



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

# Composition française

## Épreuve commune

### Écrit

#### Sujet :

« Partiellement effacés, mais repérables çà et là en traces énigmatiques, à compléter, des mots anciens se profilent sous la phrase en train de s'écrire. (...) Des paroles réputées proches des origines, et porteuses de l'influx initial des muses, viennent hanter le poème nouveau, l'animer de leurs propres résonances et le projeter dans le contexte de la Fable, bien au-delà du monde familier et de l'histoire vécue au présent. ».

André Tournon, « Palimpsestes, échos, reflets. Le dédoublement dans la poétique de Ronsard », *Aspects de la poétique* (Ph. de Lajarte dir.), Caen, P. de l'Université de Caen, 1989, p. 27.

Le jury était conscient de la difficulté de l'épreuve cette année : le texte de Ronsard demeure un texte ardu que l'on demandait aux candidats d'étudier à partir d'une citation elle-même exigeante, ou tout au moins dont la difficulté était de ne pas figer l'enquête par une formulation trop restrictive. Très suggestif dans sa manière de pointer certains mécanismes de la poétique ronsardienne, le propos d'André Tournon demandait aux candidats un véritable travail d'élaboration, avant qu'ils réfléchissent sur un texte auquel il fallait avoir consacré tout au long de l'année un travail personnel important. Peut-être convient-il de commencer par cette évidence. Si les copies avortées se sont comptées en fort petit nombre, le sentiment général est que les candidats ont été trop nombreux à prendre une assurance tout-risque en apprenant des pages entières de cours et d'études plutôt que d'affronter le texte. Ce fait s'est tout particulièrement vérifié dans les copies de la série Langues vivantes. Faut-il interpréter cette attitude comme la volonté de limiter l'échec en littérature dans l'espoir de gagner des points en version et thème ? En tout cas, ce n'est pas un bon choix puisque les notes accordées à ce genre de copie ont été basses, voire très basses, pour des raisons que nous allons expliciter.

Il semble que l'on ne peut prétendre réussir ce concours sans le courage de prendre à bras le corps le texte littéraire, quelle que soit la série dans laquelle on est inscrit. D'une manière plus générale, et même si le jury a pu se féliciter de lire certaines copies qui témoignaient, par d'abondantes citations faites de mémoire, d'une connaissance très précise de l'œuvre, la familiarité avec ce texte laissait à désirer. Le choix du XVI<sup>e</sup> siècle semble avoir surpris ; la très grande majorité des copies se ressemblait au point que chaque correcteur a pu avoir le sentiment de lire près de deux cents fois la même. Il a lu et relu le même plan type — I) il y a de l'ancien, II) il y a du nouveau, III) la poésie ronsardienne vise l'éternité —, moyennant des variantes sans intérêt significatif, mais aussi les mêmes exemples, très limités en nombre et en variété, toujours assortis d'une démonstration toute faite et paraissant prédigérée par des ouvrages de large diffusion. Les candidats semblent avoir préféré plaquer un savoir prêt-à-l'emploi, une sorte de *digest* critique plutôt que de prendre le risque d'une réflexion personnelle, nuancée, dénotant un travail et une vision personnels du texte. La dissertation est certes un travail rhétorique, mais ce n'est pas tout : il implique réflexion et intelligence du texte, ce qui a fort manqué. Les citations sont trop souvent demeurées décoratives, les candidats ne les ayant pas commentées pour étayer et préciser leur propos, pour conduire une analyse fondée sur une lecture précise de certains segments. Ce défaut a été ici et là poussé jusqu'à la caricature, l'abondance des citations finissant par constituer un cache-misère : tel candidat n'avait rien à dire à propos de l'opinion émise par A. Tournon, donc citait abondamment des passages, voire des sonnets en entier, pour dissimuler le vide de l'argumentation ou donner l'illusion que les parties du développement étaient équilibrées : il faut le rappeler encore une fois, une citation, pour être pertinente, doit donner lieu à interprétation. Citer un sonnet *in extenso* est parfaitement déplacé dans cette optique, un travail de détail ne pouvant être fourni sur quatorze vers quand il s'agit de produire une preuve à titre de confirmation d'une idée générale. On notera, au passage, que les citations sont censées être justes : les candidats pourraient s'apercevoir que certains vers cités sont invraisemblables parce qu'ils ne comportent pas le bon nombre de syllabes.

Une bonne connaissance du texte n'est toutefois qu'un prérequis indispensable au travail de réflexion qui s'impose le jour de l'épreuve, travail qui doit porter avant toute chose sur l'énoncé soumis à l'attention du candidat. Commençons par mettre en garde les futurs candidats contre le danger qui consiste à ne pas prendre en compte la citation *dans son ensemble*. Trop de copies se sont contentées de prélever, ici ou là, des expressions (en l'occurrence « mots anciens » et « poème nouveau ») et, réduisant ainsi le sujet, se sont engouffrées dans des réflexions banales sur l'ancien et le nouveau, proches de la question de cours. Il est absolument nécessaire, en analysant l'énoncé dans l'introduction, d'aboutir à une reformulation synthétique de la thèse défendue dans

l'ensemble de la citation, point de départ indispensable de toute démarche éventuelle de discussion. Trop nombreuses ont été les copies qui, en introduction, n'ont pas même jugé bon de mentionner A. Tournon, de citer ou de reformuler le sujet, et qui ont arbitrairement « imposé » leur propre sujet de réflexion. Le sujet n'a rien de décoratif, il n'est pas prétexte à parler d'autre chose, mais invitation à un vrai dialogue. Qui ne le fera donc pas « parler » s'enfermera dans un monologue des plus déplacés, et s'orientera le plus souvent vers une récitation d'éléments plus ou moins bien digérés. Pour en rester à des considérations méthodologiques, beaucoup trop nombreux sont les candidats qui n'ont pas pris conscience de l'utilité de construire avec patience et précision une véritable introduction : l'absence de toute entrée en matière ne signale, certes, qu'un défaut de prise de conscience de la nature rhétorique de la prise de parole que l'on est en train d'effectuer ; plus dommageable est certainement l'absence de mention du sujet, ou de reformulation de ce dernier dans des termes choisis. Il ne suffit pas d'ouvrir son propos par un maladroît « D'après Tournon, ... » pour donner l'illusion que l'on va « coller » au sujet. Une analyse à la fois concise et précise s'impose d'emblée pour éviter de s'enfermer immédiatement dans des définitions ou des représentations préconçues des notions impliquées par le sujet. Certes, il n'est pas obligatoire de définir absolument tous les termes, mais de préciser en priorité tous ceux qui posent problème et qui sont, bien évidemment, nécessaires à la compréhension générale de l'opinion proposée — dans un sujet, certains éléments constituent son centre de gravité, tandis que d'autres introduisent des idées secondaires, qui pourront être prises en compte au fur et à mesure de l'enquête, mais certainement pas être survalorisées au détriment de l'essentiel. Éviter de définir certaines notions problématiques, telles que la « Fable » par exemple, confinait au refus d'obstacle. Aussi le jury a-t-il apprécié (et noté en conséquence) les copies qui prenaient ce risque de la définition — quitte à ne pas être totalement exactes — et a sanctionné les copies qui faisaient comme si tout allait de soi et contournaient les difficultés dans l'affichage d'un silence entendu.

Beaucoup de candidats ont produit néanmoins un réel effort d'analyse du sujet, parfois sur une ou deux pages, et ce, en faisant intervenir des notions assez pertinentes ; mais curieusement, tout cela s'est avéré vain plus d'une fois, car ils en ont tiré une problématique simpliste, qui ne tenait pas compte des aspects mis en évidence auparavant, le plus souvent l'inévitable tension « tradition / innovation ». L'analyse du sujet n'est pas un « lieu » attendu de l'introduction, simplement juxtaposé avec l'annonce de la problématique ; une introduction n'est pas une suite d'attentes arbitraires exprimées par le jury auxquelles il s'agirait de satisfaire de manière linéaire et paratactique. La problématique, bien évidemment, ne peut que se nourrir de l'élucidation fine des termes proposés dans le sujet, et ne doit en aucun cas tirer brusquement le propos vers la généralité et l'esquisse grossière, quand on s'est auparavant évertué à marquer les subtiles inflexions de la pensée qui s'y exprime. Si ce travail de définition des termes du sujet ne doit pas être oublié dès la problématique, il ne doit pas non plus être oublié au cours du développement ; il est nécessaire de prendre en compte les termes employés dans la citation *tout au long de* la dissertation, c'est-à-dire d'exploiter la richesse du sujet, en faisant varier l'extension des notions par exemple. Bien évidemment, il ne s'agit pas de segmenter le sujet pour le traiter linéairement, prélèvement par prélèvement : la composition française attend que soit traité un jugement dont l'unité organique aura été respectée.

Autre faiblesse notoire des introductions : comme souvent (mais de manière particulièrement évidente cette année), nombreuses ont été les copies qui n'ont proposé aucune véritable problématique, soit que le candidat n'ait pas jugé souhaitable d'en construire une, soit qu'il n'ait pas su clairement distinguer la problématique et la formulation de son plan, soit que la problématique ne fasse pas problème, ce même candidat se contentant en fait de poser un axe interprétatif dont le caractère quasi conclusif était malhabilement voilé sous une interrogative indirecte. On n'attend pas que le candidat impose une question arbitraire mais qu'il construise sa problématique, qu'il invite son lecteur, au gré d'une courte argumentation, à se poser une question dont l'examen apparaisse, sinon nécessaire, du moins légitime. Quoi qu'il en soit, le jury doit regretter une tendance de fond massive, consistant à croire qu'une fois passée l'introduction, on peut oublier le sujet, ne plus rien en dire, voire lui en substituer un ou deux qu'on a déjà traités, pour ne pas même y revenir dans la conclusion. La problématique, construite à partir de l'analyse précise de la citation, doit constituer un fil rouge qui court jusqu'en conclusion, lieu où sera proposée une réponse adéquate que l'ensemble du développement aura permis d'établir grâce à une argumentation claire et fondée sur l'examen du texte. Enfin, la construction du plan : trop d'annonces de parties inintelligibles, faute d'arriver à formuler clairement une idée directrice, une thèse. Le propos d'André Tournon avait deux caractéristiques perceptibles de prime abord : tout d'abord, il énonçait un principe poétique de manière très suggestive ; ensuite, il ne rendait pas compte d'une vision tronquée, partielle ou paradoxale du texte. Dès lors, il pouvait être contreproductif de vouloir à tout prix conformer sa démarche à un principe strictement dialectique. S'il n'était pas impossible d'emprunter une telle voie, elle a pu conduire de nombreux candidats à adopter une argumentation caricaturale, déformant le propos initial pour le plier à la possibilité d'une contradiction parfaitement symétrique. Le bon plan était alors celui qui explorait avec acuité la portée de l'affirmation d'André Tournon, et qui parvenait à le nuancer selon une progression logique. Cette capacité à organiser avec minutie un cheminement intellectuel a été tout particulièrement appréciée chez certains candidats, d'autant plus que beaucoup de copies n'ont fait au contraire que juxtaposer des développements insérés plus ou moins grossièrement par des questions rhétoriques, et qui pouvaient très bien être intervertis. Le lecteur, qui n'aime jamais embrasser des jugements téméraires, ni donner son assentiment sous le coup de force d'un argument d'autorité ou d'une affirmation totalement abstraite, attendait comme toujours d'être convié à une

lecture de l'œuvre en étant véritablement *associé* à son intelligence. Seul un propos *démonstratif* pouvait rendre possible cette rencontre intellectuelle souhaitée à la lecture d'une composition française, ce qui supposait que les candidats aient une idée claire de ce qu'ils allaient démontrer. Il est donc vivement déconseillé de se lancer dans la rédaction avant de savoir exactement où l'on veut en venir.

Il faut enfin souligner un dernier travers qui invalidait à l'avance bon nombre de plans : la tendance à produire des discussions ou des troisième parties maladroites, dont l'unique fin était de dire « tout ce que le sujet oublie de dire » ; ceci conduit assez sûrement au hors sujet, car c'est l'occasion de plaquer des contenus de cours sur d'autres aspects de l'œuvre, et de faire exploser à peu de frais le cadre que l'on s'est initialement fixé en cadrant sa problématique sur une opinion singulière. Une problématique solide et précise à laquelle chaque partie cherchait à répondre de manière progressive permettait d'éviter ce piège. L'absence d'une telle unité organique a conduit trop de candidats à produire des développements parasites se proposant d'inscrire le texte de Ronsard dans un contexte littéraire, esthétique, idéologique, etc. Il est certes très pertinent d'envisager un texte dans son contexte de publication, mais ces développements sont hors sujet dès lors qu'ils évitent l'examen de la citation.

Quelques mots sur le traitement du sujet. Il portait sur un procédé d'écriture relevant du « palimpseste », étageant divers niveaux de représentation, formant une structure plurielle porteuse d'une tension productrice de sens. Cette structure bipolarisée était présentée par A. Tournon comme le produit d'un jeu d'énigme : un des niveaux sémantiques — celui qui émane d'un « big bang poétique » et y renvoie, n'est repérable qu'à l'état de vestiges, de traces appelant un travail archéologique de recherche, d'interprétation et de reconstitution. Le sujet évoquait ainsi une pratique du double discours : discours exotérique d'une part, renvoyant au présent de l'expérience psychophysique de la passion amoureuse, discours référentiel renvoyant à la réalité, ou à une fiction de réalité (là n'était pas le problème) ; discours ésotérique d'autre part, universel et abstrait — ayant un pouvoir fictionnel, pouvoir de « [projection dans la Fable] » —, renvoyant au passé aussi lointain que celui des origines de la parole poétique. Ce discours était fictionnel, proprement poétique, élevant le cas particulier au statut du mythe. Il y aurait donc peut-être en jeu dans la poésie des *Amours* un dispositif scripturaire énigmatique, plus ou moins maîtrisé, qui fonderait un programme de lecture fondé sur la reconnaissance du palimpseste, et sur la résolution des tensions entre les différents niveaux de la représentation. Ce dispositif jouerait de la tension entre discours de réalité et fiction porteuse de vérité, dont le mythe est une des incarnations. Le traitement de cette question posait plusieurs problèmes sur lesquels les candidats devaient prendre position. La difficulté du sujet tenait à une double exigence : mettre en rapport les termes d'une description elle-même assez ouverte (« des mots anciens, des paroles proches des origines », etc.) et un terme précis — la « Fable » — sur lequel il convenait de ne pas faire de contresens. Trop de copies ont vu dans ce terme une mention de la fable ésopique au mieux, de la fable de La Fontaine au pire. La recherche de la « moralité » des *Amours* de Ronsard a, dès lors, occupé en vain bien des candidats. La Fable avait en fait un sens beaucoup plus général, comme la majuscule pouvait le laisser supposer. À la Renaissance, la Fable au sens large englobe la fable ésopique : cette dernière est le pendant naturel de la métamorphose et constitue une des deux branches de la *fabula* (dans le commentaire de Macrobe sur le *Songe de Scipion*, fable ésopique et métamorphose sont les deux catégories de la *fable*, celle qui stimule la vertu et celle qui charme les oreilles). La Fable est donc *fiction* dans ce qu'elle a de plus général (parfois narrative, ce qui pose le problème d'un *récit* érotique dans les *Amours*) et ce sens a effectivement été retenu par bien des candidats qui ont d'eux-mêmes rapproché l'emploi du terme par Tournon de la « *fabula* ». Un sens plus restreint s'imposait aussi, celui de *mythe* comme l'ont bien vu certaines copies. Il était toutefois assez réducteur de s'y borner : non seulement le système antithétique retenu par Tournon opposait la Fable à « l'histoire vécue au présent » — opposition qui recoupe aussi celle entre la fiction, le « mensonge poétique » apte à délivrer pourtant une vérité profonde, et la chronique autobiographique, mais en outre, ne retenir que le discours mythique risquait de restreindre les « mots anciens » à ceux d'Hésiode et de quelques auteurs antiques ; or, le propre de la conception ronsardienne qui est ici exprimée par Tournon est de mettre en avant la possibilité d'une communion toujours actualisable entre le poète et la source originelle de toute poésie. Ainsi, Pétrarque ne paraissait pas forcément anachronique dans le traitement du sujet, si l'on considère qu'aux yeux de la Pléiade, il est une figure du *vates* qui a capté « l'influx initial des Muses ». Notons aussi une tendance observée chez certains à rendre primordial un problème soulevé de manière secondaire et suggestive par la formulation du sujet : s'agit-il d'un mouvement spontané de la poésie qui ne peut s'écrire que dans le perpétuel retour des hypotextes et du jet originel de la source Hippocrène (« se profilent, viennent hanter, ... »), ou d'un mouvement contraint par un poète conscient de son art, et gardant toute sa maîtrise en plein accès de *furor*, maîtrise dont pourrait témoigner l'ambiguïté du participe « effacés », ainsi que les renvois au récepteur dans un acte relevant de la communication (« repérable, à compléter, ... »). Faire de cette détermination secondaire d'un phénomène général le point de focalisation unique de l'enquête, sans s'intéresser à la nature même de ce phénomène, conduisait au hors sujet ; la question principale demeurait la suivante : les amours sont-ils le lieu d'un palimpseste opérant un décrochement du réel vers la *fabula*, et unifiant par là même la parole poétique de tous les âges ? Comme nous l'avons déjà dit plus haut, déjà complexe et nuancé, le sujet était assez difficile à contredire, même si ce n'était pas impossible (il s'agirait de montrer par exemple que l'intervention souterraine de ces « mots anciens » ne viennent pas transformer radicalement le discours lyrique en le projetant dans la Fable). Si le critère dialectique n'a pas été le souci exclusif du jury, ont été valorisées les copies qui

construisaient et exploraient la structure *énigmatique* du palimpseste, et qui réfléchissaient sur les effets de lecture induits par la présence d'une parole et d'une représentation étrangères à l'expérience *hic et nunc*.

Toutefois, sur ce point, les lectures trop récitatives qui ont plaqué de manière abstraite du Genette et du *Lector in fabula*, ou les lectures caricaturales qui ont fait de Ronsard un praticien de l'œuvre ouverte, ont été sanctionnées. Ont été valorisées au contraire les copies qui ont fait preuve d'une vraie connaissance du texte, ne se contentant pas de citer sans analyser réellement, mais s'appuyant sur une lecture personnelle du recueil, les copies qui ne se sont pas contentées de débiter telle ou telle fiche sur le pétrarquisme ou les sources antiques, ou qui se sont bornées à « lister » les occurrences de l'affleurement des textes et des « mots » du passé, mais qui ont tenté de réfléchir sur les interactions entre le passé et le présent, le récit réaliste et le récit mythique, et sur les effets poétiques de cette rencontre. Poser une disjonction radicale entre réel et fiction privait d'un examen des interactions entre les deux, de la place de l'un par rapport à l'autre, du rôle d'une telle interaction dans la construction du sens, etc. Le terme « projeté » impliquait d'ailleurs peut-être plus un mouvement dynamique qu'une inscription définitive (N. Dauvois parle d'ailleurs de « d'aller-retour » fécond dans *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*). Trop peu de copies ont tenté d'observer le jeu des contradictions entre modèles philosophiques (antiquité païenne / christianisme, néoplatonisme / épicurisme), ou entre modèles génériques (modèles élégiaques / modèle épique), ou de cerner l'humour et la distance avec lesquels certains réemplois étaient pratiqués. En revanche, ont été appréciées les copies qui ont exploré le spectre sémantique des termes proposés de manière suggestive par A. Tournon, notamment quand, au-delà des images, des figures mythiques, des modèles d'expérience amoureuse, des structures d'adresse lyrique, elles ont développé une approche plus linguistique et stylistique, en s'intéressant à la question du renouvellement du langage par un lexique hérité, mais aussi de la rhétorique et des figures. Un autre sujet de satisfaction a été de voir que certains candidats traitaient avec une grande finesse du point de vue de certains problèmes centraux dans ce sujet : l'imitation qui permet, lorsqu'elle n'est pas réduite à une définition appauvrissante de simple récupération d'un matériau antique, de creuser l'opposition entre ancien et nouveau ; la tension stylistique simple / élevé ; la portée énonciative d'un discours tendu entre le personnel et le mythique, plus communautaire ; le goût pour l'énigme et la construction d'un lecteur virtuel sachant étager et décrypter le palimpseste ; la construction d'une identité et d'une voix lyrique à la frontière du passé et du présent ; la place de la singularité de la voix lyrique dès qu'est présumée l'idée d'une parole poétique commune, d'une source universelle à laquelle on puise dans l'état de *furor*, tel que Ronsard le théorise dès l'« Ode à Michel de L'Hospital » ; le rôle de la mémoire enfin et de l'action de Mnémosyne dans la création poétique.

Pointons quelques écueils sur lesquels certaines copies se sont échouées. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà signalé, le fait de déplacer le centre de gravité du sujet vers ce qui est secondaire : le problème de la tension implicite ici entre une volonté d'auteur et l'autonomie d'une parole poétique qui renoue d'elle-même avec ses origines. L'expression très modalisée d'A. Tournon donnait à hésiter, et certainement à réfléchir ; il était alors intéressant de traiter ce point à l'occasion d'une sous-partie, mais ce n'était pas là le cœur du sujet. Ensuite, il faut mettre en garde les candidats contre l'imprudence qui oppose de manière radicale discours autobiographique adéquat à une réalité historique et fiction ; on ne peut pas partir de là sans réduire le sujet d'une manière qu'il n'implique en aucun cas : le « monde familial » et « l'histoire vécue au présent » peuvent être l'objet d'une représentation elle-même stylisée, transformée, fictive. Croire à une référentialité du discours lyrique témoignerait d'une naïveté du point de vue sur la poésie lyrique, depuis les élégiaques latins. Comme le rappelle Nathalie Dauvois dans *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, l'énonciation lyrique se fonde sur une construction rhétorique d'un sujet lyrique, vraisemblable, propre à soutenir l'identification. La superposition avec l'auteur réel est la plupart du temps sujette à caution. Le balancement se faisait donc, dans le propos d'A. Tournon, entre la Fable et le discours de réalité, qu'il soit autobiographique ou non. Autre regret nourri par le jury : celui de voir le flou dans lequel certains candidats maintenaient les notions invoquées pour la démonstration : *universalité* et *intemporalité* semblent synonymes, tout comme *fable* et *éternité*, *mythe* et *mythologie*. Quelques copies se sont d'ailleurs montrées indignes de candidats littéraires, comme celles qui interprétaient le mot *familier* de la citation comme un synonyme de *vulgaire* (au sens de *grossier*) ; d'autres candidats — plus rares toutefois — se sont laissés enflammer par le texte — ou par la parole inspirée dont il était le vecteur, pour se laisser aller à l'expression la plus crue de leur *libido*, qu'il s'agisse de pièces poétiques célébrant le *carpe diem* qu'un jour de concours contrariait, ou qu'il s'agisse d'interpréter dans la plus grande fantaisie gaillarde, sous le couvert d'une science érotique affectant beaucoup de sérieux, telle ou telle image ou figure poétique ronsardiennes à la lumière du Kamasutra.

D'autre part, et on ne cessera de le répéter, la composition française ne doit pas se réduire à un étalage de connaissances en histoire littéraire. Toutefois, en ce qui concerne l'œuvre de Ronsard, un minimum était exigé, qui aurait évité à Pétrarque de devenir un auteur latin, ou bien un auteur italien ayant écrit son *Canzoniere* en latin ; évité aussi de mettre Pétrarque et Ovide dans le même bateau, simple fonds culturel auquel puiser. Comment feindre d'ignorer tout ce qui sépare Pétrarque d'Ovide ? Cela aurait évité au correcteur de lire dans de très nombreuses copies que le thème de l'amour est, sous la plume de Ronsard, une nouveauté dans la littérature française, de même que sa maîtrise stylistique, comme si la littérature française s'inventait avec lui. On attend des candidats qu'ils aient tout de même entendu parler du Moyen Âge, de *Tristan et Iseult*, ou des Grands Rhétoriciens ne serait-ce que par le biais de Marot. Il est nécessaire ici de s'arrêter sur quelques naïvetés, ou lacunes d'histoire littéraire : les *Amours* seraient le premier recueil publié en français, Ronsard l'un des premiers

à écrire dans cette langue, il inventerait la poésie amoureuse et la poésie française après « la longue nuit du Moyen Âge » ou « le marasme de la littérature médiévale » ; trop nombreux ont été les candidats à prendre les affirmations de la Pléiade pour argent comptant, et à prendre des témoignages d'époque, objets historiques sujets à caution, pour des grilles de lecture aptes à faire la lumière sur l'époque même dont ils sont issus. La tension imitation / innovation, tradition / modernité a été le plus souvent traitée de façon binaire et schématique : tout le passé d'un côté (Grecs, Pétrarque, courtoisie parfois) face à la fameuse « modernité » et « originalité » de Ronsard ; alors que justement le renouvellement poétique pour la Pléiade passe par l'imitation de l'antique, par opposition à la tradition médiévale et française... De même, arguer que beaucoup de mots employés par Ronsard étaient « postérieurs à 1500 » comme marque de cette fameuse « modernité » poétique demanderait à être examiné dans le détail, car beaucoup de ces néologismes sont des latinismes ou des hellénismes... Le rapport entre passé et présent, tradition et innovation est bien plus complexe en réalité que ne le supposent la plupart des copies, et se pose dans des termes propres à la Renaissance et à l'humanisme. De ce point de vue, lire « le poème nouveau » selon l'idée du renouvellement, à chaque poème, et d'une esthétique de la variation, aurait pu être plus pertinent que le rapporter systématiquement à l'idée d'innovation et de modernité poétique. Précisément, le fait que le sujet ait été presque systématiquement ramené à cette question est vraisemblablement la recherche d'une certaine facilité ; mais cela pose peut-être aussi une question sur le rapport à la littérature « ancienne », question déjà pointée dans le rapport 2005 sur Jean de Léry : la question de la « modernité » de ces textes (vus donc en tant qu'annonces de ce qui s'est fait ensuite, et comme ressemblant à ce qui apparaît comme mieux connu, plus accessible – à tort ou à raison) est-elle la seule qui se pose à leur lecture ? Il serait peut-être intéressant d'essayer de les apprécier aussi pour eux-mêmes, voire (qui sait ?) pour ce qui, n'étant pas « moderne », révélerait d'autres manières de sentir, d'argumenter, de créer, etc... Une perspective aussi courte sur la modernité a conduit à des arguments peu pertinents, qui montraient encore une vision très linéaire et simplifiée de l'histoire littéraire : ainsi la dimension réflexive ou métapoétique, et davantage encore l'érotisme, ne sont pas forcément à mettre en rapport avec la modernité.

Même si les nombreux outrages faits à la langue française ne sont pas exhibés ici, le jury tient à réaffirmer son attachement à la correction orthographique et syntaxique ; il a cette année encore sanctionné par de très basses notes les copies comportant des fautes inacceptables. L'ultime conseil que l'on peut dispenser aux candidats au terme de ce rapport est certainement de dépasser les opinions préconçues sur la littérature de la Renaissance, et de se rendre ainsi réellement disponible à ses richesses.

## Explication d'un texte littéraire

### Épreuve commune

#### Oral

La lecture initiale d'un extrait est un moment important. Trop souvent cette étape est négligée. La lecture donne une indication sur l'explication qui va suivre, et il est rare que des lectures bâclées ouvrent sur une explication de qualité. Rappelons une évidence : au cours de la préparation, les difficultés d'un texte sont rencontrées dans la lecture à haute voix. Une des meilleures explications sur le *Théâtre de Clara Gazul* partait d'une remarque sur la différence entre lecture et mise en scène théâtrale, sur la difficulté qu'il y avait à se contenter de lire le texte de Mérimée. On constate à cet égard une différence notable entre l'exercice dans le cas d'un texte de Ronsard (dont la métrique est respectée dans la plupart des cas, ce qui est notable), et les textes de Mérimée (dont le rythme et le ton sont souvent sacrifiés). La longueur de certaines phrases proustiennes demanderait un ton moins monocorde et une bonne respiration. Quoiqu'il en soit, une lecture hachée et précipitée n'est pas admissible.

D'une manière générale, les candidats ne sont pas assez conscients de la spécificité de l'exercice de l'explication orale. Il est indispensable d'avoir préparé l'exercice par un entraînement en temps réel durant l'année. La gestion du temps n'est pas très bonne, et l'on assiste souvent à une accélération progressive qui conduit à sacrifier la fin des textes. On entend de plus en plus de fautes de français chez les candidats, ce qui est un autre signe du manque d'entraînement à un exercice de communication qui doit être à la fois souple, vivant et rigoureux.

Le temps de la préparation doit être mis à profit pour bien s'imprégner du texte. Il faut se donner du temps pour lire et relire le passage lentement, en essayant d'être sensible à la tonalité d'ensemble, à ce qui peut justifier le découpage choisi. Si le texte paraît long, comme dans certains extraits de Mérimée, c'est que le découpage a impliqué une logique précise. C'est aussi pendant cette première phase que les difficultés de

construction syntaxique, chez Ronsard notamment, doivent être impérativement résolues, et que les jeux formels et les traits structurels les plus évidents seront repérés. C'est dans cette phase qu'une problématique générale pourra être une première fois formulée. Une problématique ne consiste pas forcément à distinguer trois parties arbitraires ; c'est un mouvement de lecture, un mouvement d'interrogation, une construction orientée des remarques, non une mise en coupe réglée d'un texte littéraire.

L'introduction doit situer le texte. Elle ne doit pas raconter l'œuvre, ni le texte. Sur une épreuve de trente minutes (questions comprises) l'introduction ne doit jamais atteindre cinq minutes. Il faut se contenter de situer l'extrait dans la trame narrative, ou dans la trame générale d'une démonstration (l'exercice est plus difficile pour les sonnets de Ronsard). On remarque généralement une bonne connaissance des œuvres, et une capacité parfois remarquable (devant les textes de Proust en particulier) à situer les passages étudiés.

D'une manière générale, les explications équilibrent mal la partie technique et la partie du commentaire. La problématique se résume trop souvent à une liste de « points importants » ou d'« axes de lecture » disparates, qui ne permet pas de donner à l'explication une unité. L'analyse stylistique et/ou rhétorique est parfois totalement négligée, ou bien au contraire hypertrophiée. Dans ce dernier cas, la démonstration des connaissances stylistiques et le repérage des figures de rhétorique ne permettent pas de mettre en évidence telle ou telle figure saillante de sens. Par exemple, chez Ronsard, le passage de la métaphore à la comparaison est parfois noté mais jamais commenté ; ou ce qui est plus grave, un terme qui n'apparaît pas métaphorique au premier abord le devient rapidement et de manière très arbitraire : ainsi du vertugadin de la nymphe qu'un candidat aura d'abord identifié à une Jupette, avant d'y voir la preuve manifeste de la divinisation d'une jeune femme...

Le plan du passage est en général déterminé avec attention, mais de façon parfois peu convaincante parce qu'il ne propose pas une réflexion, même rapide, sur la structure. Les candidats se sentent souvent obligés de proposer l'éternel plan en trois parties, énoncées et résumées maladroitement, et cela quel que soit le type de texte proposé. L'obsession du découpage systématique en trois temps est dangereuse. Certaines « vérités générales » débitées automatiquement sont en réalité des erreurs ponctuelles ; par exemple, les sonnets de Ronsard ne sont pas toujours composés de deux quatrains et de deux tercets.

Il est vrai que l'explication linéaire, par définition — et c'est en cela que l'exercice est complexe — ne demande pas à être unifiée et dirigée comme un commentaire composé. Mais il faut absolument éviter la dispersion et le brouillage des remarques dans des parties isolées les unes des autres, ou seulement reliées entre elles par des connaissances générales.

Lorsque la spécificité et les détails du texte sont perdus de vue, l'exercice de l'explication devient ou bien une paraphrase au mieux descriptive, ou bien une répétition mécanique d'un cours trop connu, qui ne s'intéresse plus au sens littéral du passage, et qui reste éloignée des questions de poétique que le passage particulier permet de poser. Cette récitation du cours possède même parfois un effet hypnotique sur les candidats, et les questions posées par le jury ne sont ni écoutées ni comprises. Certaines paraîtront même absurdes. D'où des silences vite pesants ou des reprises bavardes d'éléments déjà proposés. L'illusion de la confiance est si puissante que certains candidats quittent la salle persuadés de la validité de leur explication. Nous ne saurions assez recommander aux candidats de se présenter à la confession le jour des résultats, afin de mesurer l'écart qui peut exister entre la réalité de leur prestation et leur impression positive du moment.

A ce propos, nous répétons ici que les questions posées par le jury n'ont absolument pas pour objet de gêner ou d'embarrasser, mais bien d'inviter le candidat à penser autrement son approche, à corriger telle ou telle orientation initiale, et à « trouver » par lui-même. Certains candidats, visiblement conscients du caractère plaqué et artificiel de leur explication, parviennent à saisir la balle au bond et à proposer de nouvelles pistes d'explication, à voir certaines figures et certains aspects du texte qu'ils ont négligés. Le dialogue avec le jury devient alors fructueux. C'est bien — mais ces candidats vifs et astucieux, à l'esprit tout à fait disponible, auraient dû s'accorder une plus grande confiance, et croire un peu plus en eux-mêmes. Ils seraient ainsi parvenus à se détacher d'une redoutable fidélité à la « question de cours », et auraient obtenu des notes bien supérieures. Nous nous attendons donc à ce que la spécificité de l'explication orale soit plus nettement reconnue : ce n'est pas une nouvelle dissertation sur l'œuvre au programme.

Les sonnets de Ronsard sont généralement lus avec un plus grand soin que les textes en prose, mais certains candidats sont totalement démunis de références classiques et d'outils stylistiques. La strophe, le vers, la rime disparaissent, et on semble avoir affaire à un bloc de prose. Globalement, l'explication sur les poèmes de Ronsard a créé de forts écarts entre les candidats. La difficulté de la langue a causé quelques contresens d'envergure. La syntaxe de Ronsard a fait beaucoup souffrir. Le commentaire exclut trop souvent les paramètres métriques les plus simples. Les jeux de versification ne donnent que de rares remarques. Le rythme de tel ou tel vers n'est souvent pas bien analysé. Les descriptions de la répartition des accents, les repérages des enjambements ne sont pas satisfaisants. La coïncidence ou non entre les rythmes syntaxiques et les rythmes métriques est ignorée. Certains termes fétiches comme « cadence majeure » ne correspondent pas à ce qui est effectivement expliqué. Dans ces conditions, il devient difficile de donner un sens à des événements formels mal

reconnus et peu situés. Les jeux de complémentarité, de renversement, de glissement, de modification de la pensée et des figures, la pensée formelle du lyrisme ronsardien restent lettre morte.

Quand ils étaient bien préparés, les candidats se sont souvent contentés d'un commentaire « topique », sans jamais s'étonner de la teneur du discours (dolorisme, érotisme, maniérisme abstrait). La scénographie changeante du discours lyrique est ignorée. Le jeu avec les figures mythiques, la tension entre les figures chrétiennes et les figures de la mythologie païenne n'est jamais vue. Les références bibliques, et plus encore les problématiques religieuses que croise la poésie de Ronsard ne sont pas commentées. Il faut attendre le moment des questions du jury pour savoir si ces aspects font l'objet d'une ignorance réelle ou d'une inattention momentanée.

Le caractère systématique de la pensée rousseauiste a permis aux candidats bien préparés de comprendre les enjeux théoriques du texte. Encore fallait-il que ces enjeux soient replacés à bon escient dans le texte proposé à l'explication. Il a manqué à une grande majorité des candidats une solide formation sur les problèmes philosophiques posés par ce texte, ou *a minima*, une mise en perspective plus précise de la place de Rousseau dans l'histoire des idées sur le théâtre, sur les spectacles, sur la représentation, et sur la définition du politique. Comment lire la *Lettre à d'Alembert* sans penser au *Contrat Social* et à l'*Emile* ? Le problème est ici que la faible culture philosophique des candidats ne leur permet pas d'analyser Rousseau avec précision.

L'approche stylistique de la phrase de Rousseau a souvent été satisfaisante ; mais la rhétorique rousseauiste a été réduite à une dimension un peu spéculaire. La casuistique a même, chez un candidat, laissé la place à une déclamation pseudo-tragique et grandiloquente, à l'occasion d'un extrait de Rousseau portant sur le théâtre de Voltaire. Les questions n'ont pas permis au jury de résoudre l'énigme de cette bouffée d'éloquence caricaturale. Plus généralement, on a déploré qu'une majorité de candidats n'ait su ni percevoir ni analyser avec suffisamment de justesse la passion de l'auteur (désir et haine) derrière la posture de l'orateur. Il est vrai que cela exige une mise en place historique parfois complexe. La question de la misogynie (comme celle de la misanthropie) a en particulier gêné les candidats.

Ce sont les commentaires d'*Albertine Disparue* qui ont obtenu la moyenne la plus satisfaisante, en dépit de la difficulté du texte au programme. Il a parfois été délicat de juger certains commentaires qui suivaient habilement – en la démontant à peine – l'analyse proustienne. La sacralisation de l'œuvre a empêché les candidats de voir et de commenter le caractère critique de certains retournements acrobatiques, et dans un autre registre, la dimension très crue de certaines allusions qui parsèment le volume. L'ironie proustienne nous a semblé systématiquement ignorée. Les candidats négligent les dimensions sociales, culturelles et historiques qui sous-tendent la *Recherche*, qu'ils ne semblent comprendre que comme un travail d'analyse psychologique, à prendre au premier degré, et coupé de toute réalité extérieure. La confusion entre le « narrateur » et Proust a été manifeste. Il aurait été plus juste d'aborder ce texte comme la mise en scène proustienne du travail de deuil d'un narrateur, au lieu de croire à un pur et simple travail de deuil.

L'écriture d'une analyse psychologique ne constitue et n'implique pas forcément un commentaire psychologisant. La richesse stylistique de certains passages « méditatifs » pouvait offrir un milieu pour l'analyse plus distanciée d'une écriture qui s'étire jusqu'à sa propre parodie. La circularité du texte, son fonctionnement par reprises en spirales, le travail des figures, l'invention des fausses et des vraies ruptures du deuil et du désir, qui ont guidé le choix et le découpage des extraits choisis, ont rarement fait l'objet d'une explication. Les références culturelles et esthétiques les plus évidentes sur Venise sont ignorées.

S'il était difficile de commettre des contresens sur le *Théâtre de Clara Gazul*, les candidats n'ont pas toujours su donner du contenu aux notions d'ironie, de pastiche, de cliché ou de détournement trop systématiquement proposées en problématique. L'histoire du théâtre romantique (polémique, politique et esthétique) n'a visiblement pas été non plus une préoccupation centrale des candidats. On a déploré la difficulté de certains à analyser le romanesque au théâtre et la plupart des procédés dramatiques. Les tirades, le système des répliques, les monologues sont rarement envisagés. La question du rythme, liée à la mise en scène, est très souvent absente des explications. Enfin la dimension exotique, européenne et comparatiste de ce texte n'a fait l'objet d'aucune remarque.

Un corpus de textes de théâtre exige des candidats qu'ils soient attentifs à la dramaturgie. Dans le cas de *Clara Gazul*, il nous a semblé dommageable de ne pas s'interroger sur le passage d'une logique textuelle à une logique spectaculaire, sur le rapport du dynamisme au statisme de ces textes, dans le cadre d'une conception du théâtre ou du non-théâtre. Nous avons donné des textes plus longs pour Mérimée, afin précisément d'inviter les candidats à se détacher de la littéralité pour juger d'un ensemble, du dynamisme d'une séquence, qui doit leur permettre de mettre en évidence les questions auxquelles une mise en scène aurait idéalement pour but de répondre.

Nous n'attendons évidemment pas des candidats qu'ils produisent une mise en scène, mais qu'ils apprennent à mieux comprendre un texte de théâtre comme une partition demandant à être interprétée. L'explication dramaturgique doit interroger la capacité de l'extrait choisi à devenir une image en mouvement. Nous avons eu le plaisir de constater que le choix d'extraits plus longs permettait effectivement à certains candidats de donner la mesure de leurs capacités d'analyse en ce sens.

L'ensemble de ce rapport, qui concentre et résume nécessairement les défauts observables et le plus souvent observés, ne nous fera pas oublier le grand plaisir que nous avons eu à entendre certains candidats passés maîtres dans l'exercice de l'explication de texte. L'habileté et la finesse de leurs prestations, et parfois sur des textes particulièrement difficiles, témoigne évidemment d'une excellente préparation, et en même temps de l'acquisition d'une maturité et d'une autonomie de pensée qui ne laisse aucun doute sur leur réussite présente et leurs succès futurs.