



Cette brochure contient tous les rapports aux sujets d'écrits et d'oral dont la connaissance permet de mieux cerner la nature des épreuves correspondante.

Son contenu, hors la partie réglementaire, n'est donné qu'à titre indicatif.

© Ecole normale supérieure  
Lettres et Sciences humaines  
15, parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07

Téléphone 04 37 37 60 00  
Télécopie 04 37 37 60 60

#### Sujet :

A propos de *La Chartreuse de Parme*, Michel Crouzet écrit : « Evoquant l'histoire, mais refusant de la dire, le roman la subordonne à ses impératifs et l'écrit en termes de sublime ou de bouffon, ou les deux à la fois. L'histoire est mise au service de la transcendance héroïque du romanesque, ou de sa contre-partie dérisoire. La phase d'attaque est un début de roman historique, la date lancée est bien l'origine du récit et le début d'une nouvelle histoire, et les premiers chapitres suivent l'histoire de l'Italie révolutionnée et francisée. Mais après 1815 le roman s'installe dans sa propre histoire ; comme il a sa géographie, il se crée son histoire à lui, parallèle peut-être, mais inconnue et inventée. Le roman historique place une aventure romanesque dans un contexte historique ; Stendhal situe une aventure fictive dans une histoire fictive et interdit tout recoupement — autre que la ressemblance, la dérivation et l'allusion — avec les faits contemporains. Le roman est dans cet écart. »

(Michel Crouzet, édition critique de *La Chartreuse de Parme*, Préface, p. xxvi, Orléans, Paradigme, coll. Hologrammes, 2007)

En quoi ce jugement éclaire-t-il votre lecture de *La Chartreuse de Parme* ?

#### Eléments généraux

Les candidats ont très nettement pâti du report de l'épreuve : la tenue des copies témoignait d'une lassitude et d'une négligence que le jury n'avait encore jamais observées. La notation a tenu compte de cette lassitude bien compréhensible. Pour autant, ces copies n'étaient pas le lieu de revenir de manière polémique sur le report de l'épreuve, la composition du programme ou le choix du sujet. Les copies qui, au lieu de répondre à la question posée, ne faisaient qu'exposer les opinions, voire les états d'âme des candidats sur ces aspects, ont été considérées comme des refus de composer et notées 00/20.

Le président du jury a rappelé, dans sa lettre du 29 avril 2008, la procédure de choix des sujets et de recours au sujet de remplacement : « La commission de choix de sujets, que je préside, prépare, plusieurs mois à l'avance, un sujet et un sujet de remplacement pour parer à toute éventualité. En cas de problème, la procédure veut que l'on se reporte sur le sujet de remplacement. »

Si le jury n'exige pas des candidats qu'ils expriment leur goût personnel pour les œuvres sur lesquelles il leur est demandé de composer, il a cependant été étonné par le caractère presque exclusivement scolaire de la lecture dont témoignaient bien des copies. Il est dommage qu'un texte aussi riche que *La Chartreuse de Parme* n'ait été lu que dans ses grands morceaux de bravoure et, semble-t-il, comme prétexte à simples exercices. Le sujet, qui proposait de réfléchir sur le jeu du romancier avec le lecteur, permettait de mettre en valeur une multitude d'approches, fondées par exemple sur les savoirs (l'histoire), l'imaginaire (la fiction), l'enthousiasme (le sublime) ou la distance (le dérisoire) ; le jury s'étonne que si peu de candidats se soient reconnus dans l'une ou l'autre de ces propositions de lecture et se les soient appropriées de façon un peu personnelle, comme peuvent le faire légitimement des jeunes gens intellectuellement curieux.

De même, on aurait pu s'attendre à ce que les candidats utilisent leurs connaissances générales sur l'époque évoquée par le roman pour montrer quels liens Stendhal tissait entre la fiction et l'expérience historique de ses lecteurs, en particulier de ceux que la gérontocratie de la Restauration, puis la monarchie bourgeoise de Louis-Philippe ont privés de toute possibilité d'action politique, économique ou sociale ; en somme, la génération romantique sacrifiée par la mort des idéaux révolutionnaires et la fin de l'épopée napoléonienne, celle au nom de laquelle parle le Musset de la *Confession d'un enfant du siècle* qui, sans doute, devait tout particulièrement se reconnaître en Fabrice del Dongo. Sans nécessiter une analyse *per se* de ce contexte, le sujet en supposait une connaissance générale, qui a souvent semblé faire défaut ou du moins, n'a pas été mobilisée à propos.

Il en va de même pour la question de l'histoire, comme savoir et comme matière littéraire. Une conscience minimale de l'importance intellectuelle et culturelle de l'histoire à l'époque romantique était indispensable pour éviter les contresens induits par une conception positiviste de l'histoire (hantée par

l'obsession de la « vérité » et de l'« objectivité » de la « science » historique) ou une vision post-flaubertienne du roman. En effet, à l'époque de Stendhal, l'histoire appartient encore aux Belles-Lettres, et le roman ne se voit nullement dénier toute efficacité herméneutique ; il était donc inutile, voire contre-productif, de fonder toute la démonstration sur un postulat d'incompatibilité entre les compétences de l'historien et le métier de romancier, du type « Stendhal n'était pas historien ». Le contexte épistémologique de l'époque aurait pu aussi permettre d'éviter le lieu commun selon lequel le roman stendhalien est subjectif, par opposition avec l'histoire, posée, suivant des critères anachroniques, comme nécessairement objective. La mode du roman historique à l'époque romantique, dont Stendhal prend acte en mentionnant le nom de Walter Scott, et qui contribue fortement à l'horizon d'attente du lecteur de son roman, se fonde précisément sur la capacité de l'histoire à combiner connaissance du monde et imaginaire. Les candidats qui ont été capables d'éclairer la proposition de Michel Crouzet en apportant quelques éléments de comparaison entre *La Chartreuse de Parme* et les romans historiques de Walter Scott, de Vigny, de Mérimée ou de Balzac, ont montré une conscience de la dimension historique des genres littéraires que le jury a été heureux de pouvoir valoriser.

Plus généralement, le jury a déploré les traces, dans les copies, d'un rapport de contrainte, voire de mépris envers la littérature. Quand on lit des affirmations comme : « Ce qui caractérise la *Chartreuse*, c'est de ne pas être crédible », on peut avoir le sentiment que, si les candidats se permettent autant de céder aux facilités abusives, c'est qu'ils se font une conception dépréciée de l'œuvre littéraire. Ce faisant, les candidats donnent l'impression de penser que, la littérature n'étant guère très sérieuse, ni très précieuse, un travail à son sujet peut se permettre de rester superficiel, verbeux, bavard ou complaisant. Certains semblent en outre être peu familiers du continent littéraire et ouvrent leur devoir par de grandes célébrations de Stendhal, « grand auteur du 18<sup>e</sup> siècle (sic), qui a laissé d'illustres chefs-d'œuvre » et dont la lecture était fort appréciée par... Mme de Sévigné. Rappelons que, si les années de classe préparatoire laissent peu de loisirs, elles doivent aussi représenter, pour des étudiants qui ont choisi les lettres et sciences humaines, le moment d'acquérir ou de compléter une culture générale qu'il faut mobiliser le jour du concours.

## Méthodologie

Nous souhaitons rappeler ici trois points fondamentaux de méthode, sur lesquels les copies de cette année ont été particulièrement déficientes : la nécessité de traiter le sujet, l'analyse des termes employés par le critique et la conception de l'introduction.

Le jury souhaite rappeler de façon très ferme aux candidats que, quels que soient leur état de préparation, leurs souvenirs des cours qu'ils ont suivis ou de leurs lectures critiques, il leur est avant tout demandé de traiter un sujet spécifique. Cela signifie, pour établir les choses très clairement, qu'il faut traiter le sujet proposé et non un autre, même si l'on pense que cet autre sujet aurait été plus pertinent ou plus intéressant, même si d'autres critiques (Julien Gracq ou Italo Calvino, par exemple) ont proposé des analyses qui, par certains aspects, se rapprochaient de celles de Michel Crouzet. L'impératif de traiter le sujet implique aussi qu'il ne faut en aucun cas prendre la citation comme prétexte à réciter un cours. Le jury apprécie bien entendu que les préparateurs se donnent du mal pour proposer des cours riches et intéressants à leurs élèves, mais il refuse de noter exclusivement le travail des préparateurs, dans des copies qui ne proposent aucune élaboration personnelle du matériau ni aucune construction du sujet. Une proportion inhabituelle de copies a, cette année, manifesté ce travers. Que cela soit dû à Stendhal, à la fatigue des candidats ou à une tendance propre à la génération qui se présentait en 2008 au concours, le jury souhaite prévenir les candidats futurs contre ce grave défaut de méthode.

En même temps que cette tendance évidente à la récitation, le jury a remarqué tout particulièrement la soumission de la majorité des candidats à un prêt-à-penser qui les a souvent empêchés de proposer une réflexion vraiment personnelle. La trace récurrente de la *doxa* critique à laquelle les candidats ont massivement sacrifié leurs propres capacités d'analyse était d'autant plus évidente — et exaspérante — qu'elle consistait en quelques mots-valises ou jeux de mots répétés comme des slogans : la Stendhalie, la Stendhalitalie, l'*incipit* « triomphallique », le « coût historique » du premier chapitre ont, sans doute à juste titre, marqué et séduit les candidats, mais ils ne sont pas garants de vérité et l'opportunité de leur utilisation massive était douteuse. Le jury rappelle aux candidats que les lectures critiques, comme les cours, sont là pour leur donner des outils d'analyse et les aider à faire advenir leur propre pensée, non pour se substituer à elle.

On attirera aussi l'attention des candidats sur la nécessité de varier leurs approches critiques, afin de ne pas s'enfermer dans une lecture univoque de l'œuvre entièrement filtrée par le seul regard, fût-il perçant, d'un Jean-Pierre Richard, d'un Jean Prévost ou d'un Gilbert Durand. La pertinence de ces lectures désormais classiques ne saurait bien sûr être remise en cause ; mais l'on attend des candidats une ouverture aux courants divers de la critique, qu'elle soit thématique, mythographique ou sociocritique, et aux approches les plus récentes de la recherche littéraire. Le jury a été souvent irrité de constater au fil des copies qu'une lecture uniformément gracquienne de *La Chartreuse de Parme* tarissait les capacités critiques des candidats, et les détournait finalement des enjeux les plus intéressants de la citation.

Pour pouvoir traiter le sujet dans son irréductible spécificité, il faut nécessairement consacrer à l'analyse des termes employés dans la citation une part du temps de préparation de l'épreuve, et au moins quelques lignes dans la dissertation. Le sujet proposé cette année était long, et le jury n'exigeait pas forcément

des candidats de le citer en entier. Encore fallait-il, si l'on se contentait d'en citer des extraits, les choisir à bon escient. Souvent, les nuances de la citation, ses concessions ou ses modalisations (« parallèle peut-être », « – autre que la ressemblance, la dérivation et l'allusion ») qui donnaient matière à réflexion et à discussion, ont été omises : cela n'aidait guère à dégager des formules de Michel Crouzet une problématique ouverte et pertinente. Surtout, la longueur du sujet impliquait d'en montrer les articulations (l'adversatif « mais », par exemple), ce qui a trop rarement été fait. Les termes employés par Michel Crouzet relèvent certes du lexique courant ; il n'en fait pas moins leur attribuer un sens précis, contextuel et programmatique pour la réflexion, que seule l'analyse peut préciser. Trop souvent, les copies se contentaient d'une présentation du sujet qui, évitant à la fois la citation et l'analyse, se réduisait à la paraphrase de la citation et privait ainsi les candidats d'une excellente occasion de donner un contenu intellectuel fort et précis à leur introduction.

L'introduction est, en effet, les rapports du jury le disent année après année, un moment crucial de la réflexion et de la communication qui s'établit entre le candidat et ses lecteurs. Rappelons que les étapes de ce moment introductif ne sont pas purement dictées par le canon universitaire de la dissertation, mais qu'elles répondent à de véritables exigences logiques et pragmatiques. La première de ces étapes, souvent très mal maîtrisée, est la partie proprement introductive, l'entrée en matière. Pour éviter les platitudes ou les aberrations culturelles, dont nous nous refusons à faire ici l'inutile relevé, elle exige un savoir-faire rhétorique plus important que les suivantes : il faut être capable de la faire courte, efficace et pertinente ou, à défaut, de s'en passer.

Le sujet doit ensuite être cité, totalement ou par le biais d'extraits pertinemment choisis, intégrés à l'analyse. Sans être un commentaire mot à mot, l'analyse définira le sens que le candidat attribue aux termes de la citation et en dégagera la logique d'ensemble. Pour ne pas allonger excessivement l'introduction, l'analyse doit sélectionner les aspects les plus importants du sujet : on le voit, cette sélection engage déjà une démarche intellectuelle et, à ce titre, elle indique les directions dans lesquelles s'oriente la réflexion.

C'est donc de cette analyse que découle la problématique sur laquelle le candidat se propose de construire sa réflexion. Pas plus que l'analyse du sujet, cette phase ne peut être réduite à une figure imposée, à un rituel académique ou à un moment purement rhétorique ; bien au contraire, si elle est bien centrée sur le sujet et clairement exprimée, dans une formulation juste et dense, elle indiquera le cap que suivra le cheminement intellectuel, servira de balise aux étapes progressives du développement, et prouvera, par sa reformulation constante jusqu'à la conclusion, que le programme démonstratif a été accompli.

D'elle aussi découlera l'annonce du plan, qui ouvre l'introduction sur le développement, dont il présente l'articulation logique. Véritable programme de travail, le plan annoncé doit être progressif, équilibré et suivi jusqu'à son terme.

Si chacune des étapes de l'introduction a sa fonction et son importance, elles n'atteignent leur pleine efficacité que comme un système, mettant en valeur la précision et la force d'une pensée. Pour que l'effet programmatique de l'introduction soit atteint, il ne faut donc pas que le lecteur risque de se perdre dans ce premier temps de la dissertation : clarté, justesse et densité sont les qualités vers lesquelles l'introduction doit tendre. Il est sage de viser un équilibre relatif avec la conclusion, l'introduction ne dépassant pas le double à peu près de la conclusion, pour tenir compte du rythme nécessairement plus lent de la lecture lorsqu'on découvre la démarche intellectuelle d'une copie que lorsque, après l'avoir suivie tout au long, on en fait le bilan. Les introductions sont globalement beaucoup trop longues par rapport aux conclusions. Cet écart tangible est en moyenne de 1 à 4, il peut monter jusqu'à un rapport de 1 à 10. Il faut donc des introductions plus courtes et des conclusions plus étoffées – sans qu'il soit nécessaire d'obéir à une quantification stricte posée par la règle.

## **Analyse du sujet**

Le sujet était tiré de la préface à la dernière édition de *La Chartreuse de Parme* réalisée par Michel Crouzet, publiée en 2007. La citation était *a priori* compréhensible et exploitable par tous les candidats correctement préparés ; par la subtilité de ses nuances terminologiques et par son ouverture, elle offrait aussi à la réflexion plusieurs degrés d'approfondissement et de dépassement possible.

Tout simple qu'il soit, le terme d'histoire aurait mérité une définition, même élémentaire. Rappelons comment la définit le *Petit Robert* : « Connaissance et récit des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire ». L'opposition fondamentale, fondatrice du sujet, opposait les verbes « évoquer » et « dire » (puis « écrire »). « Dire » l'histoire, c'est mettre les événements en récit comme le font les historiens ; l'« évoquer », c'est la représenter, éventuellement comme un cadre, sans viser à un récit continu, cohérent. L'évocation peut être biaisée, passer par des détours (les références culturelles, en particulier, qui participent à la sublimation, ou l'ironie, qui contribue à la dérision), tandis que « dire » l'histoire suppose un récit direct des événements, que l'on ne trouve qu'au début du roman. Un rapport de subordination était d'emblée établi entre l'histoire et le roman ; toutefois, cette subordination ne signifiait pas l'exclusion de l'histoire hors du champ romanesque : le sujet portait sur le mode particulier, complexe, de relation du roman stendhalien à l'histoire, et sur la nature

même de cette histoire à « évoquer » et à « écrire » (et non à « dire » passivement, sur le mode de la reproduction).

On relève une confusion fréquente entre le caractère référentiel des faits historiques relatés dans le roman et le réalisme. On remplace alors l'adjectif « historique » par « réel », « réaliste », « vraisemblable », ce qui n'a rien à voir. Ainsi, le fait que Stendhal explique certaines actions des personnages par le caractère italien (le vœu de Clélia, l'envie de meurtre de Mosca) contribue au vraisemblable (par référence à un code commun d'explication du monde, le tempérament national), mais ne relève en rien de l'histoire. Les petits faits vrais, les effets de réel ou le réalisme ne font pas l'histoire. L'histoire implique certes un rapport référentiel au monde, mais constitue un discours élaboré sur le temps passé, ses grands événements, marqués par des dates, par une chronologie et par des hommes, souvent héroïsés (Ney, Bonaparte) ; elle vise à mettre en ordre et à comprendre les faits comme un devenir national ou collectif. S'arrêter aux marques superficielles de l'historicité du roman, par exemple la présence d'une date en tête du premier chapitre, revient précisément à tomber dans le piège tendu par Stendhal.

La citation précisait très vite de quelle nature est la torsion imposée par le roman à l'histoire : la fin de la phrase articulait les notions de « sublime » et de « bouffon ». On attendait ici des définitions qui tiennent compte de l'éclairage apporté par la phrase suivante. Le « sublime », repris et précisé par « la transcendance héroïque du romanesque », se prêtait à une double approche. D'abord historique : le sublime se définit comme production d'un effet esthétique bouleversant, qui ravit et emporte au-delà du connu. Ensuite, plus proprement stendhalienne : il s'agit alors de l'élévation héroïque des belles âmes, de l'accession à un absolu de la liberté et de l'amour.

On attendait aussi une utilisation juste du terme « romanesque », qui évite la confusion fréquente entre romanesque, fictif, inventé, irréel, invraisemblable, rêvé, poétique, onirique. « Romanesque » ne désigne pas seulement le propre de tout roman en tant que récit fictif, mais rappelle aussi l'inscription dans la tradition du « roman romanesque » (roman de chevalerie, roman baroque, etc.), qui relève de l'imaginaire héroïque des aventures narrées. C'est à cette histoire particulière du roman que Stendhal se montre fidèle et soumet les faits historiques. Un contresens consistait à convoquer le modèle du « roman réaliste » et à évoquer une mise en récit fictive du réel chez un Stendhal « réaliste » : la métaphore du miroir promené le long des chemins a souvent fait diversion dans le sujet et a occulté l'appartenance de Stendhal à une autre tradition esthétique du roman, plus ancienne.

Le « bouffon » est à son tour prolongé par « contre-partie dérisoire » : il s'entend comme ce qui nourrit une distance moqueuse et une dérision, laquelle ne va pas, chez Stendhal, sans tendresse pour le ridicule des personnages, comme le montre la relation entretenue avec le héros au fil de la narration. Un contresens consistait ici à confondre le « bouffon » avec le « grotesque » ; l'esthétique de la laideur n'appartient pas à Stendhal.

La partie centrale du sujet est plus illustrative. Elle souligne néanmoins que l'histoire n'est pas totalement exclue de *La Chartreuse de Parme* et invite à découvrir dans l'œuvre des embrayeurs d'historicité destinés à créer (au-delà même des premières pages) un effet d'histoire dans le roman, ouvert selon les protocoles du « roman historique ». Dans l'*incipit* de la *Chartreuse*, l'histoire est bien convoquée, comme si tout naissait d'un désir de « dire » l'histoire ; mais cette histoire est celle d'une origine mythique du personnage. Se dessine ici le mouvement général de la citation et du roman, de l'histoire événementielle, extérieure ou antérieure à l'écriture romanesque, à l'histoire comme matériau romanesque et comme récit. La référence à la « géographie » du roman permet, dans la citation, de saisir ce second sens du mot histoire : « son histoire à lui », mise en récit et en fiction. Aucun développement autonome sur la géographie réelle ou mythique du roman stendhalien n'était attendu dans les copies où il formait souvent une excroissance peu pertinente.

L'opposition entre le « début de roman » et « après 1815 » invitait les candidats à couvrir l'ensemble du roman dans leurs analyses d'exemples. A l'évidence, il était plus facile de montrer comment Stendhal crée l'horizon d'attente historique que d'analyser sa disparition après Waterloo : la raréfaction des repères spatiaux et temporels n'était qu'un indice insuffisant. Il fallait, pour parvenir à mettre en lumière le changement de régime romanesque, voir comment on glissait d'une histoire passée à une histoire du présent, d'un savoir historique à un discours de l'allusion d'actualité, d'une histoire constituée à une histoire en train de se faire. Les parallèles entre Parme et la France de Louis-Philippe prenaient sens dans ce changement de régime référentiel : une histoire en train de se faire ne s'écrit pas de la même manière qu'une histoire révolue. Stendhal compte beaucoup sur la capacité d'analyse de son lecteur : c'est lui qui doit décoder le roman, établir les parallèles, décrypter les allusions. C'est à ce prix que le récit des « faits contemporains » peut avoir une valeur herméneutique : il contribue à donner du sens à l'actualité, mais ce sens n'est pas encore fixé. « Sa propre histoire » n'est donc pas seulement à entendre comme « fable », mais aussi comme histoire en train de se faire, sans interprétation préalable ni héroïsation.

Apparaît ici la première des deux « déclinaisons » de la citation, et une modalisation importante : « parallèle peut-être, mais inconnue et inventée ». L'adjectif « parallèle », présenté dans une concession, incite à découvrir dans la chronologie interne du roman une orientation identique à celle de l'histoire référentielle. « Inconnue » pose le problème de la connaissance et de son objet, de la valeur heuristique de cette « histoire à lui » par laquelle s'élaborerait un sens de l'histoire, invisible sans doute dans la simple succession événementielle des faits. « Inventée » renvoie, plus simplement, à la part de fiction, qu'il s'agit d'évaluer

précisément. Ont été valorisées les copies qui prenaient en compte ces nuances terminologiques et tentaient d'en tirer, même maladroitement, des éléments d'analyse.

La fin de la citation éclaire le glissement opéré entre une « histoire » et une autre, et amène de nouvelles nuances susceptibles d'alimenter la réflexion. On pouvait attendre des candidats quelque connaissance du « roman historique » qui leur permette de saisir la distance cultivée par Stendhal avec ce sous-genre romanesque – le dépassement de l'histoire comme « contexte » de l'aventure et sa totale assimilation par la fiction. Mais l'essentiel vient après, dans la seconde déclinaison-modalisation : « interdit tout recouplement – autre que la ressemblance, la dérivation et l'allusion – avec les faits contemporains ». L'attention des candidats devait demeurer en éveil jusqu'au terme de la citation. Trois régimes sont indiqués dans la relation à ce qui n'est plus appelé par Crouzet « l'histoire » mais « les faits contemporains » (cette substitution des « faits contemporains » à « l'histoire » n'a souvent pas été remarquée dans les copies) : non plus l'histoire historique, documentée, mais l'actualité contemporaine, les faits bruts qui n'ont pas été encore construits en histoire par le discours. La « ressemblance » invite, comme auparavant l'adjectif « parallèle », à découvrir dans le roman de simples jeux de décalque de faits contemporains. L'« allusion » est un régime courant de relation tangente aux faits, qui implique les lecteurs dans le décryptage du texte (par exemple en l'invitant à reconnaître dans la peinture stendhalienne de la cour de Parme certains traits de la France contemporaine). Le plus difficile est la « dérivation » : les événements contemporains servent de noyaux à des épisodes romanesques qui en dérivent ; ainsi, les complots républicains constituent les noyaux d'où sort, dans la fiction, le personnage romanesque de Palla.

La phrase conclusive, « le roman est dans cet écart », souligne une dernière fois que la barrière levée entre l'histoire ou les faits contemporains et le roman n'est aucunement infranchissable. Elle invite à cerner, dans la relation complexe à l'histoire « évoquée », la nature du roman et du romanesque stendhaliens. Cet « écart » ne rend-il pas possibles toutes les transformations par lesquelles les « faits » deviennent, dans le creuset de la fiction et du récit romanesques, l'« histoire » ? Or cet « écart » est le plus souvent affirmé dans la problématique, mais totalement oublié dans le développement, et absent des conclusions, ce qui est fâcheux, ou alors il est traduit en « virage » ou en « tournant » ; un écart n'est pas un rejet, mais garde la mémoire du point d'origine, c'est un mouvement dynamique. Il fallait rester dans les mots du sujet, pour voir « en quoi ils éclairent ».

### **Problématique**

Rappelons à ce sujet qu'il ne s'agit pas de juger la citation, ni de jouer aux redresseurs de torts : les phrases qualifiant Michel Crouzet de « péremptoire », « d'aveugle à », « ne comprenant pas que », « se trompant, sur », etc. étaient déplacées. La question est, on le rappelle : « en quoi ce jugement éclaire-t-il votre lecture de *La Chartreuse de Parme* ? », et non : « en quoi Michel Crouzet se trompe-t-il ? » D'ailleurs, si la littérature n'a pas toujours le crédit que l'on attendrait qu'elle ait, l'auteur de la citation ne connaît guère un sort meilleur : nombreux sont les candidats qui se croient obligés de critiquer Michel Crouzet de manière outrée, forcée et absurde. Mais n'est pas Crouzet qui veut ! et ces tentatives tortueuses pour faire progresser la démarche se soldent toujours par des échecs assez retentissants.

Une problématique productive se proposait d'analyser, dans la *Chartreuse*, le rapport établi entre le « romanesque » et l'histoire entendue comme discours référentiel sur le monde. Comment le roman s'écarte-t-il de l'histoire pour aller vers la fiction et s'assumer dans sa pureté romanesque ? En même temps, comment maintient-il – au-delà des premières pages du roman – un rapport complexe avec l'histoire des faits pour, non pas « refuser de dire » l'histoire (à la manière des historiens), mais la créer – la révéler, lui conférer du sens ?

Cette problématique pouvait aboutir non pas à une définition de l'histoire par la fiction mais à une définition du romanesque stendhalien comme nourri de « faits contemporains » : on pouvait apprécier alors la tension féconde entre roman « réaliste » et roman « romanesque » chez Stendhal – la création d'un « réalisme fabuleux ».

### **Plan**

Un plan qui suivait passivement le déroulement linéaire de la citation (I/ le sublime et le bouffon, II/ avant et après 1815, III/ l'écart) était irrecevable : purement descriptif, il n'était porteur d'aucune réflexion dynamique et n'aboutissait pas à une conclusion ferme.

Plus acceptable, mais simplet, apparaissait le plan scolairement dialectique : I/ il y a de l'histoire, II/ mais c'est du roman, III/ mesurons l'écart. Contre cette simplification, il convenait de maintenir la tension entre les deux pôles de la citation à l'intérieur des parties.

Les troisièmes parties qui proposaient non pas un dépassement de la citation mais une sortie hors du sujet, du type « l'important, c'est la poésie », ou « l'important, c'est le mythe (héroïque, amoureux, italien...) » étaient dénuées de pertinence.

Une démarche possible était la suivante :

I/ Le romanesque naît de l'histoire – l'aventure héroïque émane des événements historiques. On pouvait nourrir cette partie en commentant l'utilisation de dates, de noms propres, d'événements (Waterloo) ; le recours

par Stendhal à sa propre expérience militaire et diplomatique ; l'exploitation de chronologies historique et romanesque « parallèles ». On pouvait montrer comment le romanesque naît de ce matériau, avec la description satirique de la cour, les épisodes de complots, de bataille. Pouvaient alors être envisagés les jeux de « ressemblance », « d'allusion » et de « dérivation ».

II/ Mais le romanesque transcende l'histoire – le sublime ou le bouffon permettent de dépasser l'histoire factuelle par l'histoire « inventée ». On pouvait voir par exemple comment le sublime de la jeunesse est lié à l'histoire, au discours tenu par le roman sur la politique officielle et sur la gérontocratie, qui ne laissent aux jeunes gens que l'aventure (militaire, amoureuse), laquelle précisément est du domaine du roman. Le romanesque est une conséquence de l'histoire, qu'il conteste en retour en en révélant la bassesse dérisoire.

III/ Trois directions possibles s'ouvrent alors pour une troisième partie :

A/ Du sens historique s'invente par cette transformation des « faits contemporains » en matériau fictionnel. On analyse alors la valeur heuristique de la fiction et l'on saisit la révélation d'une histoire « inconnue ».

B/ Stendhal invente un « réalisme fabuleux ».

C/ Stendhal propose une multiplicité de contrats de lecture, opère un constant brouillage entre des codes et des horizons différents (roman réaliste/historique/romanesque). Seuls les « happy few » sont capables de suivre ces recompositions permanentes et les effets qu'elles induisent.

Les troisièmes parties sur les « happy few » (très diversement orthographiés) étaient malheureusement manquées dans la plupart des cas : le mythe d'une infinie relativité des lectures ou d'une destination élitiste du livre fournissait un alibi précieux aux candidats qui fuyaient le sujet depuis le début du devoir et se trouvaient ainsi justifiés dans leur incapacité à affronter l'étrangeté littéraire du roman.

### **Forme**

La question de la langue doit être soulignée. Il ne s'agit pas seulement de demander aux candidats d'être soucieux d'une norme linguistique, mais de montrer que là se joue la pensée.

La correction orthographique est évidemment une exigence minimale. Faut-il le redire ? Il convient à la fin de la rédaction de relire deux fois sa copie, une fois pour le sens et une fois d'un strict point de vue orthographique. Une attention particulière doit être accordée aux accords, entre sujet et verbe, même en cas d'inversion, entre noms et adjectifs. L'accord du participe passé doit impérativement être revu ou tout simplement appris.

La maîtrise de la syntaxe engage le mouvement même de la pensée. Le candidat ne doit jamais oublier qu'il faut non seulement répondre à la question que pose le sujet, mais surtout démontrer au lecteur la pertinence et l'intérêt de cette réponse. La syntaxe joue ici tout son rôle car c'est elle qui est la logique dans la langue. La cause, la conséquence, l'opposition ou la concession doivent être exprimées par des verbes ou par des propositions subordonnées circonstancielles. En leur place on trouve trop souvent des paragraphes dont chaque phrase commence par afficher une logique superficielle, sous la forme d'une énumération ordonnée (« d'abord », « ensuite », « enfin »), ou d'une libre association (« par contre », « du reste », « d'ailleurs », « de plus », sans compter le « d'une part » sans « d'autre part », ou l'inverse). Il faut éviter le caractère artificiel de connecteurs logiques qui cachent mal une absence de connexion réelle.

Enfin, le jury a été très étonné du registre de langue et du ton utilisés par un certain nombre de copies qui paraissent décalées par rapport à l'enjeu du concours et de l'épreuve. On se demande parfois où se croient les candidats qui expliquent que « nombreux sont les touristes qui se souviennent des descriptions de l'Italie dans la *Chartreuse*, bien que le roman ne soit pas un guide touristique », à qui s'adressent ceux qui, prévenant ou non le correcteur, abrègent le titre en un sigle inélégant (« LCDP » ou « CP »), tandis que Michel Crouzet devient « MC ») ou ceux qui désignent le roman comme un « OLNi ». D'autres concèdent que Fabrice, qui « à première vue, nous paraît "normal" », a bien raison d'aller « buller » ou « cherche les embrouilles » ; d'autres encore expliquent que le roman est un « docu-fiction ». Nous appelons une dernière fois les candidats à adapter leur niveau de langue aux exigences de l'épreuve et à la considération qu'ils doivent à l'œuvre étudiée.

# Explication d'un texte littéraire

## Oral

### Épreuve commune

Remarques générales :

— nous témoignerons de notre étonnement devant le nombre de prestations avortées, inachevées, témoignant d'un renoncement devant l'épreuve. Et devant l'indigence de nombreuses autres, particulièrement marquées par la répétition, le piétinement, le formalisme et l'abus de lieux communs, le défaut d'ambition herméneutique général dont le symptôme le plus évident était la paraphrase du texte mot à mot.

— La lecture doit en premier lieu respecter le texte, c'est-à-dire, notamment pour un texte dramatique en vers, permettre de le faire entendre. Il s'agit d'abord d'une question de débit : on ne lit ni trop vite ni trop lentement le texte qu'on va expliquer, simplement et sans grandiloquence, mais avec la volonté de manifester immédiatement de sa compréhension. Du point de vue méthodologique : il est de loin préférable de lire le texte avant d'annoncer son mouvement ; c'est une exigence de bon sens que d'exposer l'analyse de la progression du texte une fois celui-ci lu attentivement, et de manière précisément à montrer que le texte obéit à une progression.

— concernant la prestation : il n'est pas inutile de regarder le jury, de paraître essayer de lui communiquer un propos qui lui est destiné. En ce sens, il est profitable d'essayer de ne pas trop lire ses notes, condition première d'une clarté d'exposition absolument essentielle. La disponibilité lors de l'échange est capitale.

— la qualité du français : épreuve orale ne veut pas dire registre familier et ne doit autoriser aucun relâchement linguistique. Nous conseillons fermement aux candidats d'enrichir leur vocabulaire immédiatement disponible : il est dommageable à un candidat de ne pouvoir organiser ses remarques sinon dans une accumulation rythmée par de maladroits et invariables « il y a », « on a », syntagmes juxtaposant, sans les articuler dans un véritable discours, les descriptions de phénomènes textuels dignes d'intérêt mais bien peu mis en valeur ainsi. Il faut s'entraîner à refuser de céder à la facilité orale de ces chevilles parasitant le véritable effort de pensée sur le texte. Nous encourageons également les candidats à refuser le jargon et à chercher parallèlement à maîtriser parfaitement le vocabulaire de l'analyse littéraire : les termes de « syllepse », « chiasme », « syllogisme », « épique », « épictique », « courtois », « baroque », l'opposition *docere/placere*, ont été employés à tort ou à travers, induisant un doute sérieux sur la rigueur du candidat. Mieux vaut s'abstenir d'utiliser un terme mal maîtrisé que de risquer l'impropriété.

— les candidats ne doivent pas faire comme s'il n'y avait pas de programme en négligeant une lecture sérieuse des textes à mûrir et à dépouiller durant l'année de toute obscurité lexicale, de toute difficulté d'ordre terminologique : c'était essentiel pour Montesquieu dont on ne pouvait ignorer les notions fondamentales. Ils ne doivent pas faire non plus comme si le fait d'avoir un programme dispensait de l'effort essentiel d'analyse, de lecture, de problématisation du texte singulier proposé à l'étude : l'usage intempérant et injustifié de la récitation de cours a donné de très mauvais résultats, comme toujours.

— il faut étudier le texte de l'intérieur, en partant, de manière très humble et très artisanale, des mots mêmes qu'il emploie ; on ne peut chercher à l'éclairer par des moyens externes que si l'on a achevé le travail d'analyse interne. C'est le seul moyen de se prémunir de la paraphrase. Ainsi, ce n'est pas situer le texte, ni le présenter efficacement, que de le noyer d'emblée sous des considérations générales (en particulier le discours convenu sur les Lumières pour Montesquieu), le recours aux chevilles creuses en guise de problématique (« nous allons montrer que ce passage est typiquement stendhalien », « dans ce texte Montesquieu nous fera penser plus que lire » répété à longueur d'explications, etc).

Parmi les lacunes culturelles des candidats, l'une d'elles mériterait sans doute en particulier d'être comblée : une connaissance et une fréquentation un peu sérieuses de la rhétorique, de ses moyens et de ses pratiques, ne nuiraient pas à des candidats parfois déroutés devant la structure, l'agencement, des textes classiques. On ne peut en faire l'économie si l'on entend dépasser l'impression d'étrangeté qui fait obstacle à une réelle familiarité avec ces textes.

Le texte de Corneille a donné lieu à des prestations très contrastées. Soulignons d'abord le problème essentiel et massif posé par l'identité générique de la pièce. Corneille annonce une « comédie » tout en transformant l'esthétique comique dont il hérite : on pouvait penser qu'il fallait aborder la question du genre de la pièce avec la plus grande prudence. La question appartenait d'emblée à l'histoire littéraire : à l'âge classique, l'affichage générique pèse de tout son poids et l'unité générique est une condition du succès public des pièces. Rappelons le titre *La Place royale*, et le sous-titre, *L'Amoureux extravagant* : l'un et l'autre disent l'ancrage dans l'esthétique comique et il était particulièrement maladroit d'analyser tel ou tel passage en termes de tragique assumé et même revendiqué par Corneille ; nous étions là dans le contresens majeur. Impossible de caractériser

correctement ce que certains candidats ont appelé le « projet héroïque » d'Alidor en occultant cet éclairage par « l'extravagance » qui annonçait davantage les monomaniaques moliéresques que les prochains tragédiens de Corneille. Mais fort rares sont les candidats dont la culture littéraire est susceptible de les assister dans leur tentative pour situer esthétiquement un texte. Citer *Dom Juan* est une chose, pouvoir s'appuyer sur la lecture de la pièce pour en enrichir sa propre explication de l'extrait de Corneille en est une autre. L'appréhension plus nette du rapport ludique de rivalité entre Alidor et Cléandre, ou de la tentation de l'outrance qui guette parfois Angélique dans certains jeux de scène, par exemple, aurait permis d'éviter le contresens qui consistait à identifier mécaniquement toute gravité de ton au registre tragique. En lieu et place de cette prudence et de cette finesse, nous avons entendu des jugements aberrants, notamment sur Angélique qu'on a pu, fort audacieusement, comparer au personnage de Phèdre et condamner au couvent pour la « punition » de sa « faute ». Plus fondamentalement, était-il vraiment possible de remettre en cause l'identité générique de la pièce ? Un trait essentiel aurait dû en dissuader immédiatement les candidats avertis : la tendance permanente au métadiscours, à la métathéâtralité dans la pièce. Seule la comédie peut se permettre un tel jeu avec l'illusion dramatique, seule la comédie peut mettre ainsi en scène sa propre distance d'avec elle-même. Cette distance inhibe définitivement la production des émotions tragiques, du plaisir propre à la tragédie fondée sur l'attachement sans faille du spectateur à l'illusion comme représentation. Certes, il était possible de proposer d'illustrer la coexistence d'inspirations comiques nuancées dans la pièce : le personnage de Phylis, celui de Cléandre ou celui d'Alidor ne sont pas construits en effet pour produire les mêmes effets comiques ou plaisants, et la pièce nous emmène loin de l'univers de la farce. Mais il était impossible de faire de *La Place royale* une tragédie. Rappelons de manière élémentaire, que comique ne veut pas nécessairement dire rire, et n'implique pas forcément le ridicule ; inversement, l'absence du rire et du ridicule n'invalide pas l'appartenance de telle ou telle scène à une esthétique comique qu'il s'agit de caractériser dans sa singularité. Par ailleurs, quand on commettait l'incongruité de convoquer la catégorie du tragique pour commenter tel ou tel extrait, il fallait encore être capable de définir le « tragique » puisque la catégorie posait particulièrement problème ici : ce ne fut pas le cas et les naufrages furent nombreux en ces eaux là.

Nous invitons les candidats à s'attacher plus méthodiquement à acquérir les outils de l'analyse dramatique qui permettent de prendre conscience des contraintes spécifiques que le texte dramatique assume. Dans ce cadre, le monologue, la tirade, la réplique, l'aparté, la double énonciation, les didascalies, l'ironie dramatique, en particulier, sont des notions qu'il faut parfaitement dominer pour se mouvoir aisément dans un texte dramatique. Ce sont aussi des procédés qu'il faut pouvoir analyser selon l'usage qui en est fait par l'auteur dans tel ou tel passage particulier. L'analyse précise et rigoureuse des moyens dramaturgiques dont dispose l'auteur permet en général de cerner la singularité d'un texte bien plus efficacement qu'un fastidieux exposé sur la psychologie improbable des personnages, le jugement moral qu'on peut porter sur eux ou l'interprétation finaliste de la pièce qu'on se hasarde à proposer en procédant à des rapprochements incongrus avec l'idéal creux d'un « héros cornélien » (qu'aucun candidat n'a d'ailleurs caractérisé, se bornant à brandir le modèle de Cid en étendard). Dans cette perspective, il est toujours utile de tenter de se représenter les jeux de scène, de s'interroger sur la question de l'utilisation du lieu, de l'occupation de l'espace et de sa représentation, de prendre la mesure du statut des objets sur la scène classique (ici le miroir, la lettre), d'étudier les personnages en fonction de leur rôle dans le schéma dramatique et non en fonction d'une individualité qui n'a guère de sens dans le contexte classique. Tout ceci consiste à étudier un texte de théâtre comme un texte de théâtre.

Pour comprendre enfin réellement le propos de la pièce, il fallait avoir mûrement réfléchi aux notions, centrales dans l'argument, de liberté, de choix et d'artifice, et cela autrement qu'en termes de caricature ; seule cette réflexion permettait d'éviter les contresens sur l'inconstance, la coquetterie, la vanité de tel ou tel personnage dont la profondeur éthique et la cohérence esthétique ont eu tendance à échapper aux candidats. Nous saluons au contraire la capacité de certains lecteurs à repérer finement les échos lexicaux dont Corneille a tissé son texte et sur lesquels reposent des réseaux de signification éclairant les enjeux de la pièce. Ceux qui ont ainsi su situer le texte, non pas simplement dans l'intrigue, mais dans le progrès du propos de cette comédie éloquente, ont donné de remarquables lectures.

La préparation du texte de Montesquieu a manifestement souvent été insuffisante. Certains candidats n'avaient pas jugé utile de chercher à éclaircir durant l'année de préparation la terminologie juridique utilisée par l'auteur, et se trouvaient égarés dans leur tentative de compréhension du passage, parfois dès le titre même du chapitre. Il était particulièrement illusoire de se présenter à l'oral sans avoir cherché à combler un tant soit peu les lacunes culturelles qui empêchèrent certains candidats d'appréhender telle ou telle considération sur les rites, les cultes, l'intertextualité biblique. Il ne s'agit pas là d'érudition, mais bien de maîtrise d'un texte que les candidats ont au programme pendant une année et dont les spécificités argumentatives ne pouvaient être légitimement ignorées. Il est tout à fait anormal dans ce cadre qu'une candidate ignore qu'une fête religieuse ne se borne pas à être un « divertissement » autorisant « le repos » : cette ignorance a directement causé son incapacité à comprendre non seulement les enjeux polémiques du texte qui lui était proposé mais aussi son sens explicite. Il fallait avoir aussi beaucoup lu le texte pour en percevoir l'imprégnation linguistique par le latin ; sans aller bien loin dans l'érudition, il aurait été fort utile à certains candidats de connaître l'étymologie de certains termes, comme l'indispensable « religion », la « superstition », ou encore le mot « secte ». L'enjeu était d'être capable de repérer le sens de certaines oppositions ou de certains rapprochements conceptuels.

Le texte exigeait de son lecteur la plus grande rigueur dans l'analyse de l'argumentation. Il s'agissait par exemple d'analyser le processus d'engendrement des paragraphes, Montesquieu utilisant la segmentation du texte de manière à lui conférer une valeur logique, et parfois polémique. Il s'agissait aussi d'être capable de signaler un certain usage de l'implicite, autorisé par les procédés de l'ellipse ou de l'euphémisme. L'analyse de l'ironie exigeait également la plus grande attention et la plus grande précision : il ne suffit pas de dire qu'un passage est ironique, il faut expliquer comment cette ironie est techniquement impliquée dans le texte, comment elle infléchit sa signification, quelle cible elle vise. Travailler aussi sur le rapport du titre au texte qui le suit aurait fourni bien des pistes de lecture aux candidats.

Nous attendions des candidats plus d'attention au lexique, à la ponctuation, au travail sur l'énonciation, au jeu subtil de Montesquieu sur les quasi-synonymes, sur les inversions de symétrie syntaxique, sur les parallélismes tronqués, sur les fausses répétitions qui sont en fait des variations subtiles hautement significatives, tous procédés susceptibles d'éclairer un travail littéraire à l'œuvre dans un texte qu'on ne pouvait réduire à un discours informatif, et sur lequel le recours aux étiquettes (une œuvre d'ethnologue, d'historien ou de philosophe) n'avait qu'un sens très relatif. Il fallait encore avoir soigneusement lu le texte pour faire émerger, sous les exemples parfois déroutants, les énumérations hétéroclites et les références érudites, les concepts soigneusement suggérés par l'auteur mais tout aussi soigneusement laissés à l'acuité du lecteur. C'était là comprendre en profondeur l'usage fait par Montesquieu de la méthode empirique et le profit intellectuel qu'il en tirait. Les meilleures prestations sont celles à qui une préparation exigeante et dominée a permis de donner au texte toute sa place et toute son ampleur.

Avec le texte de Montesquieu, *La Chartreuse de Parme* a souvent donné lieu à des exercices extrêmement décevants. Les poncifs du stendhalisme appliqués se sont parfois révélés particulièrement catastrophiques, comme ce fut d'ailleurs le cas à l'écrit où nous avons retrouvé les mêmes défauts. Le recours aux références critiques est donc à manier avec la plus grande prudence. La singularité et la spécificité des extraits proposés n'ont pas été assez prises en compte. Tout texte de Stendhal ne s'éclaire pas magiquement avec la référence au réalisme subjectif de G. Blin : encore faut-il montrer ce qu'il en est et comment cette catégorie peut fonctionner au sein même du texte précis. Le « sublime » de la « Stendhalie » n'a pas le pouvoir magique d'ouvrir tout extrait de *La Chartreuse de Parme* à l'intelligence de son lecteur. L'ironie stendhalienne a rarement été vue. Les détails du texte n'étant pas étudiés, les effets éventuels de discordance ne furent pas perçus. Encore une fois, les candidats ne doivent jamais considérer l'exercice de l'explication de texte comme l'occasion de replacer un cours général sur un auteur.

A cette occasion, nous rappelons aux candidats qui ont échoué en croyant avoir bien réussi, que le moment de la « confession » doit être l'occasion pour eux d'écouter attentivement et — oserons-nous dire — *calmement*, au-delà de l'émotion et de la déception légitimes, les conseils et les remarques du jury.

Ce sont les explications du texte de Roubaud qui ont souvent permis aux candidates et candidats, visiblement bien préparés à la difficulté de ce texte, de tirer le meilleur parti de leur lecture. Ces résultats, souvent excellents, traduisent toute l'attention et le soin porté dans les classes préparatoires à l'étude de ces textes difficiles, et confirment, si besoin était, la nécessité d'ouvrir le Concours de l'ENS LSH aux textes de la création littéraire contemporaine.