ÉCOLE
NORMALE
SUPÉRIEURE
DE LYON

15 parvis René-Descartes
BP 7000, 69342 Lyon cedex 07
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00
www.ens-lyon.fr

Concours d'entrée

Rapport Jury 2026

Composition française
Explication d'un texte littéraire

UNIVERSITÉ DE LYON
ENS DE LYON

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition française

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

Sujet

« Nul ne voyage impunément, et tout voyage est un pèlerinage, un parcours intérieur qui ne peut laisser l'individu identique à lui-même. »

> Michel VIEGNES, « L'étrangeté dans le récit de voyage et le conte fantastique : l'exemple de Mérimée », dans Alain Guyot et Chantal Massol (dir.), *Voyager en France au temps du romantisme*. *Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 375.

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

Le champ d'application de la citation. Remarques particulières et générales sur le rapport au programme

Le sujet de cette année se distinguait par l'absence de tout terme ressortissant explicitement au registre technique de l'analyse des textes et des discours et donc, *a fortiori*, de toute notion du programme, absence dont l'effet était comme renforcé par le caractère formulaire, aphoristique, de l'énoncé.

Cependant, le contexte du concours, le titre de l'article dont provenait la citation et le fait que le nom *voyage* pût évoquer divers genres textuels (notamment le *récit de voyage*, présent dans le titre de l'article, ou le *journal de voyage*) levaient toute ambiguïté sur le champ d'application de la citation. Il allait de soi – et bien des candidates et candidats l'ont compris – qu'il convenait de produire une compréhension *littéraire* de la citation en en montrant la pertinence et la richesse pour une exploration de la littérature et de l'art verbal en lien avec le programme de l'année.

Le jury souhaite rappeler à cette occasion qu'il n'est évidemment nullement nécessaire que le sujet de composition française reprenne littéralement l'une ou l'autre des notions qui

sont en jeu dans le programme pour « requ[érir] », selon les termes officiels, « la connaissance des œuvres et des questions » inscrites à ce programme[1].

Il ajoute également, concernant plus spécifiquement les axes et l'articulation des notions entre elles, que les textes officiels n'établissent aucune hiérarchie entre le domaine choisi pour l'axe 1 et les domaines de l'axe 2, de sorte qu'il serait erroné de considérer qu'un programme présentant la poésie, le roman ou le merveilleux au titre de l'axe 1 du programme aurait pour conséquence que le sujet de composition française dût fondamentalement porter sur la poésie, le roman ou le merveilleux : les domaines de l'axe 2, bien que de plus large portée, ne sont pas de moindre importance. Le sujet de composition française de la session 2017, une citation de Gracq qui invitait à réfléchir sur la lecture littéraire, ne portait pas spécifiquement sur la « poésie » pourtant au programme au titre de l'axe 1. Ce rappel et cet exemple ne signifient pas que le sujet de cette année, dans l'esprit du jury, mettait de côté le merveilleux. Simplement, il aurait pu se faire que le sujet retenu concernât plus essentiellement « l'œuvre littéraire et le lecteur » et / ou « la représentation littéraire » sans s'écarter de ce qui fait la logique de l'exercice et du concours.

Tel était, au fond, l'enjeu d'un sujet bref ne comportant aucun terme explicitement « littéraire » : inviter justement à une analyse approfondie, authentique, personnelle, de la citation, à travers laquelle seulement il devenait alors possible de retrouver le programme et d'utiliser les connaissances acquises lors de l'année de préparation au concours, en évitant les solutions toutes faites consistant à réduire le sujet à une question de cours, le développement à une succession de contenus préfabriqués, la composition à une récitation, tous travers sur les conséquences desquels les rapports alertent année après année.

Approfondie et recontextualisée, la phrase de Michel Viegnes se rattachait aisément aux trois domaines des axes 1 et 2, et elle permettait de parcourir transversalement les quatre œuvres au programme. Le lien entre le *voyage* et le « merveilleux » (domaine 4 de l'axe 1) existe depuis l'Antiquité : comme le rappelle justement la première phrase de l'article de Viegnes dont est tirée la citation, « la parenté profonde entre le récit de voyage et le conte merveilleux est manifeste, et remonte aux origines de la littérature ». Si le sujet ne portait pas exclusivement sur lui, le terme de *voyage* s'adossait au « merveilleux » dont il pouvait inviter, par conséquent, à tel ou tel moment de l'analyse, à considérer les modes de réalisation, la poétique et les effets. Il concernait aussi « la représentation littéraire » (domaine 4 de l'axe 2), qu'il s'agît de ce qui est représenté ou de ce qui structure la représentation, du processus par lequel se fait jour un travail d'écriture et qui est rejoué à réception. Il croisait encore, ne fût-ce que par la possibilité d'étendre, par polysémie pour l'un, par pluralité de références pour l'autre, la portée de *voyage* et d'*individu,* le domaine 3 de l'axe 2, « l'œuvre littéraire et le lecteur » : que le *voyage* puisse être métaphoriquement (entre autres) celui du lecteur n'a rien de singulier – c'est un lieu commun –, surtout quand il s'agit de textes racontant des voyages : Odile Gannier estime par exemple, à propos de Léry, que celui-ci « a l'art de mener son récit de façon si circonstanciée que le lecteur se croirait devenu compagnon de ses aventures » (« Les carnets de terrain de Jean de Léry : littérature et ethnographie réflexive dans l'*Histoire*

[1] Les textes officiels sont disponibles ici :
https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/fr/bo/2024/Hebdo34/ESRS2422461A (ENS Paris)
https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/fr/bo/2024/Hebdo32/ESRS2421102A (ENS Lyon)

d'un voyage en terre de Brésil », *Loxias*, 23, 2009). Quant au concept de large extension d'*individu*, il peut inclure aussi (outre l'écrivain, le narrateur, le personnage…) le lecteur, le cas échéant « pèlerin » de lui-même.

À bien des égards, le *voyage* n'est pas seulement un thème, ou un motif, mais une structure intervenant crucialement dans la poétique de chacune des œuvres au programme. Cela va donc de soi pour l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* de Léry, mais aussi pour *Le Paysan de Paris* d'Aragon, dont l'écriture repose sur ces formes miniaturisées du voyage (*cf.* J.-P. Le Dantec, « Promenade », dans *Jardins – histoire et poésie*, Hermann, 2025) que sont la promenade ou la déambulation, la géographie parisienne s'ouvrant par ailleurs sur d'autres voyages évoqués, fût-ce à travers des images exotiques tournées en dérision. Quant au narrateur d'*Aurélia*, sa déambulation dans Paris devient une forme de « voyage mystique », comme le suggère Alain Guyot (« Déambulations parisiennes dans *Aurélia.* Un voyage mystique ? », *Recherches & travaux*, 58, 2000), « le lecteur attentif » étant ainsi « entraîné sur les chemins d'un parcours mystique » (*ibid.*). Selon Jacques Bony, ce narrateur peut être « spectateur » d'une vision, mais il est souvent « acteur ; à la manière d'un voyageur, il est guidé dans l'autre monde, comme Dante et Swedenborg avant lui, et participe parfois aux actions qui s'y déroulent. Personne, peut-être, n'est allé aussi loin que Gérard en ce domaine » (dans C. Pichois et M. Brix, *Dictionnaire Nerval*, Du Lérot, 2006, p. 469). L'univers des contes de fées de Madame d'Aulnoy, enfin, accorde aussi une place déterminante au voyage : *La Princesse Rosette*, *La Belle aux cheveux d'Or, Le Prince Lutin*, comme beaucoup de contes de fées, se font aussi à travers le voyage de leurs personnages ; faut-il rappeler par ailleurs que *Le Rameau d'Or* met en scène des personnages devenus à la fin « pèlerins du Rameau d'Or » ?

Analyse de la citation

La citation provient d'un article dans lequel Michel Viegnes, professeur de littérature française et comparée à l'Université de Fribourg (XIX^{e} - XX^{e} siècles), articule différents genres ou sous-genres littéraires (récit de voyage, conte merveilleux, conte fantastique). L'article soutient la thèse d'un changement, à l'époque romantique, dans la conception du rôle du voyage dans l'expérience de l'altérité, source d'angoisse mais aussi d'épiphanie créatrice de géographies imaginaires renouvelées et affectant notamment le registre fantastique. Selon l'auteur, en effet, « à l'exotisme temporel et spatial, qui explore l'Orient, l'Amérique, et les époques anciennes telles que le Moyen-Âge, fait pendant cet exotisme intérieur du fantastique, lui aussi confrontation avec l'Autre de la raison. Récit de voyage et récit fantastique se retrouvent donc autour d'un enjeu essentiel : l'ouverture à l'altérité ».

La citation consiste en une courte phrase sentencieuse. Le présent a valeur omnitemporelle, et les références restent très générales : pronom indéfini sujet *nul* en emploi générique, groupes nominaux *tout voyage* et *l'individu* dans lesquels le déterminant permet d'envisager l'ensemble d'une classe (*tout* est distributif, l'article défini *l'* est en emploi générique). Le groupe nominal *l'individu* réécrit sous forme positive le pronom *nul*, auquel il ajoute, peut-on dire, l'idée d'une individuation. Comme souvent dans les phrases

sentencieuses, la prédication attributive domine (*cf.* le verbe *être*, qui régit deux attributs du sujet), mettant l'accent *in fine* sur une transformation, programmée ou non, de l'individu par l'expérience du voyage (l'attribut du COD *identique à lui-même* est nié).

Les deux sous-phrases coordonnées par *et* évoquent différemment les effets du voyage sur l'individu. La première sous-phrase contient un élément paradoxal – au sens où elle met en cause une (certaine) *doxa* – : la caractérisation négative apportée par l'adverbe *impunément*, qui porte tout le poids de la prédication. Cet adverbe a été souvent très mal compris, encore plus souvent laissé de côté par les candidates et candidats. C'est que son sémantisme négatif interroge : l'énoncé considère le voyage sous un angle moral en envisageant une éventuelle sanction, du moins une conséquence négative. Quel est donc le type de sanction ? de dommage ? La sanction vise-t-elle obligatoirement le voyageur, ou bien peut-elle aussi concerner autrui ? Une certaine tradition intellectuelle paraît sous-tendre cette approche : y a-t-il là quelque dimension mythique, un renvoi à une philosophie et à une esthétique fondatrices d'une mythologie du voyage et de la littérature ? *L'Odyssée*, par exemple, montre combien un voyage peut être une expérience initiatique dont l'épiphanie se paie du prix d'épreuves et de deuils.

La seconde sous-phrase apporte des éléments de précision tout en élargissant le propos en explicitant l'idée d'une transformation de l'individu. Elle commence par un apparent paradoxe, d'une nature différente, toutefois, de celui de la première sous-phrase. Il y a en effet, avec ce terme de *pèlerinage*, une étrangeté logique, puisque l'énoncé attributif *tout voyage est un pèlerinage* revient à définir le genre par l'espèce, ou l'hyperonyme par l'hyponyme : que penserait-on de quelqu'un qui dirait « tout fruit est un melon » ? Toutes proportions gardées, c'est précisément ce que fait Viegnes en inversant le genre et l'espèce, en posant donc figurément, expressivement, que tout voyage *est* un type de voyage, en l'occurrence un *pèlerinage*, c'est-à-dire un voyage obéissant à un rituel de dévotion et tourné vers une destination considérée (au propre comme au figuré) comme sacrée, suivant un itinéraire bien défini et orienté, ou, par extension, un voyage caractérisé par une forme de spiritualité. Se pose toutefois le problème de l'articulation avec l'adverbe *impunément* : comment comprendre la coordination avec la première sous-phrase ? Si *impunément* véhicule un sémantisme négatif, *pèlerinage*, lui, est davantage associé à l'idée d'une rédemption. Il corrige le propos en l'élargissant en direction d'une appréhension du voyage comme *tension* intérieure. Littéralement, *pèlerinage* combine les idées de voyage et d'intériorité, favorisant un glissement du *voyage* au *parcours intérieur.* Ainsi, le mouvement qui porte en dehors de soi revient à une dynamique d'introspection et d'altération « en dedans », dynamique qui comprend donc, aussi, la possibilité d'une aliénation.

Le caractère formulaire de l'énoncé implicite ce qui appuie ou accompagne les transformations de l'individu-voyageur. Précisément, l'affirmation relative à l'intériorisation du voyage concerne aussi sa mise en discours. L'idée de *parcours intérieur* préparée par celle de *pèlerinage* semble plus facilement apte à accueillir, par sa dimension de réflexivité, celle d'une « représentation » (axe 2, domaine 4) du voyage (sa chronologie, son but, etc.) et de ses effets chez un, ou des, sujet(s). *In fine*, il s'agit de dire que le voyage peut être vécu au figuré, dès lors que l'individu-voyageur considère l'altérité, sort de lui, expérimente un « ailleurs ». Le voyage peut ainsi être aussi d'ordre temporel, partant, mémoriel, comme cela se produit lors de la remémoration d'un voyage passé.

Au fond, le propos de Viegnes se centre sur la question de l'expérience du voyage, du dépaysement et de l'étrangeté qui en sont plus largement les corollaires. Appliqué à la littérature, il invite à explorer l'idée selon laquelle celle-ci relève du voyage initiatique et amène à découvrir l'Autre lors du parcours d'un espace pluriel, le « voyage » littéraire étant donc aussi intérieur. Il valorise les pouvoirs du récit et de la littérature comme manière de voir, d'explorer, de découvrir, de comprendre le monde comme « autre » et comme chose « complexe », l'écriture et la lecture comme voyages intérieurs assurant les métamorphoses de l'être grâce à l'expérience d'une réalité « littéraire », que d'aucuns estiment être la « vraie vie » (Proust).

Ainsi, la caractérisation du voyage proposée par Michel Viegnes comme extériorisation permettant une introspection à l'origine d'une évolution de l'individu-voyageur, voire d'une métamorphose, n'invite-t-elle pas à considérer la littérature comme l'expérience viatique par excellence ? La littérature, par les moyens de représentation dont elle dispose, est-elle cet espace privilégié où peut se dire, ou se faire, l'expérience d'un dépaysement individuel (celui d'un écrivain, d'un narrateur, d'un personnage, du lecteur…) face à une réalité nouvelle, à un contexte inédit, voire à un monde extraordinaire ?

Pistes pour un développement

On pouvait montrer dans une première partie – mais d'autres plans étaient naturellement possibles – que la littérature, par les moyens qui sont les siens, constitue bien un espace discursif propice à la (re)présentation du voyage comme exploration de l'altérité et de l'ailleurs *et* de son retentissement intérieur, selon une double dynamique d'extériorisation et d'intériorisation.

La citation de Viegnes se situe dans une tradition culturelle associant récit de voyage et introspection et valorisant, plus généralement, le voyage et le dépaysement comme leviers de connaissance et de révélation spirituelle, culturelle, philosophique. On peut naturellement citer l'*Histoire d'un voyage…* de Léry, l'un des fils rouges de ce texte étant constitué par l'expression d'un étonnement ou d'un « émerveille[ment] » face aux « choses inouïes », pour reprendre les termes de Lévi-Strauss (« Sur Jean de Léry »), que Léry découvre dans ce « monde nouveau » que constitue « le pays de l'Amerique ». S'ajoute à ce voyage géographique le voyage temporel qui consiste à se remémorer cette expédition quelque vingt ans après et à faire le bilan de cette expérience, et qui est donc à la source de l'*Histoire* que nous lisons. L'effort de l'écriture pour dire le monde nouveau est aussi un « effort de mémoire » (voir sur ce point N. Vuillemin, « Du dépaysement, ou l'impossible fabrique du savoir », *Viatica*, 4, 2017). Cette *Histoire* repose notamment, sur le plan énonciatif, sur la relation établie entre un *je* narrant et un *je* narré, et l'on sait que le premier n'hésite pas à parler de soi ou à nouer un rapport sensible avec son avatar américain en modalisant son discours : citons par exemple la phrase célèbre du chap. XXI, « je regrette souvent que je ne suis parmi les sauvages ». C'est aussi que, comme le rappelle Marie-Christine Gomez-Géraud en évoquant les différentes rééditions de l'ouvrage, « chez Léry, le voyage du Brésil, expérience unique qui habitera la vie de l'homme à travers les vents et les marées de l'histoire, se construit peu à peu, se modulant et se régénérant au fil des événements, des connaissances et des réflexions

qui affectent le sujet. Cette fois, c'est l'œuvre qui dépasse ses premières limites et ne saurait aboutir, s'il est vrai qu'à la manière des *Essais* de Montaigne, elle est le reflet d'un sujet engagé dans le temps, plus que la seule trace d'une expérience passée » (« Pour une poétique du voyage inabouti : quelques cas de figure au xvi^{e} siècle », *Viatica*, 8, 2021). Dans un autre registre, on peut aussi citer, par exemple, *La Modification* de Butor, fiction romanesque dans laquelle un voyage en train vers l'Italie est l'occasion d'un « parcours intérieur », celui-ci étant stylistiquement *montré* par le dispositif singulier du déploiement énonciatif de la diégèse à la deuxième personne : le voyage est fait de la matière dont sont faits nos discours et nos pensées.

Cette intériorisation peut également se dire, à l'âge classique, à travers les codes du conte et du merveilleux, levier esthétique pour expérimenter des « terres inconnues », l'étrange, l'Autre, pour éprouver les limites de la morale afin de mieux retrouver, par contraste, les chemins de la rationalité. Les « parcours intérieurs » des personnages des contes de fées restent fonctionnellement subordonnés à l'écriture du conte, mais l'écriture littéraire ou littérarisante de Mme d'Aulnoy oriente souvent – non sans ambiguïté ni distanciation parodique ou ironique – le merveilleux en direction de la (re)présentation des « méandres des quêtes d'amour » (M.-A. Thirard, « Les contes de Madame d'Aulnoy ou l'art de la métamorphose », *The Romanic Review*, 99, 3-4, 2008). On peut rappeler, par exemple, que la Belle aux Cheveux d'or « est bien proche d'un personnage féminin déjà présent dans la littérature courtoise et dans la littérature précieuse, celui de l'orgueilleuse d'amour qui en imposant des épreuves insurmontables au héros lui permet de montrer sa vaillance et de se révéler. Le chevalier Avenant est le descendant des héros courtois et précieux. Il est entièrement soumis aux vœux impossibles à satisfaire de la belle indifférente » (*ibid.*). Dans *Le Rameau d'Or,* les métamorphoses de Torticolis, lancé, dès le début du conte, dans une « quête de sens » (A. Defrance, « Une invitation à la lecture herméneutique : 'Le Rameau d'Or' de Madame d'Aulnoy », *Actes de la journée d'études du 3LAM : Le Merveilleux - Les contes des fées de Mme d'Aulnoy* (Le Mans, 2025), 2026) et de Trognon sont liées à des voyages, subis ou volontaires (une « téléportation » (Jasmin) dans un décor bucolique, un voyage vers le château de l'enchanteur, un *pèlerinage* en direction du Rameau d'Or). Devenus berger (Sans-Pair) et bergère (Brillante), ils se rencontrent dans un cadre pastoral conventionnel, au sein duquel l'expression du sentiment suspend plusieurs fois le récit en adoptant la forme du prosimètre, le conflit lié à la perte du rang étant rendu particulièrement sensible, et renforcé par le fait que chacun ignore l'identité princière de l'autre. Le merveilleux balise le dépaysement et la découverte de l'altérité dans une géographie imaginaire fantasmatique, mais en jouant sur des conventions et des ressorts familiers au lecteur du XVII^{e} s., lequel « voyage » donc en reconnaissant son monde et les intertextes d'une culture. Ce voyage, comme l'indique Anne Defrance, est celui d'un « parcours initiatique partagé par les héros et les lecteurs », l'idée d'un double parcours s'incarnant stylistiquement dans les métalepses par lesquelles sont noués « temps de l'histoire et temps du récit » : « Pendant qu'elle fait son voyage dans une litière où elle était comme un vrai trognon, il faut revenir dans la tour, et voir ce que fait le prince » ; « [le prince] se trouva dans une épaisse forêt, à plus de cent lieues de la tour où le roi Brun l'avait fait mettre. / Laissons-le revenir de son juste étonnement, et voyons deux choses : l'une, ce qui se passe entre les gardes que son père lui avait donnés ; et l'autre, ce qui arrive à la princesse Trognon ». Double déplacement, donc, par lequel se construisent et la diégèse et le discours narratif de la conteuse adressé au public. Ainsi, « le lecteur accompagne les personnages dans leur voyage initiatique, étant convié à partager leurs

découvertes et surtout leurs questionnements. À bien des égards, 'Le Rameau d'Or' peut se lire comme une invitation à la lecture herméneutique, lecture d'autant plus complexe que ces personnages, confrontés à l'illisibilité du monde et à l'injustice de leur destinée, voient perpétuellement s'effacer devant eux les frontières entre aide et épreuve, punition et récompense » (A. Defrance, *ibid.*).

Selon Viegnes, le merveilleux, « qu'il soit mythique ou scientifique, présuppose un principe de cohérence foncière du monde. Bien qu'apparemment éclaté en de nombreux lieux autonomes, l'univers ne devient pas un 'multivers', le myste voyageur parvient à réintégrer le multiple de l'inconnu dans l'unité du connu. Plein d'usage et raison, il revient le plus souvent à son lieu d'origine, et ce retour symbolise la clôture du sens et la confirmation d'une identité centrale : le regard, panoramique, peut désormais embrasser sans risque les abîmes de la totalité » (« L'étrangeté dans le récit de voyage et le conte fantastique : l'exemple de Mérimée », *art. cit.*) De cet « optimisme » s'éloignent le romantisme et le fantastique, lorsque « l'âme européenne aspire à quitter les territoires solaires d'une raison devenue quelque peu autoritaire, pour explorer les régions plus brumeuses, plus crépusculaires de la psyché ». *Aurélia*, qui reste registralement ambigu et n'est pas uniment fantastique (le rêve et le réel entretiennent à la fois un rapport d'opposition et de continuité), traduit une forme d'intériorisation de l'univers en direction de cette « région » du moi. Jean-Nicolas Illouz estime que l'œuvre de Nerval semble accomplir le programme romantique esquissé par Novalis (« Nous rêvons de voyages à travers l'univers ; l'univers n'est-il donc pas en nous ? Les profondeurs de notre esprit nous sont inconnues. Le chemin mystérieux va vers l'intérieur »). Selon lui, « un 'chemin mystérieux' y conduit en effet de l'extérieur vers l'intérieur : d'un Orient à l'autre – de celui que Nerval est allé voir de ses yeux en 1843, en projetant dans l'espace géographique proprement dit son désir d'ailleurs, à celui, halluciné, que poursuit encore, au-delà du rêve, le sujet d'*Aurélia* » (« L'Orient intérieur », dans P. Née et D. Lançon, *L'Ailleurs depuis le Romantisme*, Hermann, 2009). On peut ajouter une remarque concernant le terme d'*impressions* qu'on trouve notamment au début du texte (« Je vais essayer […] de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit »). Comme l'indique Jean-Luc Steinmetz, « 'Impressions', au pluriel, était parfois employé pour désigner des récits de voyages ; il consignait (en ce cas) des éléments extérieurs, alors que Nerval souhaite nous faire pénétrer dans une zone quasi souterraine, les 'mystères de son esprit' » (« Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Littérature*, 158, 2010). Le voyage chez Nerval s'intériorise en un pèlerinage faisant la part belle au rêve et explorant l'altérité *en soi*, *de soi* : le narrateur d'*Aurélia* « présente le pèlerinage d'un personnage qui avait sombré dans la folie à la suite d'événements graves de sa vie et qui fait une pérégrination dans le monde onirique, peuplé de monstres » (C. Shinoda, « Nerval et l'insolite », dans A. Bouloumié (dir.), *Écritures insolites*, PU Rennes, 2008).

De fait, on peut se demander si la représentation littéraire du voyage en fait toujours, comme le suggèrent la citation de Viegnes et plus particulièrement le terme de *pèlerinage*, un rituel initiatique orienté et, à quelque degré que ce soit, bénéfique, un parcours « en dedans » au terme duquel le voyageur atteindrait ce qu'il escompte et serait, à quelque degré que ce soit, transformé intérieurement.

D'abord, on peut rappeler avec Viegnes que « pour certains, la disponibilité du voyageur à l'expérience de la différence est un leurre. Le voyageur, calviniste sous de tristes tropiques comme Jean de Léry, ou barbare en Asie comme Michaux, ne chercherait qu'à mieux se voir lui-même, et réduirait l'autre à sa fonction de miroir ou de repoussoir ». L'ouverture à l'Autre, chez Léry, ne se ferait pas sans un retour inexorable au même, la sous-phrase, « [moy Jean de Lery] : qui tant pour la bonne volonté que Dieu m'avoit donnée dès lors de servir à sa gloire, que curieux de voir ce monde nouveau, fus de la partie » dissimulant finalement, sous l'équilibre d'une corrélation en *tant … que*, une nette prédominance du dogme chrétien et de la foi protestante. Le voyageur cherche aussi à conformer l'Autre, l'Altérité suivant sa « loi », et le « parcours intérieur » du *je* ne va donc pas sans une (ré)affirmation, une confirmation des fondements de la Foi (« j'ay experimenté que l'Eternel est celuy qui fait mourir et fait vivre »).

Par ailleurs, la structure même du voyage n'est pas toujours celle d'un itinéraire que sanctionnerait à la fin un gain pour le voyageur. L'avatar diégétique du narrateur d'*Aurélia* va, dit-il dans la première partie, « *vers l'Orient* », et il « [s]e m[et] à chercher dans le ciel une Étoile, qu['il] cro[it] connaître, comme si elle avait quelque influence sur [s]a destinée ». Cependant, ce pèlerinage devient une errance : selon Chiwaki Shinoda, « tout *Aurélia* raconte une série d'errances à la recherche de son étoile. Dans la deuxième partie, l'errance devient plus obsessionnelle […] ; *Aurélia* est le document qui relate l'errance à travers les constellations dans le désert des cieux » (« Errance et désespoir dans *Aurélia* », dans A. Bouloumié (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, PU Rennes, 2007). Dans le cas de Nerval, le voyage ne se fait pas « impunément », et l'on peut s'interroger sur les vertus d'une « descente aux enfers », le texte posant du reste la question de savoir de qui *je* est réellement le pronom. Si Chiwaki Shinoda peut affirmer que la fin « heureuse […] ne semble pas correspondre à la fin de la vie de l'auteur » mais que « c'est la fin d'un texte littéraire que la logique du récit exige », ajoutant : « il faut qu'un roman se termine par un mariage ou par une mort, qu'un récit de voyage se termine par le retour à Ithaque », si *Aurélia*, donc, ne se termine pas *littéralement* par « la mort de l'auteur », c'est là une pure affaire de discours. L'auteur est peut-être sauf dans et par le discours mais la réalité biographique suggère le contraire : la puissance démiurgique ou salvatrice du Verbe poétique est peut-être plus précaire qu'il n'y paraît.

Enfin, la littérature représente souvent le voyage comme déambulation, promenade, ou mise en désordre – et donc mise en forme de parcours non linéaires, voire irrationnels. On peut citer, encore, bien sûr, les zigzags de la poétique d'*Aurélia*, ou bien certains effets propres au merveilleux, qui peut jouer, dans son traitement de l'espace diégétique, sur des effets sériels de répétitions et de variations : ainsi faut-il attendre la fin du double parcours en trois étapes d'Avenant (trois « considérables aventures » suivies symétriquement de trois épreuves en des lieux différents) pour que la Belle aux Cheveux d'or « se m[ette] en voyage avec lui ». La mobilité surnaturelle du Prince Lutin, annoncée au début du conte éponyme (« vous êtes invisible quand il vous plaît ; vous traversez en un instant le vaste espace de l'univers ; vous vous élevez sans avoir des ailes ; vous allez au fond de la terre sans être mort ; vous pénétrez les abîmes de la mer sans vous noyer ; vous entrez partout, quoique les fenêtres et les portes soient fermées ; et dès que vous le jugez à propos, vous vous laissez voir sous votre forme naturelle ») rend immédiatement disponible tout endroit sur Terre sans le cheminement ni la tension spirituelle ou psychologique propres au pèlerinage : « se souhait[er] » quelque part (à

Paris, en Chine), c'est y être, l'écriture de Madame d'Aulnoy jouant volontiers sur l'accumulation rapide, paratactique, des procès : « Il n'en fallut pas davantage pour déterminer Lutin à courir l'univers : il enfonce son petit chapeau rouge, et se souhaite en Chine ; il achète là les plus belles étoffes, et prend un modèle d'habits : il vole à Siam où il en use de même : il parcourt toutes les quatre parties du monde en trois jours […] ». Les errances du *je* aragonien, dans *Le Paysan de Paris*, s'amusent, elles, de l'ordre bourgeois de la quête qui déboucherait sur une découverte morale et un accomplissement du sujet, le gain retiré semblant parfois prosaïque ou sulfureux, en tout cas plus incertain, ou paradoxal (voir par exemple la reproduction d'une « pancarte trilingue » vantant des « PRESERVATIFS / Contre diverses maladies »). C'est bien pourtant à la fondation d'une mythologie de la ville du XX^{e} s. que l'auteur du *Paysan* convie son lecteur, à un (re)déploiement du concret au sein d'une nouvelle métaphysique qui « s'élabore dans les rues de Paris. […] C'est le *concret*] qui suscitera, au long de ces errances, la curiosité du promeneur, aimantera son parcours, stimulera son imagination. Ce que traque dans la ville le Paysan, c'est le concret » (J. Decottignies, « Magique circonstancielle, la prostituée des passages », dans *L'invention de la poésie*, Presses Universitaires du Septentrion, 1994).

Un troisième moment pouvait ainsi insister sur le fait que le discours littéraire se présente lui-même comme un voyage, répondant à une logique dont la racine ne serait pas seulement « voir » mais encore « vouloir voir et voir le plus possible : on est alors, non point un voyeur, mais un touriste, un touriste de tous les lieux, des pays lointains comme de son quartier », pour reprendre la métaphore insolite, et en l'accommodant à notre objet, de Stéphane Chauvier (*Le sens du possible*, Vrin, 2010). Le philosophe indique en effet qu'en concevant ou en jugeant le possible, en comparant ce qui est et ce qui aurait pu être, en « exer[çant donc] notre sens du possible », nous pratiquons un « tourisme modal ». Tout improbable qu'elle paraît, la reconceptualisation « sérieuse » en terme de philosophie de la notion de *tourisme* paraît riche de potentialités pour notre propos. En effet, « touriste » du monde entier, ou de sa ville, de sa maison, de son jardin, celui qui est engagé dans une expérience littéraire ne se contente pas de « voir ce qui se trouve autour de [lui] et qui [le] sollicite » (*ibid.*) immédiatement.

En premier lieu, le voyage en régime littéraire ne serait pas tant un levier de connaissance du réel et de soi que de métamorphose créative de son environnement et de soi. Comme l'indique Paul J. Smith (« Léry et les poissons. Une lecture rapprochée des stratégies descriptives », *Le Verger*, 25, 2023), la description des marsouins dans le chapitre III de l'ouvrage de Léry « frappe par [sa] poéticité picturale […] leur multitude et leurs mouvements influ[a]nt sur la coloration du paysage marin » : « Mais surtout quand la mer commence de s'esmouvoir, ces marsouins paroissans soudain sur l'eau, mesme la nuict, qu'au milieu des ondes et des vagues qui les agitent, ils rendent la mer comme verte, et semblent eux-mesmes estre tous verts ». Si l'on peut hésiter sur l'interprétation des modalisateurs (adverbe *comme*, semi-auxiliaire *sembler*), qui, en fait, modalisent moins qu'ils ne dénotent une *apparence* merveilleuse, la force de l'expérience de l'Ailleurs s'accomplit dans un travail d'écriture qui est aussi une métamorphose esthétique de ce qu'a vu, et parcouru le voyageur, et que (re)parcourent narrateur et lecteur. Une telle métamorphose se produit aussi en régime de fiction, par exemple dans les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, où le

registre technique sert finalement les pouvoirs de l'imagination : « Le corail est un ensemble d'animalcules, réunis sur un polypier de nature cassante et pierreuse. Ces polypes ont un générateur unique qui les a produits par bourgeonnement, et ils possèdent une existence propre, tout en participant à la vie commune. C'est donc une sorte de socialisme naturel. Je connaissais les derniers travaux faits sur ce bizarre zoophyte, qui se minéralise tout en s'arborisant, suivant la très juste observation des naturalistes, et rien ne pouvait être plus intéressant pour moi que de visiter l'une de ces forêts pétrifiées que la nature a plantées au fond des mers » (*Vingt mille lieues sous les mers*). On peut encore citer, dans un autre ordre d'idées, *Les États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac, dont la narration se déploie à partir d'une figure de rhétorique, le chiasme proféré au début par le *je* : « la lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune ». Le merveilleux relève ici d'une démarche utopique produisant un contre-monde pensé comme contre-modèle (sur la Lune, un jeune homme est respecté comme le serait un vieillard ou un père sur la Terre), selon une inflexion rhétorique destinée à faire voir autrement « notre monde ». Enfin, la combinaison des procédés de connaissance et du pouvoir de l'imagination est évidemment au cœur de la déambulation du Paysan d'Aragon qui cherche, nous l'avons dit, à produire une nouvelle métaphysique enracinée dans un concret partagé par tous.

Précisément, la littérature peut se confondre avec le mouvement d'une parole qui explore, qui recherche, qui va à la rencontre. Le discours du Paysan de Paris possède une évidente dimension documentaire mais il est guidé par un principe-clef qui est celui de la flânerie, de la promenade, ajusté à une poétique du phénomène et de l'éphémère : « Je ne me serais pas cru observateur, vraiment. J'aime à me laisser traverser par les vents et la pluie : le hasard, voilà toute mon expérience ». Ce principe d'une ouverture au hasard est fondateur d'un art moderne. Jean-Pierre Le Dantec repère ainsi dans les lignes suivantes extraites du *Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* les linéaments d'une théorie de la « promenade faite art » (*op. cit.*) : « Enfin nous allions détruire l'ennui, devant nous s'ouvrait une chasse miraculeuse, un terrain d'expériences, où il n'était pas possible que nous n'eussions mille surprises, et qui sait ? une grande révélation qui transformerait la vie et le destin ». Les voyages miniaturisés dans le *Passage de l'Opéra* ou aux *Buttes-Chaumont* deviennent des « méthodes » – « je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit » – et ce sont des « méthodes » dont la capacité d'invention est étroitement dépendante du langage : « aucun 'miracle' […] ne saurait advenir hors de l'activité propre du langage. Ce qui compte, dans la vie poétique que revendique le Paysan, aussi bien que dans la pratique poétique au sens courant du terme, ce sont les mots. C'est le langage qui est le lieu privilégié du polymorphe, de la métamorphose et par conséquent de l'éphémère » (J. Decottignies, *op. cit.*), puisqu'aussi bien « le concret n'a d'autre expression que la poésie. Je n'admets pas qu'on discute les conditions de la poésie. […] Mes jours sont à la poésie » (*Le Paysan de Paris*). La poésie est ce qui fait « voyager » et « parcourir » le monde moderne, elle est la voie d'une connaissance par l'image qui permet d'acquérir « la plus grande conscience possible du concret » (*ibid.*).

Enfin, on soutiendra que certains types d'écritures ou certains registres constituent des instruments d'exploration en ce qu'ils permettent d'accéder à une dimension nouvelle, inconnue, du réel ou de soi, de « pèleriner » vers quelque chose qui acquiert par là-même, par la force du discours (l'*œuvre*, en somme), une certaine consistance. Jean-Luc Steinmetz voit

dans *Aurélia* un texte « laiss[ant] entrevoir une double visée : documentaire et initiatique. Documentaire, d'abord, et je dirais presque scientifique, ayant trait à cette science nouvelle qui s'intéressait aux maladies mentales et que théorisaient les aliénistes. Initiatique, ensuite, ce qui relève d'un ordre de conception presque opposé. Au fur et à mesure de la rédaction qu'il [Nerval] a faite, il a pris conscience d'un sens à découvrir, puis d'un sens découvert ». Ainsi, « le réel est articulé au rêve, mais le rêve constitue la région fondamentale. En dernier lieu, Nerval assure que nous ne pouvons comprendre la finalité de nos actes que si nous pressentons l'existence de cette infra-réalité. Le rêve et son étrangeté lui servent donc à expliquer sa prétendue folie et à l'innocenter au nom d'une raison cachée » (*art. cit.*). L'écriture automatique des surréalistes, qui ont aussi pratiqué, mais dans un autre contexte historique, et selon d'autres orientations pratiques, le récit de rêve, a pour projet de faire entendre la pensée libérée des contraintes de la rationalité et du conformisme social, « l'opération ne port[ant toutefois] pas seulement sur le langage. L'automatisme apporte aussi des révélations sur le sujet, sur ces régions de sa pensée où 's'érige le désir sans contrainte' » (H. Béhar et M. Carassou, *Le surréalisme. Textes et débats*, Le Livre de Poche, 1984). Enfin, on pense au merveilleux des contes de fées – dont la nature n'est certes pas exclusivement littéraire – en lesquels la psychanalyse a pu reconnaître l'incarnation de conflits psychiques : le « voyage » dans une diégèse extraordinaire y est lu aussi comme ce qui peut faire accéder à ce qui structure de façon sous-jacente les vies « factuelles » des individus ordinaires. Ainsi, l'expérience littéraire, pour reprendre les mots de Stefania Cubeddu-Proux à propos de Wajdi Mouawad (« Langues d'*Anima* et langue animale. Dialogue avec l'Amérique et l'Amérindien », dans C. Badiou-Monferran et L. Denooz, *Langues d'*Anima. *Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Garnier, 2016), serait bien, aussi, « un 'voyage' qui permet[trait] de traverser des espaces différents, des lieux plus ou moins opportuns et difficiles à appréhender et à raconter », à dire, à exprimer.

Les copies

La moyenne de l'épreuve de composition française a été cette année de 9,99 / 20, avec 15,3 % de notes égales ou supérieures à 14, les notes s'échelonnant de 0,5 / 20 à 20 / 20. La moitié des copies (50,04 %) ont obtenu une note strictement supérieure à 10/20.

Le jury souhaite insister en premier lieu sur l'extrême importance de proposer une copie *lisible* et même matériellement *agréable à lire*, c'est-à-dire correctement présentée, aérée, et non (ou peu) raturée. La numérisation des copies modifiant par ailleurs le contraste de l'encre sur le papier, il rappelle également aux candidates et candidats qu'ils doivent bannir toute encre trop claire, et il les invite donc à préférer le noir, ou le bleu foncé, à un bleu trop clair.

Par ailleurs, l'expression écrite doit être maîtrisée et ajustée au registre de l'exercice : les mots familiers (combien d'occurrences cette année de *déboussolé* ? de *chamboulé* ?) et les mots ou expressions non pleinement reçus dans l'usage formel (*au final*), les anglicismes (*impacter*)… sont à bannir. Il a été tenu compte de la correction de la langue, de la précision du vocabulaire et de la clarté de la syntaxe qui sont indissociables de la qualité du raisonnement.

En faisant le choix d'une citation courte dans laquelle ne figurait aucun terme ressortissant explicitement au registre des études littéraires, le jury espérait être témoin, nous l'avons dit, d'un engagement plus personnel des candidates et candidats dans le travail d'analyse du sujet et de sa mise en résonance avec les œuvres au programme, engagement qui devait éviter ce qu'il observe trop souvent année après année, à savoir le développement de diverses stratégies de contournement destinées à retrouver coûte que coûte des connaissances et des arguments prêts à l'emploi. Beaucoup de candidates et de candidats – et le jury tient à les féliciter – ont joué le jeu en prenant le temps de lire le propos de Viegnes et d'en élaborer une compréhension personnelle et approfondie. Cependant, force est de constater que d'autres ont cherché, plutôt que de prendre en considération les termes mêmes du sujet, à inventer un autre sujet qui leur convînt davantage.

Aussi faut-il souligner que la *littéralité* d'une citation ne doit *jamais* être détournée au profit exclusif d'une autre interprétation métalittéraire censément plus brillante ou plus intelligente. Si elle était, nous l'avons vu, parfaitement licite, et même justifiée, l'interprétation métaphorique du verbe *voyager* et de son dérivé nominal *voyage* évoquant ce que font un lecteur, un écrivain, un narrateur … ne devait pas occulter la prise en compte de leur sens littéral : il fallait bien, à un moment donné, considérer le *voyage* comme référent, thème, motif… de la littérature.

Dans le même ordre d'idées, le jury a été surpris par le très grand nombre de candidates et de candidats ne connaissant pas l'adverbe *impunément*, souvent paraphrasé, quand il n'était pas ignoré, par « sans but », le nom *pèlerinage* n'étant pas toujours mieux compris.

Par ailleurs, les significations ne se succèdent pas dans un énoncé à la manière d'un collier de perles : il convient d'apprécier, aussi, les relations qui s'établissent entre elles afin de mieux cerner la portée du sujet. Précisons que si l'analyse sémantique de la citation peut s'appuyer sur un repérage grammatical (« le pronom indéfini *nul* », « le déterminant indéfini *tout* »,...), celui-ci ne doit être proposé que si le ou la candidat(e) *connaît la grammaire* : mieux vaut relever le « mot » *nul* plutôt que d'en faire, ici, un déterminant ou, pire, un adjectif.

Concernant plus généralement l'introduction, l'approfondissement, par l'analyse, de la citation (toujours intégralement recopiée, qu'elle soit courte ou longue) est aussi une mise en discussion de celle-ci, laquelle mise en discussion précède l'énoncé de la problématique, suivi de la présentation du plan adopté (obligatoirement en trois parties). Trop de candidates et de candidats juxtaposent leur analyse de la citation et leur problématique sans qu'un lien très clair apparaisse à réception ; de fait, c'est souvent l'indice d'une réorientation ou d'une transformation du sujet. Nous ne reprendrons pas, ici, les remarques que le jury formule régulièrement à propos de la problématique, et que l'on trouvera dans les rapports des années précédentes ; disons seulement que celle-ci doit être claire, point trop longue, et éviter toute sophistication inutile. En revanche, ce qui a paru marquant cette année, c'est l'abondance d'accroches aléatoires sans rapport réel avec le sujet : l'amorce, rappelons-le, a pour fonction de susciter, en quelques lignes, un contexte, quel qu'il soit, dans lequel le propos retenu semble particulièrement pertinent ou intéressant.

Les développements eux-mêmes doivent être parfaitement lisibles et structurés. Comme nous l'indiquions dans le rapport précédent, il est souhaitable que la rédaction

annonce par une ou deux phrases très claire(s) chacune des parties pour faciliter la lecture, le repérage et la compréhension des étapes argumentatives, sans que cette présentation prenne la forme de paragraphes entiers présentant trop lourdement chacune des sous-parties à venir. Sur le fond, trop de copies, cette année, reposaient sur des oppositions factices qui ne constituaient pas réellement une mise en discussion : un certain nombre d'entre elles ont ainsi défendu l'idée qu'« on ne lit pas pour se transformer mais pour le plaisir », affirmation qui, malgré son allure endoxale, n'a rien d'évident en ce qu'on ne saurait opposer sans discussion l'art (verbal) à l'utilité ou aux effets pratiques. Il va de soi par ailleurs que tout jugement sur les auteurs est à bannir, et qu'on ne saurait fonder une argumentation littéraire sur la simple présentation d'un diagnostic médical (bipolarité, schizophrénie).

Le jury souhaite surtout attirer l'attention des candidates et candidats sur deux points de méthode.

Premièrement, il a été extrêmement surpris de lire très peu de micro-analyses stylistiques, alors que c'est l'un des intérêts de l'exercice que de nouer construction argumentative et analyse détaillée de quelques extraits bien choisis. Les candidates et candidats doivent montrer leur capacité à saisir et à identifier des formes d'écriture en lien avec ce qu'ils avancent par ailleurs dans leur argumentation : le travail du style est une dimension du littéraire.

Deuxièmement, le jury a été étonné par la surreprésentation, dans certaines copies, de la théorie littéraire. La composition française n'est pas une dissertation métacritique évaluant contradictoirement les arguments supposés des uns et des autres au regard d'un problème de théorie littéraire. La priorité doit être donnée à l'analyse et à la citation précise et circonstanciée des œuvres au programme – de *toutes* les œuvres au programme, selon l'intérêt qu'elles présentent pour la réflexion – et, en second lieu, de quelques œuvres choisies au sein d'un corpus personnel, la théorie littéraire étant sollicitée ponctuellement dans le but d'étayer une argumentation portant précisément sur ces œuvres. Le jury ajoute que, comme pour les textes littéraires, il attend de la part des candidates et candidats une lecture personnelle des textes critiques, une sorte de critique de la critique : on ne saurait se contenter de renvoyer sans discussion à « la mort de l'auteur » pour clore définitivement le débat.

Sur un plan plus formel, il convient de se méfier de certains mécanismes d'écriture, d'une propension, en particulier, à user et à abuser de la locution *de même* comme connecteur permettant d'empiler magiquement arguments ou exemples. La succession de ces éléments, à la lecture, n'entrait pas toujours dans la logique de ce *de même*, et il est donc vivement conseillé aux candidates et candidats, sinon de bannir ledit *de même*, en tout cas d'enrichir et d'améliorer leur style par le recours à des connecteurs plus variés et plus précis.

La composition française, enfin, se termine par une conclusion qui répond fermement à la problématique énoncée dans l'introduction. Il s'agit bien de prendre position, en s'interdisant par ailleurs, comme indiqué dans le rapport de la session précédente, toute pirouette argumentative, intellectuelle ou morale.

Les rapports – c'est la loi du genre – mettent l'accent sur les défauts, les écarts non maîtrisés, les maladresses. Le jury souhaite cependant saluer les nombreux candidats et candidates qui ont su, et selon des modalités finalement très diverses, donner une forme et

une direction à une réflexion pertinente sur les œuvres littéraires : en quoi la dimension académique de l'exercice ne dessert pas, mais rend possible, au contraire, l'élaboration d'une pensée personnelle sur les textes.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Explication d'un texte littéraire

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

Nombre de candidates et candidats interrogés (ép. Orale) : 220

Membres du jury : Nicolas BIANCHI, Laëtitia BONNET, Raphaëlle BRIN, Clément GIRARDI, Justine MANGEANT, Isabelle MOREAU, Emmanuel NAYA, Théo SOULA

Le jury de l'épreuve était constitué de quatre commissions de deux personnes. Chaque commission a proposé un nombre sensiblement équivalent d'extraits de chacune des œuvres au programme. L'épreuve a été notée de 04/20 à 20/20, pour une moyenne générale de 10,68/20. L'écart de moyenne entre les commissions est inférieur à 0,5 points. L'écart entre les moyennes des notes obtenues sur chacune des œuvres au programme n'est pas significatif.

Général

La session 2026 de l'épreuve s'est bien déroulée et le jury tient à féliciter les candidates et les candidats ainsi que leurs préparatrices et préparateurs pour la qualité d'ensemble des prestations qu'il a entendues.

Comme il a été souvent rappelé dans les rapports de cette épreuve sur programme, le jury attend une brève présentation de l'extrait, replacé dans la logique d'ensemble de l'œuvre étudiée mais aussi envisagé dans son insertion immédiate, une lecture à haute voix, des éléments de caractérisation du texte (genre, registre et tonalité spécifiques à l'extrait), l'analyse du mouvement du texte et une proposition d'interprétation (ou projet de lecture), permettant d'orienter efficacement l'étude linéaire et de déboucher sur une conclusion claire. L'exercice était bien maîtrisé dans l'ensemble, même si la gestion du temps demeure un point de vigilance : certaines explications parviennent au terme du passage mais en laissant plusieurs lignes sans analyse. Les candidats et candidates doivent également penser à disposer du matériel nécessaire à la gestion de leur temps.

La lecture constitue un moment précieux de l'introduction, qui permet aux candidates et candidats de poser leur voix avant l'explication proprement dite. Le jury a eu l'immense plaisir cette année d'entendre de belles lectures interprétatives, bien réalisées parce que bien préparées. Rappelons que l'explication orale est aussi un exercice de communication et de partage avec le jury. Il importe donc de maintenir un contact visuel régulier, de travailler la posture et de veiller à l'énergie de la prestation. Cette année, le jury a particulièrement apprécié plusieurs explications enthousiasmantes, attentives aux effets produits sur le lecteur et capables de mettre en valeur l'originalité de chaque œuvre et de chaque extrait. Rappelons néanmoins qu'un projet de lecture qui peut s'appliquer indifféremment à plusieurs passages d'une même œuvre est trop général pour être véritablement pertinent. Les candidats et candidates semblent encore réticents à proposer un projet de lecture véritablement original et spécifiquement adapté au passage étudié.

Dans l'ensemble, le jury se réjouit d'avoir pu observer d'assez nets progrès dans la maîtrise des outils stylistiques : les inexactitudes d'analyses étaient moins nombreuses que les années précédentes. Un effort assez général est à louer, non seulement pour relever les outils formels employés par les auteurs et autrices, mais pour les relier à une interprétation, et les discussions ont bien souvent permis d'améliorer l'interprétation des extraits grâce à la posture constructive et investie des candidats et candidates au moment de s'emparer des pistes proposées par le jury. Naturellement, les prestations étaient malgré tout contrastées en termes d'observation et d'analyse des faits de langue, puisqu'un nombre important de candidats et de candidates paraît n'avoir pas à l'esprit les trois temps nécessaires à la construction d'un propos stylistique convaincant : nommer le fait de langue, en décrire précisément le fonctionnement et en proposer une interprétation articulée au projet de lecture. Le relevé doit en outre être hiérarchisé : mieux vaut la proposition de trois faits analysés dans leur solidarité que l'énumération d'une dizaine de procédés. Le jury a récompensé les candidats et les candidates qui, ayant par exemple identifié un régime énonciatif intéressant, sont parvenus à y rapporter successivement l'analyse des temps verbaux, la description de la syntaxe, et une réflexion sur le lexique ou les sonorités, afin de produire une lecture d'ensemble problématisée de leur extrait. De façon plus générale, les outils de l'analyse narratologique ne sont pas assez maîtrisés (types de narrateur, types de points de vue, enchâssement des récits, hétérogénéité discursive, etc.), y compris lorsqu'il s'agit des plus simples, comme les types de discours rapportés. Le discours narrativisé, en particulier, qui revêtait une importance particulière dans certains extraits, n'est que très rarement reconnu par les candidats et les candidates, qui peinent à en mettre au jour les enjeux.

Si les remarques des années passées ont été, dans l'ensemble, entendues, pour ce qui est du flottement dans la maîtrise des termes techniques, le jury invite les candidats et les candidates à vérifier le sens d'un certain nombre de faits de langue qui posent des difficultés de façon assez systématique, et donnent régulièrement lieu à des questions visant à éclairer ce que le candidat ou la candidate entend dire. Songeons au terme d'*incise* (employé indistinctement pour tout segment phrastique entre virgules) ou à celui d'*aposiopèse* (utilisé de façon tout aussi indistincte pour désigner des points de suspension). Le jury a également regretté – dans un concours de si bonne tenue – d'entendre de grossières confusions entre *parallélisme* et *chiasme* ou entre *métaphore* et *comparaison*. Parmi les erreurs récurrentes figurent, en outre, les tonalités : le lyrisme est rarement convoqué de façon pertinente, l'épique est employé de façon anarchique devant toute forme d'amplification (en particulier chez Léry), alors que les tonalités du rire sont bien trop rarement repérées et commentées. Une confusion entre fantastique et merveilleux a parfois émaillé les prestations des candidats et candidates, suscitant la surprise du jury.

Une autre surprise a surgi face aux très grandes difficultés de nombreux candidats et candidates pour expliquer les vers. Même si la poésie n'était pas au programme cette année, lorsque les textes au programme comportent des vers – et tous les textes au programme, quoique majoritairement prosaïques en comportaient, qu'ils soient explicitement isolés par la typographie ou fondus dans le cours du texte (on parle alors de vers *blancs*) –, le jury attend des candidats et candidates une capacité minimale à produire des remarques sur la versification. Or, en l'état, c'est sans doute le seul point de stylistique qui ait donné lieu à une quasi-catastrophe pour l'immense majorité : difficultés de lectures étonnantes (prononciation des *e*, liaisons, cohérence syntaxique, etc.), erreurs dans l'analyse des types de vers (« décamètres » pour désigner des alexandrins, méconnaissance des *heptasyllabes* ou des

vers courts, etc.), postulation de vers mal conçus faute de savoir compter les syllabes (*e* muets ou sonores, diérèses, etc.), incapacité à produire des remarques de métrique simples (discordance entre la phrase et le vers, place des coupes et césures, types de rimes, etc.). Dans certains textes comme ceux de Léry ou d'Aulnoy, où le vers peut revêtir une importance sémantique particulière, religieuse (dialogue avec les Psaumes), morale (conclusion du texte) ou métatextuelle (affirmation de la dimension littéraire de l'œuvre), l'incapacité à en délivrer une analyse formelle a pu mener les candidats et candidates à produire une lecture paraphrastique qui a grandement obéré la qualité d'ensemble de leur interprétation.

Remarques sur les textes au programme

Aragon, *Le Paysan de Paris*

Les prestations sur Aragon se sont révélées contrastées : trop de candidats et de candidates n'avaient pas les repères d'histoire littéraire leur permettant d'éclairer le texte. Il est décevant, sur un texte au programme dialoguant en permanence avec surréalisme et Dada, que les candidats et candidates ne sachent pas citer Tzara, ni *Les Champs magnétiques*, et qu'ils aient, dans l'ensemble, autant de difficultés à décrypter le dialogue parfois taquin d'Aragon avec ses amis – en particulier dans les pages mobilisant précisément l'écriture automatique pour s'en distancier avec humour. De la même façon, certaines pages quasi réalistes du roman (on pense à la description de la loge des concierges, où l'hommage appuyé à Balzac est particulièrement sensible) n'ont pas été lues comme telles par les candidats et les candidates – qui ont trop volontiers plaqué quelques généralités sur le texte, en particulier quant à son ancrage surréaliste – alors qu'elles constituaient le dialogue provocateur d'un romancier avec une école éminemment critique vis-à-vis du genre. Inversement, le surréalisme reste parfois convoqué de manière trop vague. Le jury a ainsi valorisé les candidats et candidates qui cherchaient à identifier ce qui, dans les textes, relevait d'une esthétique et de pratiques surréalistes : goût de l'insolite, rapprochements inattendus, jeu sur les associations, place accordée au hasard, à l'imaginaire et à la surprise, remise en cause des logiques ordinaires de perception et d'interprétation. Si les candidats et candidates ont assez bien réussi à mobiliser des outils d'analyse littéraire, la notion de « prose poétique » a fréquemment été utilisée, mais trop rarement définie et/ou véritablement démontrée à partir du texte, alors qu'il était nécessaire de montrer par quels procédés la prose pouvait acquérir une dimension poétique et comment elle « dépaysait » le réel.

Plus généralement, la dimension ludique des textes d'Aragon n'a pas été suffisamment perçue. Le plaisir du texte semble – malheureusement – avoir trop souvent échappé aux candidats et candidates. Les textes gagneraient également à être envisagés comme des espaces d'expérimentation, voire comme des laboratoires d'écriture (la notion de « collage » a rarement été approfondie), qui sollicitent activement le lecteur et l'obligent parfois à remettre en cause ses habitudes d'interprétation. La lecture d'Aragon suppose de savoir entrer dans le jeu du texte. Le plaisir de lecture n'est pas un simple effet secondaire : il peut devenir lui-même un enjeu textuel (étonnement, séduction, désorientation), qui sollicite activement son lecteur, déjoue ses attentes et l'invite à expérimenter d'autres manières de percevoir, d'associer et d'interpréter le réel. Les candidats et candidates ne doivent pas hésiter à formuler des hypothèses de lecture, à les éprouver au fil du texte et à accepter de se laisser surprendre par celui-ci.

Gérard de Nerval, *Aurélia*

Aurélia est sans doute le texte abordé avec le moins de réussite. Les difficultés étaient à la fois de compréhension littérale et d'interprétation, d'autant qu'une connaissance minimale de certaines références historiques, mythologiques ou religieuses était nécessaire à la compréhension de certains passages. La gestion du temps était aussi plus compliquée pour cette œuvre, avec des explications qui s'attardaient longuement sur les premières lignes, au risque d'un déséquilibre dans l'analyse de l'ensemble de l'extrait. *Aurélia* nécessitait une solide maîtrise du texte pour mettre au jour avec finesse les effets de répétition et de retravail textuel perpétuel mené par le poète. De nombreux candidats et candidates sont ainsi passés à côté de la dimension proprement poétique du texte (dire que « c'est poétique » ne suffit pas). En outre, le jury a trop souvent entendu des problématiques générales voire psychologisantes, avec pour résultat une étude linéaire insuffisamment ancrée dans les procédés d'écriture. C'est une œuvre qui se prêtait davantage à la paraphrase, faute d'un projet de lecture proprement littéraire. Lorsque les candidats et les candidates évoquaient, par exemple, « l'intensité du rêve », ils devaient montrer comment cette intensité se matérialisait dans l'écriture : accélérations ou ralentissements du rythme, enchaînement des images, brouillage des repères spatiaux et temporels, répétitions, effets de seuil, changements de perception, densité symbolique ou caractère visionnaire de certaines scènes. L'enjeu est de passer du constat thématique à l'analyse précise de la langue et de la forme. Néanmoins, le jury a aussi eu le plaisir d'entendre des prestations fines et bien menées, qui s'attelaient à l'explication du texte, en l'inscrivant dans l'économie de l'œuvre, en le contextualisant, et en proposant des interprétations éclairantes sans nécessairement figer le sens. Certains enjeux essentiels ont fait l'objet de remarques tout à fait pertinentes : le désir d'harmonisation et d'ordonnancement, la participation du narrateur à l'expérience racontée, la fragilité du témoignage, de l'écriture et de l'interprétation, ou encore la mélancolie.

Mme d'Aulnoy, *Contes des Fées*

Les extraits des *Contes des fées* n'ont pas posé de difficulté de compréhension, le texte étant globalement accessible. La simplicité apparente de l'œuvre a toutefois généré ses propres difficultés. Les candidats et candidates peinaient à cerner l'intérêt et la singularité des extraits proposés à l'étude, et avaient tendance à en faire des cas exemplaires de l'esthétique du divertissement mondain. Le jury a pu constater un certain flottement notionnel à cet égard (par exemple dans l'emploi de « préciosité », « pastoral », « galant »), et plus généralement des connaissances approximatives sur l'esthétique et la période dite classique. Trop de candidates et de candidats proposaient, en outre, des lectures paraphrastiques des extraits, faute d'être assez attentifs à leur dimension métalittéraire (fréquemment parodique) et aux procédés formels à l'œuvre dans les contes, en particulier les variations de discours rapportés (narrativisé, direct et indirect). Des candidats et candidates ont su néanmoins recourir aux outils structuralistes (schémas actantiel et quinaire, etc.) pour observer les jeux de thème et de variations. Le jury a régulièrement valorisé les prestations qui accordaient une attention soutenue aux effets de récurrence micro et macro textuels, et témoignaient d'une bonne maîtrise des intertextes. Inversement, il a pu regretter que les candidats et candidates ne prennent pas suffisamment la mesure de la tonalité tout simplement comique de certains passages. Pour finir, le jury regrette que certains procédés, pourtant éclairants, soient trop peu exploités dans les analyses formelles du texte : la manière dont un personnage est successivement nommé (nom commun, pronom, surnom, périphrase) engage divers enjeux

(construction du récit, subjectivité de l'énonciation, onomastique, etc.) dont les candidats et candidates ont fait peu de cas, alors même qu'ils étaient cruciaux chez Madame d'Aulnoy.

Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*

Le texte qui pouvait sembler le plus difficile à aborder, en raison de la langue et de la syntaxe, a finalement donné lieu à de bonnes voire très bonnes explications, car l'œuvre, le contexte et les enjeux du texte étaient bien connus des candidats et candidates. Le jury a notamment relevé un effort d'élucidation du lexique et de la langue du XVIe siècle (la sémantique historique permettait de produire d'excellentes remarques, parfois marchepieds pour produire une précieuse interprétation). Plus généralement, le jury a constaté une très bonne circulation dans le texte (qui a visiblement plu aux candidats et candidates), une convocation efficace de l'arrière-plan religieux guidant le scripteur, de fines remarques sur la dialectique du soi et de l'autre, etc. Les rhétoriques testimoniale et attestatoire étaient bien commentées dans l'ensemble. Le jury s'est également réjoui d'entendre quelques très belles remarques sur le dialogue interne entre œuvre de naturaliste et œuvre de thuriféraire religieux (extraits sur la nudité, analyse des dernières pages du récit, notamment). L'analyse du travail de modalisation (modalités de phrases, adverbes et incidentes, subjectivèmes, verbes d'opinion et de perception, rôle crucial des parenthèses, etc.) a souvent été menée à bien avec une grande finesse. Le jury a également entendu quelques analyses très réussies de périodes rhétoriques, où les termes techniques non seulement étaient maîtrisés (protase, acmé, apodose, cadence mineure), mais efficacement déployés face au texte et mis en relation avec des effets sémantiques sans lesquels l'analyse stylistique brute n'a pas grand intérêt.