
Concours d'entrée

Rapport Jury 2024

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



INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition française

- **SÉRIES : Lettres et Arts, Langues Vivantes et Sciences Humaines**
- **Épreuve écrite commune**

Sujet

« Jeu social, jeu esthétique, jeu critique, jeu figural, jeu d'interaction, le théâtre se situe en effet dans l'espace vide que lui laisse la cité : il est entre les pièces, entre les rouages de la machine, il en figure le *jeu*, et c'est en cela qu'il permet qu'elle fonctionne. »

Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, « Conclusion », Folio essais, 2006, p. 930.

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

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

La citation portait explicitement sur le théâtre (axe 1, domaine 2) et invitait à réfléchir, notamment à travers la notion de « jeu », aux rapports que celui-ci entretient, selon les auteurs, avec la « cité ». Elle croisait donc également les deux domaines de l'axe 2 (« la représentation littéraire » et « littérature et morale »). Par ailleurs, compte tenu de la portée du sujet, qui concevait le théâtre comme fait d'écriture et comme fait social, et donc comme enjeu de représentation pour le théâtre comme pour d'autres genres littéraires, le jury était en mesure d'attendre que les cinq œuvres au programme, bien que génériquement hétérogènes, fussent examinées et sollicitées par les candidates et les candidats. Naturellement, il convenait de tenir compte des différences génériques et diachroniques : celles-ci, les rapports y insistent chaque année, doivent appeler la plus grande attention.

Analyse de la citation

Réfléchissant aux relations du théâtre avec la « cité », c'est-à-dire la société, la citation comprend deux séquences. La première établit que le théâtre, en tant qu'il est un « jeu » (terme essentiel, répété dans une quintuple apposition), s'installe dans les interstices non utilitaristes et non fonctionnels de la société, et envisage les différentes facettes dudit jeu : « jeu social », le théâtre est un divertissement faisant partie intégrante des mœurs sociales, et s'inscrivant dans le même champ qu'elles ; « jeu esthétique », il relève plus spécifiquement de la sphère artistique, concernant des œuvres qui visent les émotions et le plaisir du spectateur ; « jeu critique », ce divertissement n'est pas sans réfléchir aux rapports de force qui structurent la société, ni en proposer une forme de contestation ou du moins de mise à distance ; « jeu figural » rappelle que c'est par les voies de la représentation et de la fiction, et non par un discours transparent et direct, que le théâtre opère ; « jeu d'interaction », enfin, le théâtre suppose des relations et des échanges entre comédiens, entre comédiens et metteurs en scène, entre ceux-ci et d'autres acteurs encore du métier théâtral (dramaturges, directeurs de théâtre...) ainsi que des échanges avec le public et au sein de celui-ci (c'est du moins ainsi qu'on peut entendre le terme au singulier

« interaction », qui reste indéterminé dans la citation). La seconde partie de la citation, faisant suite aux deux points, glose ou explicite la première partie tout en apportant certaines précisions ou éclaircissements, et en ajoutant une idée fondamentale. L'expression « est entre les pièces, entre les rouages de la machine » commente « l'espace vide que lui laisse la cité » : la métaphore de la machine, employée pour désigner l'ensemble des lois et des fonctions sociales, renforce l'idée d'une dimension au contraire gratuite et improductive du jeu théâtral. En même temps, le terme de *jeu* (désormais en italique, ce qui renforce l'effet de syllepse) s'en trouve infléchi dans un sens nouveau, celui du jeu mécanique, c'est-à-dire d'un assemblage dont la combinaison provoque une action. « [I] en figure le *jeu* », qui précise l'apposition « jeu figural », invite ainsi à rétablir une relation mimétique entre le théâtre et la cité : le premier n'est pas un spectacle qui se jouerait indépendamment des lois de fonctionnement de la seconde ; il en montre ou en dévoile au contraire le mécanisme, mécanisme qui repose sur l'interaction réglée des éléments mais aussi sur certains vides ou certains glissements – et il les montre ou dévoile d'autant plus efficacement qu'il repose quant à lui sur la liberté plutôt que sur la rigidité, sur le mouvement plutôt que sur la fixité. La fin de la citation amène une idée essentielle qui vient corriger ou contrebalancer celle, sous-jacente au verbe « laisser » (dans « l'espace vide que lui laisse la cité »), d'une subordination du théâtre à la société, d'une dépendance au bon-vouloir, à la tolérance de celle-ci : bénéficiant de liberté ou de licence, le théâtre, en retour, permet à la « machine » sociale de fonctionner.

En quoi la liberté du théâtre et sa portée critique, tolérées par la société en vertu de la dimension fictionnelle de la représentation, sont-elles une condition du bon fonctionnement social ? En quoi le théâtre joue-t-il en cela une fonction sociale essentielle, malgré sa gratuité apparente ? Nous explorerons ce qui apparaît comme une relecture de la *catharsis* à travers trois grandes étapes successives permettant de déplier les enjeux de la citation.

Pistes pour un développement

On pouvait montrer dans un premier temps – mais d'autres plans étaient naturellement possibles – que l'« espace vide » laissé au « jeu » du théâtre lui offre une certaine liberté, mais une liberté sous condition.

Le théâtre est d'abord libre jeu, fantaisie ludique. Il semble dans certains cas s'apparenter à un divertissement sans enjeu social ni politique. On songe aux comédies représentées à l'intérieur du *Capitaine Fracasse*, au comique farcesque de certaines scènes ou de certains personnages ; tout le roman peut du reste se lire comme un hommage au plaisir que donne le théâtre et comme un pastiche du théâtre de l'époque de Louis XIII. On peut encore penser aux pantomimes interprétées par Renée dans *La Vagabonde*.

Néanmoins, il s'agit d'un jeu esthétique qui, comme tout jeu, esthétique ou non, est codifié par des lois propres. Le théâtre est d'abord soumis à des règles internes, qui opèrent dans un espace propre à cet art. Celles-ci sont particulièrement sensibles à travers l'existence des différents genres théâtraux (la tragédie, la comédie...), les traditions pouvant être reconduites telles quelles ou bien entremêlées et interrogées : on assiste par exemple à un véritable dialogue des traditions et à un « festival des genres » dans *Cyrano de Bergerac*, qui « ne parle que de théâtre » (F. Taillandier, *Edmond Rostand, l'homme qui voulait bien faire*, 2018, p. 64). Plus généralement, et plus essentiellement, les conventions de l'écriture théâtrale sont liées au fait qu'en l'absence de narrateur, ce sont les personnages qui co-construisent la fiction : « l'effet conjugué de la *simulation verbale* et de la *dissimulation communicationnelle* explique que les personnages, outre qu'ils agissent, évoluent, se transforment..., bref développent l'intrigue en parlant, ont la charge de co-construire narrativement la fiction. Ils suppléent ainsi l'absence de narrateur, elle-même à moduler selon les genres et les époques (chœurs, prologues, adresses directes...), en accomplissant la fonction de régie informative, telle qu'elle porte sur la fable et ses enjeux, le cadre spatio-temporel, les personnages, l'intrigue... » (André Petitjean, « Problématisation du

personnage dramatique », *Pratiques*, n° 119/120, 2003). Ces règles propres au théâtre relèvent aussi de certains codes de la profession de comédien, dont il est beaucoup question chez Colette (entre solidarité et individualisme) et chez Gautier (la vie quotidienne des comédiens et l'organisation de leur troupe étant dépeintes dans *Le Capitaine Fracasse*). Entendu comme cela, le « jeu d'interaction » que constitue le théâtre en restreint à certains égards la totale liberté. Enfin, le « jeu » théâtral relève du talent ou du génie du comédien : c'est la question centrale du jeu en tant qu'interprétation, performance, savoir-faire. On peut ici évoquer les œuvres qui représentent la formation et la trajectoire d'un grand comédien : *Le Capitaine Fracasse* de Gautier (qui évoque la formation et le triomphe d'un acteur, jusqu'à son retrait), *La Vagabonde*, mais aussi par exemple *Kean* de Jean-Paul Sartre (adapté d'un drame de Dumas datant de 1836).

Le jeu théâtral n'en reste pas moins régi à d'autres égards par les conditions que lui ménage la société. Il dépend d'elle pour des aspects matériels : le lieu physique des représentations est un enjeu crucial dans *Le Capitaine Fracasse* ou *La Vagabonde* ; il dépend d'elle également pour ses conditions financières, avec des évolutions historiques importantes (du mécénat et du patronage des siècles anciens à la libéralisation moderne). Mais le théâtre dépend également du corps social par certains aspects moraux : on songe à la querelle du *Cid* et notamment au problème crucial de la bienséance, mais aussi au fait que certaines pièces aient été en butte à la censure, telles que *Le roi s'amuse* de Hugo ou *Henri III et sa cour* de Dumas. Enfin, la société a son mot à dire pour certains aspects esthétiques mêmes, comme le montrent les débats qu'a soulevés la problématique *vraisemblance* du *Cid*.

Le théâtre se situe bien dans un espace – à la fois libre et saturé – spécifiquement dévolu à son « jeu », comme le manifeste aussi la scène exotique qui s'ouvre dans *La Dispute* de Marivaux pour y accueillir le théâtre dans le théâtre ; mais cet espace lui est néanmoins concédé par la cité, qui en surveille les lois et les usages, et cela même si certains mouvements, comme celui du drame romantique, se sont révoltés contre le carcan des règles et des tutelles. Cependant, n'est-ce pas de l'intérieur, par sa force critique, que le théâtre est susceptible d'affirmer son indépendance, voire de s'affirmer comme un contre-pouvoir ?

D'abord, il convient de mettre l'accent sur l'importance d'un « jeu figural » constitutif de l'imitation théâtrale. Il existe différentes façons de représenter le jeu social et les types sociaux, de façon plus ou moins réaliste, idéalisée ou caricaturée – de la farce au théâtre naturaliste, on trouve un large éventail de choix d'écritures et de stylisations –, mais en tant que représentation, en tant que fiction, le théâtre suppose toujours un écart par rapport à ce réel qu'il semble désigner, écart qui lui permet précisément de *faire voir* et de *faire connaître*. Les marques déictiques très fortement présentes dans les discours des « jeunes gens » de *La Dispute* ne sont évidemment pas lestées du poids individuel qu'elles auraient dans la vie réelle en raison du fonctionnement allégorique de la pièce.

Le théâtre est ainsi l'occasion d'une mise en lumière et d'une *figuration* des « rouages de la machine », entre rigidité des règles et liberté laissée aux person(n)ages. Dans *Le Cid*, le poids du devoir filial se heurte ainsi à la tentation de l'insubordination induite par l'amour. Les codes relationnels sont interrogés par le théâtre : chez Marivaux, le « marivaudage » comme maîtrise des codes de la galanterie entre en tension avec la véridicité de l'individu et l'inventivité que font naître les surprises de l'amour... et de l'inconstance amoureuse. Musset, lui, explore, sur un mode plus tragique, les lois tant amoureuses que sociales dans *On ne badine pas avec l'amour*. S'ils sont représentés par le théâtre, les mécanismes sociaux sont aussi diversement mis à distance par lui.

Le théâtre peut ainsi devenir le lieu d'une subversion des hiérarchies sociales, comme le montre Gautier dans *Le Capitaine Fracasse*. Il se fait volontiers, en tant que discours interagissant avec le réel, critique sociale. Dans les comédies de Molière, c'est « par le rire qu'on corrige les mœurs » (*Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Misanthrope*). Du dispositif de

La Double Inconstance découle une critique du milieu de la cour et de ses manèges, rendue d'autant plus sensible que le développement de l'action, fortement stylisé, y est inséparable d'une forme d'expérimentation technique. L'écriture de Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro*, elle, si elle semble cultiver une forme d'improvisation – la conversation paraissant se développer dans un espace relativement ouvert –, met en valeur « nombre d'effets à caractère socio-historique, qui contestent plus ou moins fondamentalement l'ordre établi, puisqu'ils ont trait aussi bien aux inégalités sociales qu'à la justice, ou encore à la condition des femmes » (Conesa, *La trilogie de Beaumarchais*, 1985, p. 94). D'autres pièces se présentent quant à elles comme des dénonciations encore plus virulentes et explosives des lois, des mensonges, des injustices qui pourrissent la société : *Les Paravents* de Genet, *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès...

Comment dès lors souscrire à l'idée que le théâtre, alors qu'il est parfois un véritable « jeu de massacre », permet néanmoins à la société – et peut-être justement à cause de sa fonction critique – de fonctionner ?

Le théâtre, malgré ses vertus critiques, permet-il à la société de se maintenir et de pérenniser ses usages ? Est-il une force révolutionnaire ou conservatrice ? Il peut apparaître, d'abord, comme simple divertissement, ou « bonne conscience » de la société. Le « réformisme » du théâtre de Marivaux (*L'Île des esclaves*) a pu être critiqué comme étant sans véritable portée politique : les expérimentations sociales qu'il propose durent... le temps d'une pièce. Peuvent également être cités ici le théâtre « bourgeois », les vaudevilles de Labiche ou de Feydeau, ainsi que le mélodrame (celui de Pixérécourt par exemple), où, à la fin, « tout rentre dans l'ordre ».

La question soulevée dépend en réalité de l'interprétation qu'on adopte de la *catharsis*, qui a fait l'objet de diverses lectures : purgation des passions (admiration et pitié, dans *Le Cid*), dévouement par le rire (la commedia dell'arte, la farce), « conscience de l'illusion » (Georges Forestier), en particulier grâce au procédé du théâtre dans le théâtre, sur lequel reposent notamment *Le Capitaine Fracasse*, mais aussi le théâtre baroque, ainsi que *La Dispute* de Marivaux, dont la visée réflexive est très nette. Toutefois, si l'on admet que le théâtre permet la purgation des passions ou le dévouement des pulsions, grâce auxquels la société peut donc fonctionner, que penser du malaise durable instillé par certaines pièces telles celles de Beckett ou d'Ionesco, qui mettent en exergue l'incommunicabilité, la solitude ou l'absurdité indépensables ?

Quels que soient la teneur des pièces, leur discours, leur portée, il convient d'insister, de façon à comprendre le rôle central que le théâtre, en dépit de sa gratuité apparente, exerce dans la société, sur le « liant » qu'il constitue en tant que « jeu d'interaction » entre les membres du public, de la communauté qu'il fonde ou refonde au moment même de la représentation, dans la ferveur du spectacle vivant. Le théâtre peut être vu comme lien fédérateur, par-delà les tensions. C'est dans cette optique qu'on comprend pleinement la conception hugolienne du théâtre comme tribune. Une œuvre théâtrale peut encore déployer ce que D. Maingueneau, dans une étude consacrée à l'apostrophe, appelle une « Scène rhétorique » – toute énonciation produisant ce type de Scène n'étant toutefois pas de nature théâtrale –, c'est-à-dire une Scène « mobilis[ant] » en particulier « une communauté qui transcende la situation d'énonciation et intègre destinataire, destinataire et public ». La « communauté » ainsi mobilisée « implique un surdestinateur [...] qui fonde les valeurs que sont censés partager ses membres ». D. Maingueneau donne l'exemple du début du monologue de Figaro de la scène 3 de l'acte V du *Mariage de Figaro*, lors duquel « le locuteur apostrophe un être générique, la femme, dans une méditation douloureuse » (« Apostrophe et scène rhétorique », dans A. Biglari et G. Salvan [dir.], *Figures en discours*, 2016, p. 26-27). On songe encore à la représentation, au sein de certaines pièces, d'une communauté réconciliée, ayant dépassé ses tensions ou conflits : ce sont les scènes nuptiales qui ferment les comédies (notamment chez Marivaux), ou bien encore le dénouement du *Cid*, qui vient mettre un terme à des conflits dans lesquels la question de

la justice et de ses différentes acceptions et applications aura été centrale. Pourtant, demeure aussi la solitude irréductible de certains personnages qui regardent du dehors à la fois le jeu social et le jeu théâtral : la Vagabonde...

Au vu de cette fonction essentielle, on peut souligner, pour finir, l'importance des politiques culturelles à travers les époques, politiques réclamées tour à tour par de nombreux dramaturges : Beaumarchais, attentif aux droits des auteurs et des comédiens, Dumas ou Hugo, qui n'ont cessé de protester contre la censure de la Restauration et de la monarchie de Juillet, et de réclamer des subventions publiques pour les théâtres... jusqu'aux dramaturges d'aujourd'hui, dont le combat reste celui d'inscrire pleinement le théâtre dans la cité, sans qu'il perde pour autant son pouvoir contestataire, voire subversif.

Les copies

La moyenne de l'épreuve de composition française a été cette année de 10,05/20, avec 15,48 % de notes égales ou supérieures à 14, les notes s'échelonnant de 0/20 à 20/20. Un peu moins de la moitié des copies (46,84 %) ont obtenu une note strictement inférieure à 10/20.

Comme le jury le rappelle chaque année, il est demandé aux candidates et aux candidats de se confronter rigoureusement aux termes et aux enjeux du sujet, et de ne pas chercher à le modifier pour « plaquer » le corrigé d'un autre devoir. Un sujet ne s'appréhende, d'abord, que par ce qu'il énonce, et par la manière dont il le fait : la mobilisation des différents savoirs ne doit pas conduire à une récitation déliée de toute argumentation. Le jury a été étonné de voir régulièrement la société ou la cité devenir « la réalité ». Des candidates et candidats se sont focalisés sur le terme de *jeu* – il est vrai saillant – sans prendre en compte l'importance de ses déterminations (*social, esthétique, critique...*) dans la citation : *in fine*, le jeu scénique et le rapport entre texte et mise en scène ou spectacle étaient valorisés sans que fût interrogée, paradoxalement, la relation entre théâtre et société. Le jury regrette aussi que, cette année encore, de nombreux candidats aient gommé les différences génériques – que le sujet articulé à un corpus hétérogène invitait pourtant à affronter – et aient dilué leur propos dans des développements trop généraux consacrés à « la littérature ». Dans ce cas, le principe de la dissertation n'est pas correctement compris, ou bien les candidates et les candidats semblent éluder les difficultés – pourtant stimulantes – liées à une problématique précise. Bien sûr, une dissertation doit s'enrichir de mises en perspective et de références à la théorie littéraire, mais celles-ci doivent toujours être étroitement reliées au sujet proposé.

Concernant la méthode de l'exercice, le jury rappelle qu'il convient de s'appuyer précisément sur les éléments (sémantiques, syntaxiques, voire stylistiques) de la citation pour en saisir la logique et les enjeux. L'analyse doit être détaillée mais ne doit pas perdre de vue la citation prise dans sa globalité : il faut chercher à articuler, à faire dialoguer les différents éléments de la citation. Les problématiques sont, parfois, trop longues, paraphrastiques, ou confuses, certaines dérivant, comme nous l'avons dit, vers d'autres thèmes ou d'autres sujets. Il arrive, bien sûr, que le développement soit plus réussi que la problématique – tout n'est donc pas « joué » dès l'introduction –, mais il faut envisager dans la plus grande rigueur le travail d'analyse de la citation et de formulation de la problématique. En amont, on rappelle la nécessité de faire débiter l'introduction, et donc la composition, par une amorce : celle-ci doit être, sinon originale, du moins réellement articulée au sujet. En aval, la fin de l'introduction doit énoncer clairement les grandes étapes de ce qui va suivre.

Il est bienvenu que l'argumentation soit illustrée par des exemples nombreux et variés. Le jury valorise, en premier lieu, les références précises aux œuvres du programme. Sur ce point, le programme de cette session, pouvait, et devait, s'appréhender comme un tout, et le jury attendait, comme il a été indiqué plus haut, que, sur ce sujet, les cinq œuvres (et donc les deux pièces de Marivaux) fussent sollicitées. Peu de candidats, du reste, ont, cette année, « oublié » une œuvre. Les citations doivent être fidèles, et le jury rappelle

qu'il est attendu des candidats qu'ils montrent, à travers quelques micro-analyses approfondies, leur capacité à entrer dans le détail stylistique d'un texte, à épingleur un fait d'écriture et à en proposer une interprétation pertinente dans le cadre de leur argumentation. Le jury attend aussi, cela va de soi, un nombre raisonnable de références à un corpus personnel d'œuvres littéraires (et, mais dans une moindre mesure, d'œuvres critiques), sans que ce corpus prenne le pas, toutefois, sur les références au programme de la session.

Quant au développement lui-même, rappelons que le plan dialectique n'est pas le seul possible : comme nous l'avons proposé ici, il était parfaitement possible de retenir un plan analytique, mettant l'accent sur les différentes idées-phares de la citation, celle-ci donnant lieu à une discussion et certains de ses aspects étant soumis à réfutation. L'essentiel est que la candidate ou le candidat se confronte au sujet posé, sans le contourner ni éluder les difficultés éventuelles, et qu'elle ou il s'efforce d'y répondre honnêtement. La troisième partie pose manifestement un certain nombre de difficultés, qu'elle soit réduite à quelques lignes, écrite en toute hâte, ou que, plus structurellement, elle reprenne des idées déjà développées dans l'une des deux parties précédentes (le plus souvent, la première), produisant un effet de boucle assez désastreux. Le jury a aussi constaté qu'un nombre significatif de copies peinait à maintenir une cohérence entre l'idée directrice de la partie et les paragraphes qui la constituent, ou alors à faire apparaître des liens entre les paragraphes d'une même partie.

La conclusion doit être soignée. Elle n'a pas besoin d'être longue, mais elle doit constituer une réponse ferme à la problématique énoncée dans l'introduction, et elle ne reprend en aucun cas l'analyse précise des œuvres. Comme l'indiquent les rapports précédents, une conclusion relativiste est décevante, le jury attendant de vraies prises de position, voire de risque de la part des candidates et candidats.

Le jury rappelle enfin l'importance de la correction langagière et de la maîtrise de la syntaxe. Il attire encore une fois l'attention des candidates et des candidats sur la nécessité de bien construire les interrogations indirectes en opérant les transformations nécessaires, et d'éviter absolument, par exemple, la succession « si il » : les problématiques syntaxiquement incorrectes sont bien trop fréquentes ! Le jury souligne aussi le mauvais effet produit par les erreurs concernant des noms propres (« Corneil », « Eschylle », « Eshyle », « Marivaud », « Téophile Gautier »...).

Les meilleures copies, on l'aura compris, ont été celles qui ont accepté de se confronter aux termes du sujet et qui ne se sont pas contentées de renvoyer de manière naïve ou simpliste à l'intrigue du *Cid* ou aux comédies de Marivaux : la capacité à fonder un développement à partir d'une citation adossée à un programme d'œuvres dépend aussi de la connaissance précise que l'on a de ce programme. De ce point de vue, le jury tient, comme il le fait chaque année, à saluer la cohérence et la rigueur de l'argumentation, la précision et la richesse des références, ainsi que l'élégance d'expression de très nombreuses copies. C'est un grand plaisir pour le jury que de lire d'authentiques réflexions approfondissant un sujet sous des angles divers mais adroitement reliés entre eux. Beaucoup de candidates et de candidats montrent une vraie capacité à entrer en discussion et à *composer*, à comparer ou à faire apparaître des contrastes, ainsi qu'à illustrer un propos, une idée, un argument, par une citation précise tirée du programme ou d'un corpus personnel, en recourant à une langue claire et exempte d'effets inutiles.

Une remarque matérielle, pour terminer : une part non négligeable de copies se caractérisent par une graphie peu soignée, voire en partie illisible, ce qui rend la lecture pénible, et la compréhension difficile. On ne saurait trop insister sur l'*extrême* importance d'adopter une écriture parfaitement lisible, ainsi qu'une présentation aérée. Le jury demande également aux candidates et aux candidats d'écrire uniquement en noir ou en bleu très foncé.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Explication d'un texte littéraire

- **SÉRIE : Lettres et Arts, Langues Vivantes et Sciences Humaines**
- **Épreuve orale**

Nombre de candidats interrogés (ép. orale) : 230

Membres du jury : Nicolas BIANCHI, Laëtitia BONNET, Natacha D'ORLANDO, Justine MANGEANT, Sarah MOMBERT, Isabelle MOREAU, Emmanuel NAYA, Théo SOULA.

La session 2024 de l'épreuve d'explication d'un texte littéraire s'est bien déroulée et nous félicitons l'ensemble des candidats et candidates ainsi que leurs enseignants et enseignantes pour la qualité de leur travail. Nous avons conscience que la préparation de notre épreuve nécessite un engagement important tout au long de l'année et saluons l'effort remarquable fourni par tous les admissibles pendant les journées intenses et stressantes de l'oral.

L'organisation de notre jury en quatre commissions au lieu de trois, mise en place l'année dernière, nous a permis de nous adapter au mieux au planning des candidats et candidates, y compris pour les tiers-temps.

Nous avons attribué des notes allant de 04/20 à 19/20, avec des moyennes présentant moins d'un demi-point d'écart entre les commissions. La moyenne générale de l'épreuve est de 10,5/20. Les admissibles nous ont donné l'impression générale d'avoir sérieusement préparé l'oral et, dans l'ensemble, de bien connaître les ouvrages au programme. Malgré la diversité des œuvres et des genres, le programme était d'un niveau de difficulté assez homogène et aucun des quatre auteurs n'a donné lieu à des explications systématiquement excellentes ou faibles.

Les remarques qui suivent sont destinées à aider les préparateurs et préparatrices à faire le bilan de leur travail avec les admissibles de 2024, c'est pourquoi nous revenons sur les difficultés spécifiques à chacune des œuvres du programme de cette année. Nous adressons plus particulièrement les remarques générales et de méthode qui ouvrent ce rapport aux candidats et candidates des prochaines sessions. Nous les invitons à prendre connaissance des rapports des années précédentes qui, avec celui-ci, les aideront à mieux cerner nos attentes.

Remarque générale sur la gestion du temps de l'épreuve

Pour tous les candidats et candidates sans exception, nous utilisons la totalité du temps de l'épreuve. Dans le cas standard, cette durée est de trente minutes, réparties de la façon suivante : vingt minutes pour l'explication et dix minutes pour l'entretien. Si le candidat ou la candidate présente son explication en treize minutes seulement, comme c'est arrivé plusieurs fois cette année, nous lui posons des questions pendant dix-sept minutes. À l'inverse, nous prévenons les candidats et candidates qui mènent leur explication trop lentement qu'il leur reste une ou deux minutes (selon les cas) pour conclure.

Remarques de méthode

Les recommandations formulées dans les rapports antérieurs, disponibles sur le site de l'ENS de Lyon, sont toujours valables et compléteront utilement les conseils donnés ici.

Notons que, cette année, la présentation des textes au début de l'introduction a souvent été trop longue. Certains candidats et candidates consacraient trop de temps, parfois jusqu'à

trois ou quatre minutes, à introduire l'œuvre, à résumer l'intrigue du roman, à présenter les personnages de la pièce et à développer des éléments contextuels parfois inutiles pour la suite. Cela conduit à des introductions trop diffuses, qui n'amènent pas assez directement à ce qui nous intéresse : la spécificité du texte et la lecture personnelle qui va en être proposée. Nous invitons donc les candidats et candidates des prochaines sessions à sélectionner avec soin les informations les plus pertinentes pour leur présentation du texte, de façon à éviter de perdre un temps précieux qui risque de leur manquer pour leur conclusion.

1. Le projet de lecture

Le projet de lecture (qu'on peut aussi appeler problématique de l'explication) est absolument indispensable, doit être conçu avec soin et utilisé efficacement.

Bien qu'il faille énoncer le projet de lecture dans l'introduction, avant de commenter le détail du texte, l'ordre des opérations intellectuelles à réaliser pendant le temps de préparation est en réalité inverse. Ce n'est qu'après avoir lu très attentivement l'extrait, voire après avoir préparé l'essentiel de l'explication linéaire qu'il est possible de dégager une problématique forte, bien formulée, qui rende compte de la spécificité du texte. Il faut donc impérativement garder quelques minutes à la fin de son temps de préparation pour noter des idées d'introduction et de conclusion (voire les écrire entièrement au brouillon) et réfléchir à la formulation la plus juste de son projet de lecture.

Un projet de lecture pertinent doit mettre en valeur la spécificité de l'extrait commenté. La projection sur le texte à expliquer des questions travaillées pour la dissertation, des grandes lignes d'analyse de l'œuvre ou de la question au programme ne saurait donner lieu, à elle seule, à des projets de lecture suffisants. Au contraire : la tentation de plaquer un savoir général sur un texte particulier mène souvent au contre-sens, car les extraits que nous sélectionnons n'illustrent pas forcément les grands thèmes du cours de préparation à l'écrit.

Nous avons eu des exemples flagrants de ce travers cette année. Ainsi, dans *Le Cid*, nous avons interrogé sur des extraits des deux scènes de provocation en duel (I, 4 et II, 3) qui présentent de nombreuses caractéristiques du dialogue de comédie (alexandrins disloqués, répliques en stichomythie, provocation verbale, etc.), voire de la farce (présence du corps, soufflet, contraste d'âge entre les protagonistes, jeux de scène, etc.). Pour analyser ces extraits, il était contre-productif de centrer son projet de lecture sur le dilemme tragique ou sur l'héroïsme de Rodrigue, car cela occultait la tonalité particulière de ces passages et leur contribution à la tragi-comédie cornélienne.

De façon encore plus évidente, les candidats et candidates qui commentaient *Le Capitaine Fracasse* ne pouvaient se contenter des problématiques liées à la question du théâtre pour rendre compte des extraits de récit romanesque qui leur étaient proposés, car il pouvait s'agir de descriptions, de digressions réflexives, de discours de personnages ou de passages de récit pris en charge par le narrateur parfois sans rapport avec le théâtre. Même lorsqu'il s'agissait de paroles des personnages rapportées au discours direct, par exemple les nombreux boniments (l'éloge de la merluche par l'aubergiste Chirriguirri, la description pseudo-scientifique du poète crotté Du Maillet par Hérode ou l'annonce de la représentation chez Bellombre créée dans les rues par Scapin, etc.), il était souvent moins intéressant de les rabattre sur le modèle de la tirade de théâtre que de les analyser comme des pastiches de genres discursifs (le genre épideictique, la leçon savante ou le boniment publicitaire).

Outre la spécificité de l'extrait, le projet de lecture doit combiner plusieurs niveaux de lecture. Pour donner un enjeu littéraire à l'interprétation du texte, il est indispensable de prendre un peu de hauteur par rapport à ce que montre la scène ou raconte le récit et d'interroger les choix d'écriture de l'auteur ou de l'autrice, ainsi que les effets du texte sur le lecteur ou la lectrice.

Pour simplifier, le projet de lecture doit mettre en jeu les trois questions suivantes :

- Quoi ?

C'est la question que l'on pose pour établir la lettre du texte. Il est important de comprendre exactement ce que raconte le narrateur, quelle est l'action qui se joue sur la scène, de quoi parle le texte, pour établir le commentaire sur des bases solides. Il s'agit donc de la première étape indispensable du travail d'analyse.

Mais ce travail d'élucidation des contenus explicites du texte n'est pas suffisant. Les candidats et candidates qui s'arrêtent à ce premier niveau d'analyse proposent des problématiques purement paraphrastiques, qui n'ajoutent aucun enjeu d'interprétation littéraire à ce que dit explicitement le texte.

Nous avons eu cette année de nombreux exemples de ce manque d'ambition dans la lecture, en particulier dans les explications portant sur Colette. Nous avons entendu beaucoup de problématiques exclusivement diégétiques, qui se contentaient de rapporter l'extrait au déroulement de l'intrigue de *La Vagabonde*, par exemple « Le piège de l'amour se referme sur Renée ». Parfois, l'explication reposait sur un projet de lecture passe-partout, qui aurait convenu à de nombreux extraits du livre, par exemple « Comment ce passage annonce le désir de liberté de la protagoniste ». Cette problématique occulte la spécificité de l'extrait, car le récit tout entier accumule les indices de la rupture à venir. Au-delà du livre de Colette, les problématiques du type « Un passage programmatique » ou « La clef de la suite du livre » réussissent rarement à mettre en valeur la spécificité de l'extrait.

Témoignant d'un manque d'ambition dans l'interprétation du texte, les explications régies par ce type de problématiques paraphrastiques ou passe-partout obtiennent souvent des notes en dessous de la moyenne.

- Comment ?

Si la lecture littérale du texte est solide, cette question permet de passer au niveau supérieur, en analysant les moyens littéraires mobilisés par l'auteur ou l'autrice dans l'extrait. Les projets de lecture qui découlent de cette interrogation peuvent intégrer des questions de langue, de genre littéraire, de tonalité ou de registre, d'imaginaire littéraire, de style, etc. Lorsque des propositions de ce type sont pertinentes et appuyées sur des outils d'analyse littéraire bien adaptés et bien maîtrisés (même s'ils ne sont pas d'une grande technicité), les candidats et candidates obtiennent souvent des notes entre 10 et 15/20. Quelques exemples de problématiques entendues cette année, qui combinaient ces deux premiers niveaux : « Le réquisitoire désespéré de Chimène au roi-arbitre » (*Le Cid*, IV, 5) ; « Un auto-blason au miroir » (*La Vagabonde*, p. 66).

- Pourquoi ?

Avec ce troisième niveau de l'interprétation, les candidats et candidates fixent un horizon interprétatif ambitieux à leur projet de lecture, en prenant en compte les effets produits par les choix littéraires de l'auteur ou de l'autrice dans l'extrait étudié. Cela permet d'amener des questions telles que l'effet d'une scène sur le spectateur ou la spectatrice, l'originalité du style d'un passage, l'apport d'un texte pour l'histoire culturelle, les valeurs (morales, idéologiques, etc.) engagées par le texte, etc. Les explications qui proposent des problématiques combinant efficacement et pertinemment ces trois niveaux sont souvent notées au-dessus de 15/20. Quelques exemples de projets de lecture entendus cette année qui remplissaient ce cahier des charges : « Sigognac au miroir, du portrait romanesque à la théorie romantique du jeu d'acteur » (*Le Capitaine Fracasse*, p. 219) ; « Première évocation programmatique des protagonistes dans une exposition au registre ambigu » (*Le Cid*, I, 2), « Un éloge héroï-comique à fonction dilatoire » (*Le Capitaine Fracasse*, p. 78).

Pour mettre en valeur l'intérêt de la proposition intellectuelle qu'elle exprime, la formulation de la problématique doit être mûrement réfléchie. Il faut éviter la facilité de deux ou trois reformulations successives, quasi-synonymes les unes des autres, qui montrent que l'hypothèse de départ de la lecture reste floue ou que le vocabulaire d'analyse littéraire

flotte. Nous avons observé cette année, avec une fréquence supérieure aux années précédentes, des problématiques en trois enjeux distincts, par exemple, à propos d'un extrait de Marivaux (*La Dispute*, p. 36-37) : « Le personnage de Carise / Le pouvoir de la parole / Les sentiments du cœur ». Outre que cette pratique ressemble beaucoup à une façon d'éviter l'obstacle en transformant l'explication de texte en une sorte de commentaire composé, elle échoue à dessiner une ligne d'interprétation forte, capable de donner un horizon à la lecture du texte. La présentation en trois enjeux n'est finalement guère plus convaincante qu'une pratique déjà épinglée dans des rapports précédents qui consiste à remplacer la problématique par une batterie de questions n'ayant aucun rapport les unes avec les autres, ce qui annonce généralement une explication qui accumulera des remarques de détail sans proposition ferme d'interprétation du texte.

Nous avons conscience de la difficulté à articuler, dans une formule ramassée et néanmoins précise, les trois niveaux d'analyse distingués plus haut, mais les candidats et les candidates nous donnent tous les ans de nombreux exemples non seulement prouvant qu'il est possible de le faire, mais proposant des formulations ambitieuses, subtiles, éclairantes auxquelles nous n'avions pas préalablement pensé. C'est toujours un grand plaisir pour nous que de suivre un candidat ou une candidate sur l'une de ces pistes riches et originales.

Une fois la formulation satisfaisante trouvée, il faut l'énoncer distinctement à la fin de l'introduction et surtout, mettre en œuvre ce projet de lecture. En effet, inventer une belle problématique ne sert strictement à rien si on l'oublie jusqu'à la conclusion. C'est ce qu'a fait par exemple un candidat qui proposait de lire un extrait de Corneille comme « Une dramaturgie de l'honneur et de l'orgueil » (*Le Cid*, p. 94-96) mais ne disait rien des rapports de force dans le dialogue, de l'effet de la stichomythie, des jeux de scène ni de la tension dramatique dans l'extrait, au point qu'on se demandait en l'écoutant quel sens il donnait au mot « dramaturgie ».

Mettre en œuvre un projet de lecture signifie qu'il faut le reformuler périodiquement au cours de l'explication, pour montrer qu'on progresse dans la démonstration de l'hypothèse de départ. Encore une fois, cela s'anticipe avant d'arriver devant le jury, pendant le temps de préparation de l'épreuve. Une fois la problématique trouvée et notée dans l'introduction, il faut passer rapidement en revue les notes prises au brouillon pour souligner ou surligner les arguments qui vont permettre de nourrir cette interprétation du texte. Cela permet d'éviter la dispersion du commentaire en une poussière de petites remarques de détail, pour affirmer une véritable proposition de lecture qui se construit, et éventuellement se nuance, au fil des analyses. Enfin, il faut reprendre la problématique dans la conclusion, non plus sous la forme d'une hypothèse, puisque la démonstration est terminée, mais comme l'aboutissement conclusif d'un parcours argumenté.

2. Le lexique de l'analyse littéraire

La session 2024 a malheureusement confirmé une tendance que nous avons déjà notée dans les rapports des dernières années à utiliser de façon un peu aléatoire le vocabulaire de l'analyse littéraire. Nous ne parlons pas ici des noms savants de figures de style rares que certains candidats et certaines candidates aiment toujours collectionner, mais du lexique usuel servant à décrire les textes littéraires. Nous avons souvent dû demander lors de l'entretien la définition de termes employés de façon vague ou erronée pour permettre de préciser ou de rectifier l'interprétation qui en découlait, et nous avons constaté que le candidat ou la candidate était incapable de définir ces termes.

Le palmarès des termes dont l'emploi a le plus flotté cette année inclut « double énonciation », « parataxe », « déictique », « performatif », « effet de réel », « prolepse », « portrait », « description », « monologue », « sommaire » et « présent de vérité générale ». Mais surtout, à notre grande surprise, deux termes sont revenus dans l'explication de tous les auteurs, employés à tort et à travers. Le mot « incise » a été utilisé pour désigner tout type de syntagme ou proposition entre virgules, de la proposition subordonnée à l'adjectif

apposé en passant par l'incidente, au lieu de désigner une proposition encadrée par des virgules qui sert à montrer que l'énonciateur rapporte des paroles ou des pensées, (« dit-il »). Quant à « aposiopèse », très utilisé dans les analyses de Colette, il a quitté le domaine discursif pour désigner tous les points de suspension (c'est-à-dire une pratique typographique), même lorsqu'ils ne signalent pas d'interruption du discours sous l'effet de l'hésitation, de la crainte ou de la surprise.

Rappelons que, comme toutes les disciplines des sciences humaines, l'analyse littéraire repose sur un certain nombre de concepts, d'outils et de termes qui permettent de faire de l'explication de texte non l'affirmation arbitraire d'un goût personnel ou le compte rendu d'une lecture impressionniste, mais une interprétation outillée qui, tout en laissant une certaine marge à l'interprétation personnelle, peut être justifiée et partagée avec autrui. Il n'y a aucune raison que le maniement de ces concepts, de ces outils et de ce vocabulaire, qui s'apprend dans les cours de littérature, soit moins rigoureux que celui de leurs équivalents en histoire, en philosophie ou en géographie. C'est pourquoi il faut, tout au long des années de classe préparatoire, veiller à comprendre les termes employés par les professeurs, se familiariser avec les outils mobilisés par les critiques et prendre la peine d'apprendre le sens des mots dans l'emploi spécifique de l'analyse littéraire. On peut s'aider pour cela d'un précis d'analyse littéraire, faire des fiches ou noter des définitions dans un carnet, l'important étant d'être capable, le jour de l'oral, de justifier ses interprétations en définissant clairement et précisément les termes qu'on a employés pour les échafauder.

Cette année, nos attentes dans ce domaine portaient tout particulièrement sur les outils et le lexique de l'analyse du théâtre. Comme la question d'écrit portait sur le théâtre et que la moitié des œuvres au programme relevait de ce genre, nous comptions sur la maîtrise des outils usuels de l'analyse du texte théâtral, ce qui, malheureusement, n'a pas toujours été le cas. Nous avons entendu par exemple des explications qui confondaient les unités de la ligne, de la réplique et du vers. Parmi les outils mal utilisés ou ignorés, nous avons relevé l'aparté, le quiproquo, la double énonciation, l'exposition, la distinction entre monologue et tirade ou la fonction des didascalies. Nous avons parfois eu l'impression que certains candidats et certaines candidates considéraient le théâtre comme un thème de réflexion générale, dont découlaient un certain nombre de cadres d'interprétation (le *theatrum mundi* ou l'artifice, par exemple), mais n'engageant nullement le maniement d'outils spécifiques lors de l'analyse des textes relevant de ce genre littéraire. Réciproquement, un certain nombre des outils d'analyse du théâtre étaient inopérants pour lire Gautier et Colette et devaient céder la place aux outils de l'analyse du récit. Sur cette question du lexique de l'analyse littéraire, nous conseillons donc vivement aux futurs préparatoires de penser à adapter leurs outils et leur vocabulaire à l'extrait étudié.

Corneille

Le Cid étant l'une des pièces les plus célèbres et les plus souvent étudiées du théâtre français, la plupart des candidats et candidates avaient des repères solides qui leur permettaient, au minimum, d'éviter le contre-sens complet. Néanmoins, deux difficultés récurrentes nous sont apparues.

La première, à laquelle nous nous attendions un peu, mais pas dans de telles proportions, portait sur la versification. Il n'y avait pas de vers au programme lors des deux sessions précédentes et il faut remonter à 2021 pour pouvoir établir une comparaison qui se trouve, il faut le dire, extrêmement défavorable aux candidats et candidates de 2024. Il est vrai qu'en 2021, trois des quatre œuvres au programme (Du Bellay, Racine, Verlaine) étaient en vers et la question d'écrit était « le lyrisme », ce qui explique probablement que la maîtrise des outils d'analyse du vers ait été meilleure que d'habitude. Mais si l'on remonte plus loin, jusqu'à la dernière session où *Le Cid* était au programme (2016), la conclusion est la même : les candidats et candidates de cette année manquaient cruellement de moyens pour aborder le vers cornélien. Nous avons entendu plusieurs formules absurdes (« Cet alexandrin ne fait que onze syllabes », « Cette rime est isolée ») qui nous ont donné l'impression que

certain candidats et certaines candidates n'avaient jamais appris les rudiments de la versification ou ne savaient pas que le vers libre au théâtre est un phénomène largement postérieur à l'époque de Corneille. Les règles de base du décompte des syllabes (-e muets ou sonores, diérèses, hiatus), du rythme de l'alexandrin (césures, coupes et groupes accentuels) et de la rime (définition d'une rime, qualité, disposition) étaient parfois totalement inconnus, au point de rendre impossible la formulation du moindre commentaire stylistique pertinent.

La deuxième difficulté portait sur l'interprétation des extraits. Peu de candidats et candidates ont pris le risque d'une véritable interprétation du passage qui leur était proposé, la plupart se contentant de reconnaître des motifs attendus ou d'appliquer des « clefs » censées valoir pour toute la pièce (le dilemme cornélien, l'héroïsme de Rodrigue, l'orgueil nobiliaire). Malgré la richesse de l'appareil critique mis à disposition des candidats et candidates dans l'édition au programme, le contexte civilisationnel (éthique nobiliaire, rapports entre les nobles et le roi, rapports entre parents et enfants, codification des étapes du duel, etc.) restait parfois très imprécis, ce qui posait d'insurmontables obstacles à la compréhension de certaines scènes (par exemple la querelle du mérite entre le comte et Don Diègue qui précède la scène du soufflet) et de certains personnages (le roi). À l'inverse, d'autres candidats et candidates ont utilisé l'appareil critique abondant de notre édition, mais en lisant comme des injonctions les annotations portant sur la forme de la pièce. Endossant les critiques adressées au *Cid* par Scudéry et par l'Académie, ces candidats et candidates proposaient une normalisation classique de la pièce de Corneille tout à fait hors de propos dans l'exercice de l'explication de texte. Une telle lecture, qui tendait à faire du *Cid* de 1637 le brouillon d'une version ultime améliorée de la pièce, interdisait de dégager la spécificité générique de la tragi-comédie au programme et limitait grandement la pertinence du commentaire formel que l'on pouvait en proposer.

Marivaux

Deux pièces de Marivaux, de longueur et de richesse très inégales, étaient au programme. Contre toute attente, *La Dispute*, malgré sa brièveté et la pauvreté relative de la bibliographie critique la concernant, a donné lieu à autant de bonnes explications que *La Double Inconstance*. Les candidats et candidates qui commentaient des extraits de cette pièce ont souvent réussi à produire d'intéressantes réflexions sur les mises en scène possibles du dispositif panoptique conçu par le dramaturge, sur le lien de la pièce avec les questions débattues par les Lumières, sur le jeu des comédiens, etc.

Sur *La Double Inconstance*, en revanche, nous avons entendu beaucoup d'explications sans enjeu dramaturgique, qui avaient du mal à s'élever au-dessus de la paraphrase ou du catalogue de topiques (la rencontre amoureuse, l'opposition entre ville et campagne, etc.). Nous avons regretté la rareté des propositions sur les rapports de force par la parole, les jeux de scène, l'utilisation de l'espace scénique, la structure de la pièce, etc.

Une difficulté commune aux deux pièces était de cerner les effets recherchés par Marivaux. Beaucoup de candidats et de candidates ont peiné à répondre à des questions aussi fondamentales pour des comédies que « Est-ce drôle ? », « De qui/de quoi rit-on ? ». La dimension méta-théâtrale du dispositif expérimental de *La Dispute* et du stratagème de *La Double Inconstance* a été beaucoup commentée, mais très peu des candidats et des candidates qui l'ont repérée ont cherché à en comprendre les effets : pourquoi Marivaux montre-t-il les ficelles, cela fragilise-t-il l'illusion théâtrale, quelle satisfaction tire-t-on d'avoir reconnu la figure du metteur en scène dans un personnage ? Ces questions, qui appellent des réponses nuancées, mettent pourtant bien mieux en valeur l'art du dramaturge que la reconnaissance des motifs attendus du théâtre marivaudien.

Gautier

Sur *Le Capitaine Fracasse*, nous avons entendu des prestations très contrastées. À côté d'explications très subtiles, qui montraient une bonne appréhension de la richesse du

roman, il y a eu beaucoup de prestations décevantes, qui donnaient l'impression que les candidats et candidates n'avaient pas dépassé le stade de la lecture orientée vers la dissertation et n'avaient pas pris la mesure de la richesse (et de la difficulté) du texte du roman, qui apparaît quand on le lit de près. La théâtralité, trop souvent utilisée comme clef d'interprétation universelle, a rarement été bien démontrée à partir d'éléments textuels précis. Beaucoup de formules toutes faites sur le roman des comédiens ou le baroque ont occulté les enjeux précis des extraits proposés : travail parodique du roman populaire ou du fantastique, discordance entre l'imaginaire du conte et des réalités sociales ou politiques rappelant celles du XIX^e siècle, narrativité et excroissances discursives, etc.

Plusieurs explications ont eu du mal à cerner le registre culturel du roman. Le fait que la troupe d'Hérode joue des comédies devant un public de paysans dans la grange de Bellombre, que les aventures empruntent aux codes du roman populaire (duels, enlèvements, etc.) et que l'intrigue se termine en conte de fées n'enlève rien au fait que *Le Capitaine Fracasse* est un roman érudit. C'est un roman artiste à lire lentement (voire, comme l'ont dit certains critiques, le dictionnaire à la main), qui pousse très loin l'art distancié du pastiche et qui a été publié dans une revue littéraire (et non en feuilletons dans un quotidien), à destination d'un public lettré. Sans jouer à identifier toutes les références culturelles du goût Louis XIII des romantiques, ce que nous n'attendions pas des candidats et candidates, il fallait porter attention aux marques d'ironie, de pastiche, de second degré et de distance historique, pour échapper aux lectures simplificatrices du roman d'aventure tissé de stéréotypes, du récit de cape et d'épée à *suspense* et des facilités du roman-feuilleton.

Au contraire, les meilleures explications se distinguaient par la capacité des candidats et candidates à circuler dans l'œuvre et par leur disponibilité au feuilletage culturel. Une très belle explication de la mise à mort d'Agostin par Chiquita a ainsi réussi à montrer comment la transfiguration romantique et sublime du brigand opérée dans ces pages prend à contrepied, en particulier à travers la convocation de motifs bibliques, le traitement souvent ironique des gens de sac et de corde que propose par ailleurs le roman. Dans un roman-pastiche, qui joue avec les codes culturels, on ne voit jamais tout, mais chaque page offre des découvertes, pour peu qu'on accepte de se prêter au jeu.

Colette

Avec *La Vagabonde*, on se trouvait face à l'édition sans note d'un roman sur lequel la bibliographie critique est assez rare et il fallait, pour l'oral, s'engager sans a priori dans la lecture d'un texte dont la question générale du théâtre est loin d'épuiser l'intérêt. Certains candidats et certaines candidates l'ont fait avec beaucoup d'intelligence et ont proposé des lectures témoignant d'une véritable rencontre avec une œuvre qui résonne avec de nombreux débats d'aujourd'hui (l'indépendance féminine, la mise en question du couple hétérosexuel, le rôle de l'art dans la guérison du trauma, etc.).

Mais nous avons regretté d'avoir entendu aussi beaucoup d'explications qui faisaient insuffisamment crédit à l'écriture de Colette, renvoyée à une prétendue spontanéité, comme si le récit s'écrivait tout seul parce qu'il est autobiographique ou comme si la sensualité du style de Colette était l'expression *sui generis* de sa condition de danseuse. Pour aborder *La Vagabonde* à l'oral, il fallait le lire non comme un simple document sur le milieu du music-hall, ou le recueil des souvenirs d'une romancière scandaleuse racontant son expérience de femme divorcée, mais comme l'œuvre d'une styliste, qui travaille un matériau autobiographique et met à l'épreuve la maîtrise littéraire qui est la clef de son indépendance professionnelle.

Pour donner à ces extraits leur plein enjeu littéraire, il fallait accepter d'adapter son outillage intellectuel à l'analyse du roman à la première personne. Pour commencer, il fallait évidemment éviter de confondre Renée et Colette dans des formules comme « Colette va-t-elle céder à son amour pour Max ? ». Faute de connaître les caractéristiques du récit à la première personne, de nombreux passages de *La Vagabonde* ont été identifiés abusivement comme du monologue intérieur, alors qu'ils n'en présentaient aucune des caractéristiques

(marques d'oralité, parataxe, ellipses, phrases nominales, etc.). Ainsi, quand la narratrice raconte une visite que lui fait Brague (p. 95), on a affaire à un simple récit à la première personne, avec des verbes d'action, des phrases ayant Brague pour sujet grammatical, un récit chronologique, des passages de discours direct. De même, quand Renée reconnaît les anciennes maîtresses de son mari dans le public de son « cachet en ville » (p. 100-101), le récit superpose deux temporalités, le présent de la scène et le passé des souvenirs, mais on est toujours dans le récit et non dans le monologue intérieur.

Le choix du récit à la première personne a aussi des incidences sur le point de vue : il n'y a en principe pas de narration surplombante, donc pas de restriction de champ (focalisation), pas d'intrusion dans les pensées des autres personnages que la narratrice homodiégétique. Enfin, la construction de la voix narrative a des effets sur la restitution des paroles des autres personnages et de ce que J. Authier-Revuz appelle la « représentation des discours autres ». En particulier, on pouvait tirer beaucoup de l'observation de l'ironie avec laquelle la narratrice retrace sa traversée des espaces sociaux. Les meilleures explications sont parvenues non seulement à noter ces effets, mais à les rapporter à l'intéressante indécision générique de l'œuvre, caractérisée par l'hybridation du roman, des genres personnels, de l'épistolaire et de la prose poétique.

Nous espérons que nos remarques sur la session passée rendent justice aux efforts des candidats et candidates de 2024 et à la formation dispensée par leurs préparateurs et préparatrices et que les conseils formulés dans ce rapport seront utiles lors de la préparation de la session 2025.