
Concours d'entrée

Rapport Jury 2024

Lettres Modernes



INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :**Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600**

- **SÉRIES : Lettres et Arts**
- **Épreuve écrite**

Sujet : « Dom Carlos, nouvelle historique » de César de Saint-Réal

Moyenne de l'épreuve : 9,81/20

Note la plus haute : 20/20

Note la plus basse : 0,5/20

Pour la première fois depuis 2019 (Fontenelle), et après plusieurs années consacrées au XIX^e siècle (2021, 2022, 2023) et au XX^e siècle (2020), l'épreuve de spécialité lettres modernes proposait cette année un texte du XVII^e siècle, en l'occurrence un extrait de *Dom Carlos, nouvelle historique* de César de Saint-Réal. Ce choix reposait, comme chaque année, sur le désir de faire travailler les candidats et candidates sur un texte qu'ils ou elles avaient peu de chances d'avoir rencontré durant leurs études : rappelons donc d'emblée qu'aucune copie n'a été sanctionnée pour son manque de connaissance de l'œuvre de Saint-Réal, puisque ce critère n'est jamais retenu par le jury dans la correction.

Alors que le texte de l'an dernier (Allais) avait dérouté les candidats et candidates, la lecture des copies a donné cette année l'impression que le texte de Saint-Réal faisait revenir à des terres plus familières. L'écriture de la scène de première rencontre est en effet un enjeu littéraire connu des candidats et candidates, qui ont été très nombreux à rapprocher l'extrait de *La Princesse de Clèves* ou à utiliser (avec plus ou moins de précision) la référence à l'ouvrage classique de Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*. Le texte, dans l'ensemble, a ainsi été bien compris et les copies effectuant de profonds contresens sur la signification globale de l'extrait ont été très rares, ce dont le jury se félicite. Cette impression de familiarité, néanmoins, a entraîné deux difficultés majeures :

- Parce que le texte présentait des motifs très connus et qu'il se concentrait sur la vie intérieure des personnages, les copies ont montré une tendance regrettable à la paraphrase psychologique, comme si la reconnaissance du *topos* de la scène de première rencontre suffisait à problématiser le texte et dispensait d'une analyse technique précise. Le jury a notamment pu regretter que les outils d'analyse du discours soient si peu mobilisés pour rendre compte des points de vue et des modalités d'insertion dans le récit des pensées des personnages. Même si cela relève de l'évidence, rappelons que cette maîtrise technique est l'un des principaux critères d'évaluation des copies de l'épreuve de spécialité.
- Les copies, par ailleurs, ont souvent montré une difficulté à historiciser leur reconnaissance de la scène de première rencontre. S'il était difficile d'exiger des candidats et candidates qu'ils maîtrisent les enjeux génériques entourant la forme de la nouvelle historique dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, on pouvait néanmoins attendre certaines connaissances sur la littérature du siècle : or, si certaines copies ont su avec une grande pertinence faire référence à la tradition galante et situer le texte dans l'imaginaire de l'époque, un trop grand nombre s'est contenté de généralités, voire de préjugés sur le XVII^e siècle, ce qui conduisait à des commentaires beaucoup trop affirmatifs sur la place du baroque, du jansénisme, de la préciosité ou du classicisme, autant de notions utilisées avec une maîtrise parfois toute relative.

Ces premières remarques générales expliquent sans doute l'impression du jury d'avoir lu moins de très bonnes copies que d'habitude, mais aussi moins de copies très faibles. Le texte a visiblement eu un effet d'homogénéisation des résultats, un très grand nombre de copies présentant un contenu correct du point de vue de la compréhension du texte, mais dominé par des remarques très générales sur la question de la scène de première rencontre, au détriment de la précision technique et historique. Les copies qui sont parvenues à se distinguer et à obtenir les meilleures notes sont ainsi celles qui ont su passer par l'analyse technique précise pour commenter une scène que l'immense majorité des candidats et candidates avait su reconnaître comme un *topos* littéraire.

Pour finir ces remarques introductives, le jury et l'ensemble de l'organisation du concours présentent leurs excuses pour la coquille qui s'est glissée dans le texte à la ligne 33 : il fallait lire « elle se mit à *le* regarder fixement », et non « elle se mit à *la* regarder fixement ». Il va de soi qu'aucune analyse commentant le *la* n'a été sanctionnée : le cas de figure s'est au demeurant très rarement présenté.

Quelques remarques techniques

Correction de la langue

Si le niveau de langue des copies reste tout à fait correct dans l'ensemble, le jury tient néanmoins à souligner l'effet regrettable de certaines fautes, notamment lorsqu'elles portent sur le nom de l'auteur ou d'un personnage important (Elisabeth souvent écrit *Elizabeth). On ne saurait trop conseiller aux candidats et candidates de prévoir quelques minutes pour se relire et éviter ce genre d'erreurs faciles à corriger.

On conseillera également de faire attention à certaines incursions dans le registre familier (« le roi est à côté de la plaque », « les ex-amoureux ») et à ce tic de l'oral contemporain consistant à remplacer les verbes par des périphrases verbales formées à partir de *venir* (« l'hyperbole *vient représenter* une passion extrême » pour « *représente* ») ou *aller* (« le narrateur *va changer* de point de vue » pour « *change* »), sans parler de la très lourde combinaison des deux (« le discours des courtisans *va venir annoncer* la fin tragique de l'histoire » pour « *annonce* »).

Comme chaque année, le jury regrette enfin d'avoir eu affaire à certaines copies, heureusement extrêmement minoritaires, dont la graphie était à peine lisible, et appelle les candidats et candidates à prendre conscience que la lisibilité de leur travail est un prérequis essentiel.

Méthode du commentaire

Nous ne rappellerons pas ici en détail la méthode du commentaire composé, que les candidats et candidates semblent dans l'ensemble bien maîtriser. Mentionnons néanmoins, comme chaque année, que le recours à un plan linéaire ou dialectique est systématiquement sanctionné. Même si la grande majorité des copies a fait l'effort de présenter un commentaire réellement composé, un certain nombre a eu tendance à conserver l'analyse de la rencontre avec le roi pour la fin du commentaire, ce qui créait un effet de linéarité du plan peu satisfaisant. Il est vraiment essentiel que les candidats et les candidates prennent conscience qu'un plan linéaire ou crypto-linéaire limite considérablement leurs chances d'obtenir une bonne note. Le choix de certaines copies de consacrer tout le début de leur première partie à la description de la structure du texte a également paru au jury peu adéquat, sauf dans le rare cas où un tel paragraphe s'intégrait à une première partie plus globalement consacrée à l'organisation narrative de l'extrait.

Aux yeux du jury, le point de méthode apparu le moins bien maîtrisé cette année concerne sans doute la problématisation. Il est possible que cette impression soit plus due à l'effet général créé par le texte, comme expliqué ci-dessus, qu'à une vraie lacune méthodique. Néanmoins, un réel défaut d'argumentation a été constaté dans de nombreuses introductions lorsqu'il s'est agi d'introduire la problématique. Trop souvent, celle-ci apparaît en effet à la suite du repérage des mouvements du texte sans aucun autre lien logique

qu'un « ainsi » tout à fait artificiel, qui n'a été préparé par aucune mise en lumière des enjeux du texte. Autrement dit, de trop nombreuses copies présentent une problématique qui n'est l'aboutissement d'aucune problématisation : leur introduction présente bien une question, mais celle-ci n'est reliée à aucune argumentation et se contente de mettre sous forme interrogative un constat qui ne fait que décrire une évidence, en se demandant par exemple « en quoi le texte est une scène de première rencontre ». (Rappelons au passage la nécessité pour les candidats et candidates de maîtriser les formes de l'interrogation directe et indirecte : une problématique commençant par « on se demandera dans quelle mesure... » ne doit comporter ni inversion du sujet, ni point d'interrogation). La problématique doit être le résultat d'une réflexion argumentée présentée dans l'introduction, argumentation que la description de la structure du texte doit alimenter : ce moment est d'autant plus crucial que le flou suscité par l'absence de problématisation dans l'introduction se retrouve systématiquement dans le développement et encourage ainsi le recours à la paraphrase. Notons enfin la nécessité de distinguer la problématique du plan : une problématique formulant les trois moments que l'annonce du plan va présenter quelques lignes plus loin crée une répétition tout à fait inutile.

Outils d'analyse littéraire

Comme évoqué rapidement dans les remarques d'introduction, le jury regrette que certains outils théoriques de l'analyse littéraire ne soient visiblement que peu maîtrisés, notamment lorsqu'il s'agissait de commenter la représentation des discours. Cette dimension, qui était essentielle pour comprendre précisément les enjeux du texte, a été trop peu étudiée par les candidats et candidates : on a ainsi trop peu rencontré de copies mobilisant efficacement les outils de la narratologie (scène, point de vue ou focalisation interne, omniscience narrative, prolepse) ou de l'analyse du discours (discours indirect, discours narrativisé, psycho-récit ou récit de pensées), ce qui explique largement la grande part de paraphrase dans les commentaires.

De nombreux candidats et candidates se sont efforcés d'identifier les registres à l'œuvre dans l'extrait, ce qui est à saluer. De nombreuses confusions sont cependant apparues dans les copies : d'une part, la distinction entre genre, mouvement littéraire et registre n'est pas toujours claire, comme le montre la confusion récurrente autour du « romantisme » supposé du texte ; d'autre part, les registres, qu'il s'agisse du lyrique, du pathétique, du tragique ou d'autres, sont souvent employés comme des catégories très larges, sans que la copie passe par une définition stable, ce qui n'a pas aidé à la précision de l'analyse. La présence de sentiments dans le texte, pour ne prendre qu'un exemple, ne peut suffire à définir le texte comme « lyrique » : en ce sens, l'identification des registres doit aller de pair avec le repérage d'effets stylistiques précis, afin d'éviter que l'analyse ne repose que sur la succession de catégories générales sans contenu clair.

Cette tendance à la généralisation se retrouve dans la manière dont de trop nombreuses copies abordent le texte à partir de sa capacité à exemplifier ou au contraire à déjouer tels et tels *topoi* littéraires, ce qui a pu donner lieu à un plan artificiellement dialectique (1. Le texte est topique 2. Le texte ne l'est pas 3. Dépassement). Faute de réellement définir ce qu'ils ou elles considéraient comme topique, les candidats et candidates pouvaient aboutir à une historicisation maladroite du texte : ainsi, dire que Saint-Réal subvertissait les codes de la nouvelle historique et galante relevait du contresens historique, puisqu'il est un des inventeurs du genre. Il ne s'agit pas ici de dire que l'on attendait des candidats et candidates qu'ils ou elles sachent ainsi replacer Saint-Réal dans un contexte générique aussi précis, mais d'insister sur la nécessité de se départir du réflexe interprétatif consistant à considérer la singularisation (voire la valeur) littéraire d'un texte en termes d'écart par rapport à une norme. Comme le jury l'avait notamment souligné à l'occasion du sujet 2022 sur Desbordes-Valmore, cette conception de la littérature conduit trop souvent à des lectures foncièrement anachroniques, notamment dans des troisièmes parties qui cherchent à « dépasser » dialectiquement le propos. On a ainsi régulièrement croisé des troisièmes parties

inspirées par Blanchot ou Nietzsche, faisant le pari d'une lecture métatextuelle et subversive qui, sur un tel texte, relevait du plus complet anachronisme, pour ne pas dire du contresens. Notons pour terminer que le jury s'est félicité de voir que certains outils étaient, eux, très bien maîtrisés. Le polyptote sur « ce qu'il avait perdu en la perdant » (l. 10) a par exemple été remarquablement identifié et commenté par de très nombreuses copies, tout comme d'autres figures de style. Il semblerait que les lacunes constatées dans les copies ne relèvent pas tant, en ce sens, du repérage de détail de certains phénomènes stylistiques que d'une maîtrise plus affirmée de notions plus globales, qu'elles soient à l'échelle du discours, du genre ou du registre.

Pistes de commentaire

Contexte

La nouvelle de Saint-Réal (1643-1692) est à mettre en lien, comme de nombreux candidats et candidates l'ont fait dès l'introduction, avec la question de l'écriture de l'Histoire. Saint-Réal, à qui l'on doit notamment un traité d'historiographie (*De l'usage de l'histoire*, 1671) et un ouvrage d'histoire (*Conjuration des Espagnols contre la République de Venise en l'Année M. DC. XVIII*, 1674), publie en effet *Dom Carlos, nouvelle historique* en 1672, dans un contexte de renouvellement des formes de la fiction, marqué par le déclin des longs romans précieux à la manière des Scudéry et par la vogue de la « nouvelle », caractérisée par sa brièveté et sa vraisemblance, dont la formule générique (inscription d'une histoire d'amour fictive dans un cadre historique) a été fixée par le succès de *La princesse de Montpensier* de Mme de Lafayette (1662). La nouvelle de Saint-Réal est la première à porter le sous-titre « nouvelle historique » : Saint-Réal radicalise ainsi ce que Mme de Lafayette avait entamé, en imitant le discours historique (prologue, sources bibliographiques en notes de bas de page), en limitant le personnel de la nouvelle aux personnages historiques et en réduisant à la portion congrue le discours direct des personnages. *Dom Carlos* connaît un grand succès, et aura une influence indéniable sur les suites de l'histoire de la nouvelle historique et galante ; des références à l'œuvre de Saint-Réal sont perceptibles dans *La Princesse de Clèves* de Lafayette (1678), dans *Inès de Cordoue* de Catherine Bernard (1696) ou encore dans les *Contes des fées* d'Aulnoy (1698-1699).

De très nombreux candidats et candidates ont eu l'intuition de ces enjeux historiques et génériques, même s'ils ou elles manquaient la plupart du temps des connaissances d'histoire littéraire suffisantes pour les développer avec précision. De nombreuses copies ont ainsi lu le texte à partir du modèle qu'est *La Princesse de Clèves*, sans savoir que le texte de Mme de Lafayette était postérieur à celui de Saint-Réal. De même, le rapprochement régulièrement fait par les candidats et candidates avec le genre du conte de fées se justifiait tout à fait, mais était souvent effectué à l'envers. Les premiers contes de fées publiés le sont dans la décennie 1690, une vingtaine d'année après la parution de *Dom Carlos*, et reprennent souvent, sur un mode parodique, les personnages et les situations des nouvelles historiques et galantes : ce n'est donc pas Saint-Réal qui joue avec les codes du conte, mais l'inverse. Certains savoirs scolaires sur le genre de la nouvelle ont également pu peser sur les commentaires : ainsi la présence d'une *chute* n'est-elle pas du tout définitoire de la nouvelle au XVII^e siècle, et vouloir analyser le dernier paragraphe de l'extrait (par ailleurs issu d'un découpage, contrairement à ce que certaines copies ont cru comprendre) à l'aune de cette notion conduisait invariablement à commettre un contresens de lecture.

Précisons bien une nouvelle fois qu'il n'était absolument pas attendu de la part des candidats et candidates qu'ils ou elles aient une connaissance aussi précise du contexte. Ce qui a été évalué a été la capacité à utiliser les intuitions qu'a fait naître la lecture du texte : le jury a ainsi pu sanctionner des copies qui transformaient ces intuitions en affirmations péremptoires alors qu'elles n'avaient visiblement pas les connaissances nécessaires pour l'étayer ; mais il a aussi récompensé les candidats et candidates qui savaient repérer, avec une prudence qui n'empêchait pas la finesse, des enjeux d'histoire littéraire sans pour autant reconstruire une généalogie fautive. Le rapprochement avec le conte de fées pouvait

ainsi nourrir des développements intéressants sur la capacité de la fiction à ouvrir un espace de rêverie au sein d'un cadre historique, ce qui évitait d'être trop affirmatif quant à un contexte littéraire dont il est bien naturel que les candidats et candidates, à cette étape de leur formation, ne soient pas des spécialistes.

Éléments d'analyse

Deux grands types d'approches ont été choisis par les candidats et candidates pour problématiser leur analyse : certains, peut-être par manque d'éléments historiques à mobiliser, ont opté pour une approche purement thématique où il s'agissait de décrire la scène de première rencontre, avec le risque mentionné ci-dessus de verser dans la paraphrase psychologisante ; d'autres ont préféré organiser leur propos autour de l'écriture de l'Histoire, quitte à prendre quelques risques lorsqu'ils ou elles ne maîtrisaient pas le contexte et/ou les outils techniques.

La première approche supposait une grande précision dans l'analyse des procédés d'écriture de Saint-Réal. La plupart des copies ont su repérer comment le *topos* romanesque était mobilisé pour consacrer la supériorité de la communication verbale sur la parole, en commentant la saturation par le champ lexical de la vue, le travail autour de la symétrie des regards ou l'opposition entre l'intercompréhension entre la reine et Dom Carlos et l'incompréhension des autres personnages, mauvais interprètes des signes. Cette question de l'interprétation a donné lieu à un contresens très fréquent, qui n'a pas manqué de surprendre le jury : à la ligne 23, les « fidèles interprètes » désignent bien métaphoriquement les yeux de Dom Carlos, et non des personnes réelles présentes dans le carrosse en même temps que la reine et le prince. Une telle erreur de lecture atteste, d'une part, une difficulté à saisir la métaphore, et d'autre part, une inattention à la grammaire du texte – le démonstratif « ces », anaphorique, impliquait en effet que les interprètes en question aient été mentionnés dans le cotexte gauche (il s'agissait en l'occurrence du groupe nominal « leurs yeux »). Ce contresens entre également en contradiction avec les développements proposés par les candidats et candidates sur la question du silence. Ces derniers, que l'on a trouvés dans la plupart des copies, faisaient partie des moments d'analyse où le jury a regretté que ne soient pas plus utilisés les outils de l'analyse du discours : commenter la manière dont le discours narrativisé sert à la mise en scène de la réduction des échanges parlés permettait en effet de mieux saisir les modalités textuelles du déplacement de la parole à la représentation de l'intériorité.

Les recours techniques pour décrire cette scène de première rencontre en évitant la paraphrase ne manquaient pas, et les meilleures copies ont d'ailleurs réussi à les mobiliser. On pouvait ainsi, entre autres, analyser comment les jeux de contraste passaient par le lexique de l'opposition, mise en valeur par les intensifs (« des sentiments si opposés », « deux personnes si différentes »), par les antithèses fréquentes (« changeant son admiration en douleur », « il en oublia pour quelques moments le bonheur de son père et ses propres malheurs ») ou par la récurrence des coordinations par deux et les parallélismes (« mille regards *tristes et passionnés* », « toute *l'obstination et la grandeur* de sa passion », « le cœur de ce prince, *chargé de son secret et serré de la douleur de son infortune* »). Il était également possible de montrer comment le texte travaillait à une personnification des passions en faisant des noms abstraits de sentiments les sujets des phrases (« des sentiments [...] l'agitèrent », « un sentiment secret [...] lui fit trouver ») et en ayant recours à ces constructions métaphoriques utilisant le lexique du mouvement et de la spatialité (« s'élevèrent », « agitèrent »). Les analyses précises de la syntaxe de la phrase « leurs yeux, après s'être évités quelque temps, lassés de se faire violence, s'étant rencontrés par hasard, ils n'eurent jamais la force de les détourner » ont ainsi été rares, alors qu'elle permettait de montrer la concurrence entre les personnages et ces corps qu'ils ne maîtrisent pas : le sujet inattendu, « ils », fait en effet référence à la reine et au prince quand on attendrait un renvoi à « leurs yeux ».

La difficulté de la deuxième approche consistait à être assez précis dans l'utilisation du contexte littéraire et dans l'analyse de la narration pour ne pas tomber dans la généralité sur l'écriture de l'Histoire. Cela supposait, pour commencer, de ne pas confondre écriture de l'Histoire et écriture réaliste et de ne pas affirmer que des supposés « effets de réel » comme des références à des lieux (Madrid) ou personnes (le duc de l'Infantade) suffisaient à construire un semblant d'écriture historique. Une analyse bien plus efficace, que l'on a malheureusement trop rarement rencontrée, consistait à commenter la narration. La discrétion de l'auteur-narrateur, l'absence de discours directs ou encore l'appel aux savoirs des lecteurs et lectrices *via* le démonstratif mémoriel (« ces rencontres ») sont en effet autant de signes d'une écriture historique, dont on pouvait alors commenter la mise en tension avec des traits d'écriture qui sont, eux, proprement fictionnels : l'absence de marque explicite de l'énonciation narrative n'empêche en effet pas l'auteur-narrateur de s'engager dans l'évaluation de la scène et des personnages grâce au lexique de la singularité et des hyperboles, un élément que les copies ont souvent repéré sans toujours le lier efficacement à la question de la narration ; de la même manière, les effets de prémonition, lisibles comme des prolepses, et, surtout, la restitution de l'intériorité des personnages orientent le texte vers le domaine de la fiction.

Notons que les copies, dans l'idéal, devaient être capables de commenter à la fois la scène de première rencontre et la question de l'écriture de l'Histoire. Ce lien a rarement été construit efficacement, souvent par manque de problématisation dans l'introduction. Parler de scène topique permettait pourtant de montrer que, par l'utilisation même du *topos*, Saint-Réal inscrivait le texte dans une tradition romanesque, ce qui ouvrait la voie à l'analyse de la tension narrative à l'œuvre dans l'extrait. Mais ce commentaire n'était possible de manière efficace qu'en mobilisant ne serait-ce que les outils les plus élémentaires de la narratologie, ce que seule une petite minorité de copies est parvenue à faire.

L'extrait a, par ailleurs, donné lieu à des interprétations parfois très divergentes entre une lecture tragique et une lecture comique. Le jury a estimé que les deux étaient recevables, à condition qu'elles ne soient pas trop caricaturales. Les candidats et candidates ont ainsi bien commenté la manière dont la scène était marquée par de nombreux mauvais présages, avec notamment le jeu sur *perdre/se perdre*, l'apparition du mot « infortune » et les prémonitions funèbres de Dom Carlos (« prévoyant ce qu'elle lui ferait souffrir ») puis de la Cour (« on jugea [...] que l'union de deux personnes si différentes ne serait pas heureuse »). On a ainsi pu lire de beaux développements sur le tragique grâce à la mobilisation de solides connaissances sur le théâtre classique ; certaines copies, en revanche, faisaient de cette référence le seul horizon du texte, parfois en commentant davantage Racine que Saint-Réal, ce qui ne pouvait être entièrement satisfaisant.

La présence récurrente du comique dans les copies a davantage surpris le jury, qui ne s'attendait pas forcément à lire tant de développements consacrés à Philippe II comme parodie de roi, trop préoccupé par ses cheveux blancs pour prêter attention au triangle amoureux dans lequel il entre. Sans doute était-il excessif de mobiliser ici les notions de *registre burlesque* ou de *parodie* : la perception d'une tonalité comique relève d'une lecture actualisante, et l'on peut penser qu'au XVII^e siècle, le public ne jugeait pas ridicule ce personnage historique, connu pour son règne particulièrement sanguinaire. L'analyse de la tonalité comique a cependant été tout à fait acceptée lorsqu'elle était argumentée et fondée sur une analyse précise de la langue, ou encore sur un rapprochement pertinent entre le roi et le type du barbon de comédie ; ont en revanche été sanctionnées les copies qui, à partir de la fin de l'extrait, envisageaient la totalité du texte au prisme de la parodie – comme si l'ensemble du récit était ironique, sous prétexte qu'il exemplifie des codes romanesques.

Ajoutons qu'il était possible, en prenant garde à ne pas exagérer cette lecture, de percevoir la dimension légèrement érotique de l'échange muet qui se déroule dans le carrosse. Il était important de ne pas faire de contresens – il n'y a ici aucun contact physique entre les personnages –, mais il est certain que, pour un prince et une reine dont l'existence se déroule toujours sous le regard de la Cour, l'espace clos du carrosse et le tête-à-tête

représente la plus grande intimité possible, et la « joie [...] sensible » ressentie par le prince, seul bonheur que peut leur procurer leur amour, est bien une expérience vécue physiquement.

Quel plan adopter ?

Le jury a regretté, dans l'ensemble, de lire assez peu de troisièmes parties convaincantes. Une des raisons possibles tient, une nouvelle fois, à la difficulté qu'ont eue les candidats et candidates à considérer le texte en termes de narration, ce qui les conduisait souvent vers un plan thématique auquel ils ou elles ne parvenaient pas à donner de progression. Sous une forme ou une autre, on retrouvait ainsi en général des premières ou deuxièmes parties consacrées aux sentiments, à l'opposition entre parole et silence ou à l'écriture de l'histoire, sans que l'enjeu narratologique soit saisi : cela aboutissait fréquemment à des troisièmes parties qui forçaient une lecture tragique et comique ou, pire, s'orientaient vers une lecture métatextuelle ou subversive. La difficulté à saisir le texte dans son intégralité, souvent due à un manque de problématisation dans l'introduction, a également contribué à rendre des plans dysfonctionnels, de nombreuses copies gardant pour la fin, dans un effet de faux suspense, la rencontre avec le roi.

De ce point de vue, il était sans doute plus efficace, pour éviter tout effet de linéarité, de commenter dès la première partie l'originalité du texte, à savoir la présentation d'une double première rencontre. On peut également remarquer que les meilleures copies n'épuisaient pas la question de l'historicité dans une partie, quelle qu'elle soit, mais en faisaient un fil rouge de leur analyse du texte, en en ressaisissant les enjeux dans ses diverses dimensions. Si l'impression globale du jury a été que les candidats et candidates avaient eu du mal à construire un plan efficace, certaines copies ont su brillamment se distinguer. Une copie, pour ne prendre qu'un exemple, a ainsi très finement consacré sa première partie à l'idée d'une scène de première rencontre se refusant à elle-même, en raison de la présence d'une double rencontre et des paradoxes qui consistent à associer aveu et silence, malheur et bonheur ; cela l'amenait, dans un deuxième moment, à lire l'extrait comme un moment où se noue l'engrenage tragique, avec notamment une remarquable analyse du lien entre silence et tragédie ; la troisième partie se consacrait quant à elle à la présentation des « fragments d'un silence amoureux », à partir de l'étude de la narration. Ce n'est là qu'un exemple, et d'autres plans étaient bien sûr possibles : comme toujours, le jury a effectué la correction sans attendre un plan particulier, et a pu récompenser des choix très différents.

Nous concluons ce rapport en remerciant tous les candidats et toutes les candidates pour leur travail sur ce texte. Le jury a conscience que l'esprit de l'épreuve dérouté parfois les candidats et candidates, qui ne disposent souvent pas sur les textes de l'épreuve de spécialité lettres modernes des repères historiques qu'ils ou elles peuvent avoir dans d'autres épreuves. C'est aussi pourquoi on se permettra d'insister à nouveau sur la nécessité pour les candidats et les candidates de travailler les questions de narration : au-delà de la spécificité du texte de Saint-Réal, disposer d'une maîtrise de ces outils permet de saisir plus aisément les enjeux d'un extrait dont on connaît mal l'auteur ou le contexte historique et littéraire. La qualité de certaines copies montre, dans cette optique, que l'absence de familiarité avec un texte ou une période de l'histoire de la littérature n'empêche pas la pertinence et la finesse de l'analyse.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Étude synthétique de deux extraits d'œuvres au programme

- **SÉRIES : Lettres et Arts**
- **Épreuve orale**

Nombre de candidats interrogés (ép. Orale) : 43

Membres du jury : Beate LANGENBRUCH, Raphaël LUIS

Moyenne de l'épreuve : 11,90/20

Note minimum : 2/20

Note maximum : 19/20

Le programme de l'épreuve orale de spécialité lettres modernes proposait cette année d'étudier *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne (troisième œuvre extra-européenne à être inscrite au programme, après Faulkner en 2017 et Carpentier en 2023) et *Les Diaboliques* de Jules Barbey d'Aureville (première œuvre de prose française du XIX^e siècle depuis Villiers de l'Isle d'Adam en 2013). Comme chaque année, un même sujet ne pouvait être soumis à deux reprises, mais certains passages l'étaient, associés à un extrait différent de la seconde œuvre. La spécificité du programme tenant à ce qu'il portait sur un roman d'un côté, six nouvelles différentes de l'autre, le jury a fait en sorte de s'assurer que les textes de Barbey d'Aureville proposés aux candidats et candidates respectaient la diversité du recueil : « Le Rideau cramoisi » a ainsi été proposé dans sept commentaires, « Le plus bel amour de Don Juan » dans cinq, « Le Bonheur dans le crime » dans dix, « Le Dessous de cartes d'une partie de whist » dans six, « À un dîner d'athées » dans sept et « La Vengeance d'une femme » dans huit. Rappelons que les extraits proposés n'ont pas tous la même taille : il arrive très rarement, néanmoins, qu'ils soient de taille inférieure à une page et supérieure à trois pages.

Le jury se félicite de la qualité globale des prestations orales qui, à quelques exceptions près, ont montré à la fois une bonne maîtrise de la méthode du commentaire comparé et une connaissance satisfaisante des deux œuvres. Les candidats et candidates ont su, dans l'ensemble, s'emparer avec enthousiasme des sujets proposés et jouer le jeu de l'échange avec le jury, le tout en faisant preuve d'une belle aisance orale. Quelques candidats et candidates ont perdu pied au moment des questions, ce que la fatigue ou le stress peuvent tout à fait expliquer : pour rassurer les futurs admissibles, rappelons que ce moment d'échange avec le jury n'a jamais pour but de piéger le candidat ou la candidate, mais plutôt de lui faire préciser certains points sur lesquels l'oral est passé trop rapidement. Notons également que, bien que l'épreuve ne suppose aucune connaissance linguistique particulière, un effort pourrait être envisagé au sujet de la prononciation des noms anglais : les pauvres Hawthorne, Dimmesdale ou Pearl ont ainsi vu leurs noms particulièrement malmenés...

Deux lacunes méthodologiques, déjà relevées dans le rapport de l'an dernier, restent très présentes. La gestion du temps, d'une part, reste un point délicat pour beaucoup de candidats et candidates et amène à des troisièmes parties trop brèves ou, dans le pire des cas, interrompues en catastrophe après une ou deux minutes de développement. Ce point, souvent associé à des analyses trop générales, a eu tendance à créer l'impression de commentaires n'arrivant pas à prendre leur essor dans la troisième partie qui est, rappelons-le, le moment où l'analyse est censée gagner en complexité. On se permettra donc de conseiller aux futurs candidats et candidates de prendre l'habitude de surveiller le temps qu'ils consacrent à chaque moment de leur discours : des introductions de cinq minutes ou plus laissent par exemple inmanquablement augurer d'un commentaire qui aura du mal à se conclure dans les temps. Rappelons que l'exercice du commentaire comparé est un exercice de synthèse où l'exhaustivité est impossible : multiplier les relevés en première partie pendant près de dix minutes ne conduira donc, la plupart du temps, qu'à un déséquilibre total de l'ensemble du commentaire. Profitons aussi de ces remarques pour encourager les candidats et candidates à oraliser très clairement le moment où ils passent d'une partie à une autre, dans un souci de clarté de l'organisation de leur commentaire.

Le deuxième point de méthode concerne l'introduction. Bien que le rapport de l'an dernier ait déjà fait part de ses réserves vis-à-vis des problématisations anticipant les trois parties du plan, de nombreux candidats et candidates continuent à suivre ce modèle qui, en plus de créer un effet de répétition peu utile, affaiblit considérablement leur projet de lecture. Le jury attend en effet de l'introduction qu'elle soit le moment qui dégage d'emblée l'enjeu de la comparaison entre les deux extraits : la problématisation doit donc interroger les raisons du rapprochement possible entre les deux passages, puis déduire de cette interrogation un plan. Sans le passage par une problématisation précise, le commentaire est généralement condamné soit à une approche trop myope, qui multiplie les relevés thématiques, soit à un survol de textes rattachés aux enjeux généraux des œuvres. Ajoutons également que l'introduction, plus que tout autre moment du commentaire, doit se structurer autour d'une argumentation particulièrement rigoureuse : trop souvent, cette étape repose sur de faux liens logiques, qui conduisent par exemple les candidats et candidates à résumer les deux extraits et à en déduire directement la problématisation, sans jamais expliquer le passage d'une étape à l'autre.

À deux ou trois exceptions près, les oraux ont donné le sentiment que les œuvres étaient connues et bien maîtrisées, ce dont le jury se félicite. Le déséquilibre entre l'œuvre française et l'œuvre étrangère subsiste, mais de manière moins marquée qu'avec Yourcenar et Carpentier l'an dernier : si l'on a bien senti une tendance à légèrement privilégier le texte de Barbey d'Aurevilly au moment de construire la problématisation et, plus généralement, à prendre *Les Diaboliques* comme référence première, cela ne s'est pas toujours fait aux dépens du roman d'Hawthorne. Une des raisons possibles en est que, si les deux œuvres avaient été lues avec beaucoup d'attention, les deux moments de métadiscours (la préface des *Diaboliques* et « Le Bureau des douanes » chez Hawthorne) n'étaient eux que peu mobilisés dans les commentaires, ce qui empêchait un des projets auctoriaux de prendre trop clairement le dessus dans l'analyse.

Les oraux ont fait émerger des lacunes très différentes sur chacun des textes. Un manque récurrent des analyses sur Barbey d'Aurevilly portait sur la dimension sociale, alors que

celle-ci est centrale dans la majorité des extraits : si les candidats et candidates ont la plupart du temps repéré la question religieuse, peu ont su relever et commenter avec précision les multiples expressions de l'ironie de l'auteur sur la médiocrité de la société qu'il observe, en les liant à la défense d'un monde aristocratique en voie de disparition. Dans *La Lettre écarlate*, c'est plutôt l'analyse de l'énonciation qui a fait défaut, empêchant beaucoup de commentaires de saisir la profonde ambiguïté du texte d'Hawthorne : presque systématiquement, le jury a dû faire revenir les candidats et candidates – pas toujours avec succès – sur des passages au discours indirect libre pour les faire réfléchir aux modalités sous lesquelles s'inscrit le régime de vérité dans la narration du roman. Sur ce point comme sur la question de l'univers social des *Diaboliques*, la connaissance plus fine des deux préfaces aurait pu aider les candidats et candidates, qu'il s'agisse de saisir en quoi Barbey écrit en « moraliste chrétien » ou la façon dont Hawthorne s'inscrit dans la tradition du *romance*. Bien qu'aucun extrait de ces deux textes n'ait été donné en commentaire, le jury regrette que les candidats et candidates n'aient pas pensé plus souvent à s'y référer, ce qui aurait permis de donner plus d'ampleur à leur réflexion sur les textes.

Le jury se félicite par ailleurs que l'intitulé du programme (« Femmes diabolisées ») n'ait pas été utilisé de façon systématique pour construire les commentaires. Les extraits proposés n'ont parfois que peu à voir avec le cadre général du programme, ce que les candidats et candidates semblent avoir bien compris. Néanmoins, le jury tient à faire part d'un certain inconfort face à certains commentaires ne distinguant pas, parmi les personnages féminins, entre les femmes et les jeunes filles, voire les enfants : parler de « femme diabolisée » pour Pearl, qui n'a pas plus de sept ou huit ans dans l'essentiel du roman, en dressant un parallèle avec certaines des femmes adultes des *Diaboliques* est pour le moins maladroit et ne peut être justifié ni par le texte d'Hawthorne, ni par l'intitulé du programme. Ce genre de questions suppose une grande précision dans la manière de nommer et commenter les textes, précision qui a parfois manqué dans certains commentaires.

Concluons ce rapport sur une note positive, en remerciant les candidats et candidates pour la qualité globale de leurs prestations et pour le sérieux avec lequel ils ou elles s'emparent d'un exercice difficile. Le jury tient à dire à nouveau le plaisir qu'il a, chaque année, à pouvoir écouter des oraux de grande qualité et à échanger sur les textes du programme.