

COMPOSITION FRANÇAISE

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**Delphine Amstutz, Mathilde Bernard, Olivier Bertrand, Stéphane Chaudier,
Paul-Victor Desarbres, Pierre-Louis Fort, Linda Gil, Marine Le Bail,
Bérengère Moricheau-Airaud, Estelle Mouton-Rovira, Claire Sicard,
Anthony Soron, Anne Strasser, Alicia Viaud.**

Durée : 6h ; coefficient : 3

Le sujet

Il y a peu, je lisais dans un quotidien l'entretien d'un écrivain très officiel, pour ainsi dire bien assis dans sa position d'écrivain, du genre qui a toujours à dire sur tout et participe volontiers à la vie publique. Et voilà que le même écrivain, tandis qu'on lui demande pourquoi il écrit, dans un moment d'épanchement, ouvre son cœur au journalisme et lui dit : « J'écris parce que j'ai peur de devenir fou. » Louable confiance et sans nul doute sincère, mais c'est seulement que ce n'est pas là le problème : tout le monde en toute matière s'active à ne pas devenir fou, qu'on joue au football ou qu'on écrive des livres. Le problème est exactement contraire : qu'on sache cohabiter avec elle, la folie, qu'on sache la laisser affleurer hors de toute camisole. C'est seulement si on se tient aussi près du tragique qu'on a le droit d'envisager l'art comme médecine [...].

I – Compréhension et analyse du sujet

La citation proposée cette année était tirée d'un essai de Tanguy Viel, *Icebergs*, publié aux Editions de Minuit en 2019 où il se propose d'explorer sa propre pensée et surtout celle d'autres écrivains. Elle était extraite d'un chapitre intitulé « La fuite des idées », titre d'un ouvrage de Ludwig Binswanger¹ qui décrit une pathologie et plus particulièrement un patient qui en est atteint, l'historien d'art Aby Warburg². Tanguy Viel décrit la bibliothèque que ce dernier a élaborée, ordonnant les ouvrages selon un ordre de « bon voisinage ». Il considère que la constitution de cette folle bibliothèque a permis à l'historien de surmonter un épisode psychotique très violent, « comme si tout art ou même toute réflexion sur l'art était un progrès vers la lumière et même, dans le cas de Warburg, une vraie médecine de l'âme. » (p. 52) Les lignes qui précèdent la citation sont les suivantes : « Peut-être on devrait toujours écrire depuis une clinique ou de quelque endroit qui convoque ainsi notre tectonique intérieure, quelque endroit où nous n'avons plus rien à perdre ni à sauver que la vie elle-même et qu'alors on s'engage, comme d'autres en taumachie, là où se rejoignent et s'exposent les nécessités les plus fondatrices de soi. Car toute la puissance de Warburg, ou ce qui fait tout l'intérêt de son travail autant que de sa personnalité, c'est précisément cette capacité, toujours, à vivre au milieu des serpents. » (p. 52-53)

¹ Psychiatre et essayiste suisse.

² Historien auquel faisait référence la fin de la citation que nous avons coupée afin de ne pas ajouter de complexité supplémentaire : « C'est seulement si on se tient aussi près du tragique qu'on a le droit d'envisager l'art comme médecine et qu'on peut, comme Aby Warburg, qualifier son travail du beau mot de "*sophrosyne*", celui-là qu'en français on pourrait, abusivement, traduire par "apaisement". » (p. 54)

Il n'était bien sûr pas nécessaire de connaître cet auteur et encore moins cet essai pour aborder le sujet. Comme il est de coutume dans cette épreuve, le jury n'attend pas une manière précise de traiter le sujet mais que les candidats se « battent » courageusement avec la citation.

Cette dernière présentait la particularité de mettre deux thèses en présence : celle de « l'écrivain officiel », décrite avec ironie, et celle de Tanguy Viel. C'était la première difficulté à surmonter. De ce point de vue les modalisateurs étaient des indicateurs précieux, que les candidats n'ont pas toujours repérés. Tanguy Viel discréditait d'emblée le point de vue de l'écrivain officiel par une tournure familière « du genre qui a toujours à dire sur tout », un intensif inutile « très officiel », une reformulation péjorative « pour ainsi dire bien assis dans sa position », et laissait poindre une forme de mépris dans les expressions « moment d'épanchement », « ouvre son cœur ». La conjonction « mais » marquait clairement le début de la réfutation et introduisait l'assimilation de la parole de l'écrivain officiel – « j'écris pour ne pas devenir fou » – à une attitude commune (« tout le monde s'active à ne pas devenir fou), l'ironie trouvant son point d'orgue dans la mise sur le même plan de l'écriture et d'un sport très populaire : « qu'on joue au football et qu'on écrive des livres ». La réfutation de la position de l'écrivain officiel était confirmée par l'adjectif « contraire », là encore renforcé par l'adverbe « exactement ». La fin de la citation proposait la thèse de Viel, exprimée dans une syntaxe plus complexe et un registre plus soutenu, consacrant l'opposition franche entre les deux points de vue.

La seconde difficulté consistait dans le repérage et la définition des mots-clés. De nombreux candidats se sont attardés sur le début de la citation, au détriment de la fin décisive. Ils ont pris au pied de la lettre les termes « officiel », « position », « participe à la vie publique » pour voir dans cette première figure celle de l'écrivain engagé. Cette interprétation frôlait le contre-sens et provenait souvent d'une volonté de rattacher ce sujet à quelque chose de connu.

Les mots-clés qui constituaient un véritable fil rouge pour la réflexion étaient « folie » et « tragique ». Or ils n'ont pas fait systématiquement l'objet d'une définition. Le jury n'a pas sous-estimé la difficulté de définir ces deux termes et a avant tout reconnu l'honnêteté intellectuelle qui consistait à se confronter à cette définition, plutôt que de faire comme si « tout le monde savait de quoi il s'agissait ». Il n'attendait pas une définition de dictionnaire mais que le candidat stabilise une ou plusieurs significations qui permettent au jury de comprendre ce que le ou la candidate entendait dans ces termes. Le terme « folie » a donné lieu à des acceptions souvent trop larges : de la folie de l'individu, on dérivait vers la folie de la société, voire la folie du monde. Il a pu être également dilué dans un ensemble très hétéroclite de sentiments négatifs d'intensité diverse – deuil, mélancolie, tristesse, colère, rage, souffrance, etc. Les définitions les plus intéressantes ont fait jouer différentes sources et acceptions : la folie dans le rapport à soi et le rapport au monde, par exemple. Des références à Erasme, Foucault, voire à la psychanalyse (la folie serait le « ça », « ce qui résiste au surmoi et que la rationalité combat ») ont été bien utilisées. Quant au terme « tragique », dans beaucoup de copies, il a fait l'objet d'une omission pure et simple, plus rarement il a été restreint au seul genre de la tragédie et le plus souvent il a fait l'objet d'un traitement strictement équivalent à celui de la folie, comme si les deux mots étaient synonymes. Il a donné lieu cependant à quelques définitions intéressantes : « déploiement des passions violentes », « échéance de la mort, absence de sens de la vie, qui conduisent à conclure à son absurdité ». La pertinence de ces tentatives de définitions engageait la qualité de la réflexion à suivre.

La compréhension du sujet et la formulation de la problématique à traiter passaient par l'analyse de ces deux thèses en présence et de ce qui les opposait. La « position » de l'écrivain officiel, quand elle a été comprise, a été rapprochée du divertissement pascalien : écrire pour ne pas affronter la folie, qui était alors celle suscitée par la conscience du tragique de la condition humaine et de sa finitude. Cependant cette référence pascalienne a été parfois détournée de sa dimension apologétique, voire caricaturée dans certaines copies. La thèse de

Viel exprimée de façon plus complexe devait être analysée pas à pas. Complexe car elle faisait intervenir ces deux termes à définir « folie » et « tragique », mais également car elle s'achevait par une condition, qui n'a pas toujours été vue : « C'est seulement si on se tient près du tragique qu'on a le droit... » et se concluait par un nouveau concept « l'art comme médecine ». Le jury a particulièrement apprécié les copies qui avaient bien tenu compte du verbe « affleurer » et de l'expression « se tenir près de » qui suggéraient qu'il ne s'agissait ni de fuir la folie ni de l'exprimer dans ses excès mais de la laisser s'exprimer, de « cohabiter » avec elle, sans qu'elle envahisse totalement l'artiste, là où beaucoup de copies ont peu analysé les implications des verbes « cohabiter » et « affleurer » (souvent confondu avec "effleurer"), qui suppose certes un épanchement en surface, mais limité. De même les copies qui comprenaient "laisser affleurer" comme "laisser remonter" sans sens de la nuance ou du degré manquaient la question de l'équilibre entre libération et maîtrise qui est au cœur de la citation. En revanche, les candidats qui ont bien interprété ces termes ont été souvent ceux qui dans la réflexion ont su analyser la forme des œuvres comme moyen de laisser « affleurer » la folie. Il s'agissait ensuite de souligner le paradoxe de la thèse de Viel : l'art ne peut être considéré comme médecine qu'à condition de se tenir « près du tragique », de laisser affleurer la folie et non de chercher à la fuir.

Le terme « médecine » a le plus souvent été reformulé par « apaisement », « consolation ». Certains se sont lancés dans des métaphores filées – l'art préventif, curatif, palliatif – qui n'ont pas toujours été fructueuses jusqu'au bout. Quelques uns dont on ne sait si l'on salue l'audace ou l'inconscience, ont joué des métaphores homéopathiques avec *Les Fleurs du mal*, remède naturel...

Les candidats qui se sont le mieux « battus », ont tenté de tenir compte de tous les aspects du sujet : la position, critiquée, de l'écrivain qui voit dans l'écriture une échappatoire à la folie, et celle de Viel qui considère que l'art ne peut soigner ou apaiser la folie (l'art a été raisonnablement circonscrit à la littérature) que si celle-ci peut s'y exprimer (cohabiter, laisser affleurer, hors de toute camisole), « se tenir près du tragique » pouvant être décliné comme une modalité de cette expression.

Le jury n'a pas sous-estimé les difficultés que le sujet a posées aux candidats. De nombreuses copies ont laissé de côté la fin de la citation « l'art comme médecine » pour traiter un sujet qui aurait non concerné l'écriture mais bien davantage « la folie en littérature ». D'autres sont passées littéralement à côté du sujet : les copies hors sol ont été nombreuses, certaines envisageant la folie comme celle du lecteur de bout en bout ou se focalisant sur la « position dans l'espace public » de l'écrivain. Or, si cela pouvait éventuellement nourrir une troisième partie, le sujet portait sur l'écriture et invitait à se questionner avant tout sur l'acte d'écriture (pourquoi écrire ? comment écrire ?). Par ailleurs si certaines introductions montraient une bonne analyse et une bonne compréhension du sujet, le développement révélait que les candidats ne disposaient ni des outils d'analyse, ni des exemples qui auraient permis de traiter le sujet.

Le jury a donc apprécié les copies où les candidats avaient traité de la question de l'écriture du point de vue de l'écrivain avant tout et de l'écriture envisagée comme remède, apaisement, à condition que la folie puisse s'y exprimer. On peut donner quelques exemples de reformulations assez fines de la problématique : « Dans quelle mesure la guérison qui motive l'acte d'écrire relève-t-elle paradoxalement d'une acceptation des maux, de l'apprentissage d'une manière de vivre avec la folie de façon apaisée alors que la folie est tourment par nature ? » ou « Viel réfléchit aux rapports entre art et folie, ce qui l'amène à penser à la spécificité d'un art qui délivré de certaines contraintes peut soulager celui qui en est à l'origine et même agir comme la médecine. »

II - Traitement du sujet

Choix du plan

Le traitement du sujet est étroitement lié à sa compréhension. Ainsi les candidats qui ont envisagé la folie du côté du lecteur se sont fourvoyés sur l'ensemble de la copie. De même pour ceux qui ont fait du sujet un questionnement sur la posture de l'écrivain dans la vie publique ou sur la question de savoir s'il fallait ou non rejeter la littérature officielle, ou encore ont cherché à plaquer la question de l'art en soi dans la discussion. A déplorer, également, une reprise sans beaucoup de recul de la figure du poète maudit et de ses addictions ; en revanche, les copies qui s'interrogeaient précisément sur cette figure en tant que mythe littéraire, avec la part de construction et de fantasme que cela comporte, proposaient souvent des bons développements. Enfin, le jury rappelle qu'il faut absolument éviter les questionnements (problématique, axes de parties) qui ne sont pas littéraires (exemple : qu'est-ce que la folie dit de l'humain ?)

Les plans mis en œuvre ont souvent raisonnablement fait jouer les deux thèses en présence, en tentant de les dépasser dans la troisième partie : classique plan dialectique appelé par la consigne (commentez et discutez) mais dont la difficulté tenait au fait que la dialectique était déjà à l'œuvre dans la citation elle-même qui confrontait deux « thèses ». Ainsi, il fallait éviter les parties qui découpent le sujet et qui ne reviennent souvent qu'à éparpiller la réflexion : si on peut admettre d'autres constructions que la construction dialectique, celle-ci présente tout de même l'avantage d'entraîner dans une discussion de l'ensemble de la citation proposée. Dans la perspective d'une discussion de la citation, le choix de proposer une première partie de dissertation qui contredit frontalement le sujet et une seconde partie qui cherche artificiellement à le défendre a rarement abouti à de bons résultats. Le jury a été frappé par la difficulté à proposer une troisième partie qui s'en tienne strictement au(x) thème(s) évoqués par la citation, et qui modifie avec nuance le propos. Trop souvent, une notion apparaît comme un invité surprise (le lecteur, la dimension autoréflexive de l'œuvre littéraire) et donne lieu à des développements qui éloignent du sujet et semblent reposer sur des croyances paradoxales mal étayées. Une copie a l'honnêteté de résumer la tentative : "décentrer le regard".

Certains candidats ont de manière intéressante montré, après avoir étayé la thèse de Viel, que celle de l'écrivain officiel pouvait avoir toute sa pertinence : l'écriture peut en effet bien constituer une échappatoire à la folie, sans que celle-ci affleure dans l'œuvre produite. Ou encore qu'il n'était pas nécessaire de se « tenir près du tragique » pour que l'art soigne ou apaise. Enfin que la folie ne peut être résolue par l'écriture, tout au plus montrée. Le « comique » pouvait constituer un élément d'antithèse, mais à condition de montrer qu'il pouvait être utilisé comme « moyen de laisser affleurer la folie », de cohabiter avec elle, pour la « soigner » ou l'apaiser. De même quelques réfutations intéressantes ont montré que la folie pouvait être contenue par les règles.

Nous rappelons qu'il n'était pas attendu un type de plan, et que les plans qui se sont efforcés de traiter le sujet et d'en tenir tous les éléments tout au long du développement ont été valorisés.

Nous pouvons donner quelques exemples de copies qui se sont distinguées :

- une très bonne copie commençait par une citation - rien n'y oblige, mais cette citation de Michaux était des plus pertinentes pour le sujet : l'écrivain y était décrit comme celui qui « sait garder le contact avec son trouble ». La copie évoquait ensuite la double exigence d'authenticité et de rapport douloureux à l'expérience, qui rendait possible une dimension thérapeutique (au sens métaphorique). Le tragique y était défini dans son sens moderne. La question essentielle des motivations de l'écriture (dans quelle mesure écrit-on pour soigner et faire entendre son trouble ?) y était ensuite adoptée de manière pertinente comme problématique. De très bonnes

analyses sur Primo Levi aidaient à montrer que certaines œuvres reposent précisément sur un refus de laisser affleurer le tragique et sur une médecine d'un tout autre ordre. Les deux dimensions essentielles du sujet (tragique et thérapeutique) s'y trouvaient illustrées.

- une très bonne copie a intégré à sa problématique l'idée que l'écriture puisse donner forme à la folie (et pas seulement l'alternative s'en protéger ou s'y confronter), pour proposer ensuite un plan examinant d'abord la possibilité de faire de l'art une forme de remède, avant de défendre les manières dont l'écriture peut, au contraire, mettre à distance la folie, pour finalement souligner que l'écriture, en prenant en charge la folie, véhicule une part de vérité, en révélant notamment la folie du monde. L'attention portée, tout au long du devoir, à la manière dont le langage affronte ou traduit la folie, a été valorisée, ainsi que la variété des exemples.
- une autre copie a choisi d'interroger la manière dont l'art peut être conçu comme entreprise de libération et peut, paradoxalement, guérir la folie qu'il permet d'accueillir, dans le même temps. Une première partie étudie alors le réflexe du refoulement, de la mise à distance de la folie, contre Tanguy Viel, pour ensuite essayer son point de vue et défendre les formes de guérison permises par l'art (par la subversion libératoire des normes avec Rimbaud, par la mise en forme du langage pour se confronter au refoulé avec Doubrovsky, par le travail de la fiction qui permet de dire le traumatisme par le détour avec Perec), et enfin interroger la portée de cet art entendu comme médecine.
- une bonne copie a d'abord étudié l'écriture comme voie permettant de renouer avec une folie que la société refuse de voir et d'accepter, puis la nécessité d'un équilibre maintenu entre démesure intérieure et mesure formelle (approche pertinente car elle permettait de réintroduire de l'analyse formelle dans un sujet qui a parfois poussé les candidats à adopter une lecture très psychologisante), et enfin le risque pour l'artiste, si cet équilibre n'est pas maintenu, de devenir un réceptacle passif (le/la candidat(e) s'appuyait sur Cioran pour dénoncer une forme de complaisance envers la figure du poète "fou" ou "voyant"). Le devoir s'achevait ainsi avec l'idée que la folie ne préexistait pas forcément à l'écriture, mais pouvait en être le produit et s'apparenter à une construction littéraire.
- à l'échelle des sous-parties, une réflexion sur les variations historiques de la folie pouvait constituer une ou plusieurs sous-parties intéressantes (*furor* antique, folie et humanisme, folie et mélancolie, folie et registre fantastique au XIX^e, folie et psychiatrie au XX^e...) On peut citer aussi un bon travail mené par une copie sur les portraits possibles de l'artiste en médecin, dont le rôle est tout à la fois de rendre compte et d'affronter une condition mortelle (le *fatum*, comme expression du tragique).

Choix des exemples

Certaines copies se sont révélées très pauvres en matière d'exemples et échouent donc à étayer la réflexion développée. Les correcteurs ont également déploré le peu d'exemples empruntés à des siècles antérieurs au XIX^e siècle, excepté la tragédie classique et quelques copies ponctuelles qui ont évoqué les excès de la prose rabelaisienne. Nous donnerons ici des exemples d'illustrations fructueuses.

De nombreuses copies ont convoqué à juste titre la tragédie classique et le concept de « catharsis », pour montrer que l'art pouvait permettre d'apaiser les passions, tout en les exprimant, non sans les contenir dans les règles de bienséance, jusqu'au drame romantique où leur violence pouvait être représentée sur scène. Le rappel des principes dionysiaque et

apollinien (attendu mais efficace) ou encore la référence à Ronsard et à ses vers sur la noble "fureur" du poète inspiré (*Discours des misères de ce temps*) ont été bienvenus.

De même, l'écriture destinée à adoucir le chagrin du deuil a été exploitée. *Demain dès l'aube* a été utilisé, à juste titre, mais pour le correcteur de façon parfois trop systématique. Des références moins attendues sont venues compléter cet aspect avec l'œuvre de Philippe Forest. Une copie a évoqué le poème « Dès que je me lève... », tiré du recueil *Quelle chose de noir* de Roubaud dans un parallèle éclairant avec le poème de Victor Hugo : écrire pour ne pas sombrer dans la folie du chagrin.

Pour illustrer la manière dont la folie pouvait « affleurer » en littérature, les œuvres des surréalistes – l'écriture automatique notamment qui révèle l'inconscient – ont été bien utilisées, à l'exemple de *Nadja* d'André Breton. Une copie a cité un extrait du *Manifeste du surréalisme* : « les mots, les groupes de mots, pratiquant entre eux la plus grande solidarité, ce n'est pas à moi de favoriser ceux-là aux dépens de ceux-ci. » De même *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, la poésie de Michaux, celle de Rimbaud ont été souvent citées, à défaut d'être toujours bien analysées. On a lu quelques références à Nerval, ainsi qu'à Serge Doubrovsky. Une copie s'est livrée à une analyse pertinente de *Fils* : « l'écriture lui offre à partir du journal de sa cure psychanalytique l'occasion de se connaître véritablement, de se confronter à son intériorité, à ses « démons » ». Plus finement encore : « C'est parce que Doubrovsky cède à l'aventure du langage, qu'il applique l'écriture "consonantique" qu'il accède à cette "médecine" : "Allitérations, assonances, dissonances, fils", précise-t-il dans le *Prière d'insérer* : l'art dans sa spécificité, ici la matérialité même du langage, devient l'outil par lequel Doubrovsky accède à la guérison, se remet de la mort de sa mère, dépasse les contradictions de son identité. » Le théâtre de l'absurde, notamment *En attendant Godot*, a permis de montrer comment la folie pouvait « affleurer » dans le texte et la représentation. Plus rarement, mais fort judicieusement, la forme des *Essais* de Montaigne a permis de montrer que la « folie » pouvait transparaître dans le choix de la forme et du style : « je m'égarer plus par licence que par mégarde » ou encore qu'elle servait le projet de l'auteur voulant restituer l'authenticité de son moi, découvrir « la monstruosité de son être » : « les mouvements incessants de son moi sont donnés à voir dans une écriture faite d'oscillations. » Judicieusement également, « l'art brut » a été utilisé à plusieurs reprises.

Il y eut enfin de fines analyses de la poésie de Philippe Jacottet ou de Paul Valéry et la promotion d'une figure plus humble, plus modeste de la poésie et de l'écriture.

Du côté des textes critiques, plusieurs candidats ont utilisé l'essai de Jean Bellemin-Noël *Vers l'inconscient du texte*. Plus rarement, mais de façon pertinente, la critique de Pierre Jourde dans *La littérature sans estomac* contre le « déballage injustifié » auquel donnent lieu certaines écriture de soi (critique de l'œuvre de Christine Angot) : l'autobiographie est-elle le meilleur moyen de transposer un mal être profond en mots ? Une copie a cité l'essai récent de Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, particulièrement à-propos ici. De façon moins appropriée, l'essai *Discours littéraire* de Dominique Maingueneau a été plusieurs fois évoqué sans qu'un lien pertinent soit fait avec le questionnement. Enfin, pour définir la folie, *L'Eloge de la folie* d'Erasmus a parfois été bien exploité.

Méthode

Nous achèverons ce rapport par le rappel de quelques principes de méthode à respecter. La technique de la dissertation est majoritairement bien maîtrisée. Le jury a apprécié notamment les copies qui soignent les transitions entre les parties, les introductions de partie, et font apparaître clairement la cohérence de l'enchaînement des arguments dans des paragraphes visuellement bien distincts et articulés logiquement.

L'introduction reste un élément décisif qu'il faut particulièrement soigner. Sauf cas exceptionnel, un sujet insuffisamment analysé dans l'introduction augure d'un sujet

insuffisamment traité dans le développement. L'introduction ne saurait tenir en une page mais ne doit pas non plus être trop longue. Certaines introductions s'étirent sur 4 pages, perdant inmanquablement le fil du sujet.

L'on trouve trop souvent des entrées en matière trop généralistes (de tous temps...) ou qui utilisent une citation qui masque celle qui sera au cœur du sujet et fait craindre que l'on va en traiter un autre. Pour autant quelques bonnes entrées en matière ont ravi le jury (Erasmus, Goya, Foucault).

Le jury rappelle que le sujet doit être cité intégralement et ceci malgré son éventuelle longueur. De nombreuses introductions tronquaient le sujet, voire ne le citaient même pas. Certains candidats le citent intégralement mais par morceaux, intercalant des éléments d'analyse au fur et à mesure, ce qui n'est pas toujours très fructueux. On ne saurait trop conseiller aux candidats de s'en tenir à une citation intégrale, et strictement fidèle, même si on peut concevoir qu'une citation ne soit pas reprise intégralement à condition que son contenu soit restitué d'une manière ou d'une autre.

Il s'agit ensuite d'analyser le sujet, c'est-à-dire d'en cerner et définir les mots-clés, de tenter de le contextualiser et d'en dégager la signification ainsi que les questions qu'il suscite. En effet, la problématisation ne peut se limiter à la liste des mots importants et à leur définition. Il faut expliciter les grandes questions que soulève le sujet pour en tirer une problématique d'ordre littéraire. Le jury a trouvé trop souvent une stricte paraphrase que ne venaient pas tempérer recul et analyse, ou au contraire une avalanche de questions multiples qui ne laissent pas deviner le « chemin » que prendra la réflexion. L'analyse de la citation ne doit pas donner lieu à des suppositions, voire à des extrapolations. Certains candidats tentent d'imaginer ce que l'auteur de la citation a voulu dire, ce qui peut être possible quand on connaît l'auteur et l'œuvre, hautement risqué quand l'auteur de la citation est parfaitement inconnu. Le jury y repère plutôt une tentative pour « tirer » le sujet du côté où on pourra le traiter. Enfin certaines copies se lancent dans un véritable commentaire de texte, un mot-à-mot qui, s'il montre le souci de définir tous les termes du sujet, noie le questionnement qu'il s'agit au contraire de dégager. Dans tous les cas, il est nécessaire de clore l'analyse du sujet et des questionnements qu'il suscite par une reformulation claire de la problématique que l'on se propose de traiter. La problématique ne doit pas forcément être une question, bien repérable en effet, mais qui ne fait parfois que répéter le sujet. Autrement dit : ce n'est pas parce qu'on a mis un point d'interrogation qu'on a effectivement problématisé le sujet. L'annonce du plan, obligatoire, doit faire apparaître clairement le fil conducteur de chaque partie.

Dans le fil du développement, l'argumentation ne peut se réduire à une suite d'exemples. L'exemple n'est jamais un argument d'autorité, et il ne parle pas de lui-même. Il faut l'analyser, puis rattacher cette analyse à l'argumentation générale. Ainsi, à la fin d'une analyse d'exemple, on prend le temps de montrer, ne serait-ce que par une phrase, comment ou en quoi cet exemple a fait progresser la réflexion. Les exemples doivent comporter le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur ainsi que quelques éléments de contenu. Il faut bien sûr varier les types d'exemples, changer d'échelle et de focale. Mais il est indispensable de proposer quelques exemples détaillés, en citant par exemple un fragment de texte et en en faisant la micro-lecture. Certaines copies se sont ainsi arrêtées sur quelques vers ou quelques phrases, prenant soin d'en commenter le sens, mais aussi le rythme, les sonorités... c'est l'occasion, pour les candidats, de montrer leur sensibilité littéraire.

Le jury a déploré souvent l'accumulation d'exemples, certes maîtrisés et connus, mais sans rapport avec le sujet. Les candidats tiennent à montrer leurs connaissances (qui sont réelles) ou à réutiliser un sujet traité en cours, plus ou moins proche du sujet traité. Ces développements « plaqués » ne sauraient traiter le sujet, même s'ils témoignent le travail sérieux qui a été fourni en amont de l'épreuve.

Les copies qui à chaque étape de la réflexion prennent le temps dans une conclusion/transition de faire le point sur l'avancement de la réponse à la problématique, retissant les fils qu'elles ont lancés dans l'introduction sont particulièrement appréciées. On ne saurait trop rappeler que l'exercice de dissertation, aussi codé et académique puisse-t-il paraître, reflète une démarche qui patiemment et progressivement apporte des éléments de réponse à la question posée, afin d'y répondre de façon claire si ce n'est définitive dans la conclusion. Les transitions entre les parties ont donc un rôle crucial. Elles permettent de vérifier que cette réponse est bien en cours d'élaboration et constituent des remises dans le droit chemin quand la pensée s'est un peu égarée.

La **conclusion** est trop souvent rédigée à la hâte. Elle consacre la dérive du hors sujet ou emprunte des formulations qui pourraient tout aussi bien constituer l'annonce du plan qu'on a lue à la fin de l'introduction. Le jury rappelle qu'elle doit synthétiser les réponses apportées à la problématique et proposer une ouverture. Il y en eut rarement de très brillantes. Tout de même cette copie, excellente de bout en bout, qui s'achève par cette citation de Jacottet : « La difficulté n'est pas d'écrire, mais de bien vivre, pour le moment venu, savoir pourquoi écrire. »

Le jury rappelle enfin que la **qualité de l'expression** est décisive. On ne saurait tolérer des copies à la syntaxe hésitante, à l'orthographe défailante et au vocabulaire approximatif. La maîtrise de l'interrogative indirecte n'est pas une option, pas plus que l'accentuation. Il faut veiller à avoir le temps de relire sa copie. Par ailleurs, certains candidats tentent de masquer par une expression verbeuse, faussement brillante, un brin énigmatique, une réflexion peu convaincante. Si le « brillant » de certaines copies peut séduire le jury, il ne peut en aucun cas se substituer à une réflexion solide et étayée de façon convaincante. De même une copie fleuve n'est pas forcément une bonne copie. Enfin la lisibilité de l'écriture peut être décisive. Le jury rappelle enfin quelques conventions typographiques : il convient de distinguer les titres d'œuvres (soulignés) et les titres de poèmes, d'articles, de chapitres (entre guillemets). Il est très souhaitable d'aller à la ligne à la fin de chaque vers.

Pour conclure, même si quelques copies frappent par leur indigence, elles sont minoritaires, et même si le sujet cette année s'est révélé pour les candidats particulièrement ardu, le jury salue la qualité de certaines analyses, la finesse de la réflexion, le travail considérable fourni en amont, et l'acuité du regard de lecteurs et de lectrices qui montrent un intérêt réel et exercé pour la littérature.