition des volumes de *La Comédie humaine*, à partir de 1841, il a supprimé les titres des chapitres, souvent nombreux, des versions antérieures de ses romans. L'éditeur souligne tout l'intérêt de ces titres, qui offrent un ensemble varié, parfois drôle, souvent proche pour la

troisième partie de l'esprit du feuilleton. Nous attendions donc des candidates et des candidats qu'ils commentent ces titres, si l'extrait proposé y invitait (début ou fin de chapitre, par exemple), et qu'ils sachent tirer parti de l'annotation pour se repérer dans le massif balzacien. Souvent, il nous a fallu demander aux candidates et candidats de préciser la place et la fonction de l'extrait dans l'économie narrative du chapitre ou de la partie. L'extrait prenant sens dans une architecture romanesque complexe, il était attendu des candidats qu'ils circulent entre les séquences et qu'ils soient capables de commenter les effets d'échos et de rappels qui ponctuent le récit. Les prestations les plus faibles adoptaient une approche myope de l'extrait à commenter et témoignaient généralement d'une connaissance très imprécise du déroulement de la fiction. Rappelons qu'il est non seulement possible mais recommandé de feuilleter l'ouvrage, lors de la préparation comme au moment de la prestation orale.

Nous avons interrogé sur l'ensemble du roman, à l'exclusion de l'épître liminaire à Victor Hugo. Toutefois, nous avons évité de donner les passages où les questions d'argent exigeaient des compétences d'économiste : ainsi, par exemple, les passages dans « Les souffrances de l'inventeur » où il est question de « compte de retour et frais », p. 646, ou encore, p. 648, l'explication des moyens « par lesquels, en dix minutes, on fait, en Banque, rapporter vingt-huit francs d'intérêt à un capital de mille francs ». Il nous a semblé que nous avions suffisamment à faire avec ce roman très riche, pour ne pas choisir de telles séquences. Nous avons également écarté les sonnets de Lassailly, Delphine de Girardin et Théophile Gautier, du chapitre « Les sonnets », p. 312 et suivantes. En revanche, n'étaient pas exclus a priori le pastiche intitulé « Panorama critique », p. 388, ainsi que les poèmes qui sont de Balzac (p. 99, p. 139). L'ampleur et la très grande diversité tonale de la matière romanesque interdisaient de lire exclusivement le texte balzacien à la lumière des questions de cours. Il était indispensable d'adapter les outils d'analyse à l'extrait présenté, qu'il s'agisse d'une description (d'un salon, d'un vêtement, d'une rue), d'une scène de dialogue ou d'un passage mobilisant des références culturelles plus larges. Trop souvent, les éléments de contextualisation étaient ignorés. Nous attendions aussi des candidats qu'ils s'interrogent, entre autres choses, sur la place et le rôle assignés à la voix narrative, qu'ils commentent les changements de focalisation, s'interrogent sur les registres et décèlent les effets éventuels d'ironie. Beaucoup de candidats n'ont pas été assez précis et ont ainsi manqué une grande partie de la saveur des situations décrites. Même s'il n'est pas toujours aisé de caractériser les tonalités, il convient au moins d'interroger l'effet produit sur le lecteur quand le narrateur joue sur les clichés et recourt aux trivialités lors d'un échange amoureux ou prend une distance amusée à l'égard du comportement de son personnage. L'introduction d'un nouveau personnage ou son retour impliquait de réfléchir également à la construction du système des personnages, tout en étant attentif aux différentes techniques employées par Balzac dans ses portraits (physiques et moraux). Les meilleures prestations alliaient la précision de l'analyse stylistique à une connaissance plus large du projet esthétique balzacien.

### Ponge

Les prestations entendues sur Ponge ont été relativement contrastées. Deux défauts majeurs ont pu être constatés. En premier lieu, trop de candidats ont abordé l'extrait soumis à l'analyse comme une entité autonome. Rappelons que la forme du poème, pour être apparemment close sur elle-même, prend aussi sens dans un ensemble constitué par le recueil. Il est donc essentiel de prendre en compte, non seulement les poèmes qui le précèdent et le suivent mais aussi, plus largement, les effets de reprises et d'échos à l'échelle du recueil qui font qu'il résonne avec d'autres passages poétiques. Ponge mobilise des éléments, des formes, des textures et des matières qu'il décline de différentes manières, à différents moments du recueil. Il fallait donc être attentif au travail de reprise et de variation, déceler l'effet de citation tout en soulignant l'originalité de la séquence à analyser. Si le poème est à analyser en entier, rappelons qu'il faut lire et commenter le titre, tout en tenant compte de l'entour immédiat du

poème. Si le texte constitue un extrait d'un poème plus long, il est essentiel de réfléchir, en outre, à la place de la séquence dans l'économie du poème.

En second lieu, cette attention à l'insertion du poème dans son recueil doit se doubler d'un travail de lecture original du texte soumis à l'analyse. Les prestations les plus faibles ont généralement témoigné d'une méconnaissance du recueil, mais aussi d'une absence de lecture propre de l'ouvrage. Ce travail d'appropriation est toujours nécessaire, il devient crucial dans le cas d'un texte poétique qui exige de réfléchir aux choix formels de l'auteur autrement qu'en termes généraux.

En outre, l'absence d'une forme versifiée a parfois conduit certains candidats à analyser leur texte comme ils l'auraient fait de n'importe quel texte en prose. Une telle approche ne pouvait que conduire à l'énoncé de platitudes paraphrastiques. Nous attendions des candidates et des candidats qu'ils mobilisent les outils propres à l'analyse d'un texte poétique. Le texte de Ponge est remarquable par la densité de sa forme, l'extrême souci du rythme et de la matière sonore mais aussi graphique. Il faut être attentif à la disposition physique du poème sur la page (présence ou non de paragraphes, usage des capitales ou de l'italique, usage des tirets, usage des guillemets, etc.), mais aussi au schéma sonore qu'il mobilise et aux images qu'il retravaille en jouant sur les dimensions et les échelles. Le texte pongien manifeste un humour que les candidates et les candidats ont eu du mal parfois à partager. Une analyse réussie de Ponge demande notamment de savoir tirer parti du détournement des formes et des figures. Si certains jeux avec des expressions lexicalisées et des locutions n'ont pas toujours été perçus, la plupart des candidates et des candidats ont travaillé avec bonheur sur le jeu des définitions, mettant ainsi intelligemment à profit les usuels à disposition.

Une telle attention au matériau poétique permet d'ancrer l'analyse dans la matière verbale, sans verser tout de suite dans une approche méta-poétique. Sans nier la pertinence relative de cette dernière dimension, en effet, il n'y a pas lieu d'en faire un usage réducteur. En particulier, elle ne saurait se déployer au détriment d'une approche stylistique sensible aux aspérités du texte. Les poèmes de Ponge jouent sur plusieurs registres de lecture : la description concrète des objets, les images associées, l'imaginaire linguistique mobilisé, le discours méta-poétique, etc. L'analyse devait rendre compte de ces superpositions sans exclure certaines couches de sens. Les meilleures prestations ont été celles qui témoignaient d'un vrai travail de lecture, attentif au jeu des tonalités comme aux perturbations éventuelles de la syntaxe. Les plus faibles n'ont pas su rendre compte de cette poéticité et ont généralement aplani le texte au lieu d'en faire ressortir les difficultés. Rappelons que l'on peut légitimement hésiter sur une interprétation : mieux vaut pourtant risquer un élément de lecture propre que de se réfugier dans des généralités sur le recours au discours scientifique ou, pire, faire comme s'il n'y avait pas d'obscurité.

Pour conclure, rappelons qu'il est utile de travailler les œuvres au programme dans la perspective de l'oral sans attendre les résultats d'admissibilité. Une lecture approfondie des œuvres par tous les candidats est toujours souhaitable et contribue à la qualité d'ensemble des prestations entendues.