

## COMPOSITION FRANÇAISE

### ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**Pascale Alexandre, Estelle Doudet, Marc Escola, Pierre Glaudes, Béatrice Guion,  
Jean-Claude Larrat, Françoise Lavocat, Marielle Macé**

**Coefficient : 3 ; durée : 6 heures**

#### Sujet

Dans une lettre à Jacques Chevalier, Bergson affirme :

« L'œuvre qui devient classique est celle qui se présente rétrospectivement avec un air de fatalité : aucun détail n'aurait pu, semble-t-il, être différent de ce qu'il est, parce que le tout est présent dans chacune des parties. Cette apparence de fatalité donne à l'œuvre, si personnelle qu'elle ait été, un aspect impersonnel. »

(Cité dans *Henri Bergson*, essais et témoignages recueillis par Albert Béguin et Pierre Thévenaz, *Cahiers du Rhône*, Hors série, août 1943, p. 91).

En vous fondant sur des exemples littéraires précis et variés, vous direz quelles réflexions vous inspire ce propos.

Le sujet proposé cette année par le jury a rarement laissé les candidats sans ressources. Les copies blanches ont été relativement peu nombreuses et, dans l'ensemble, on a pu noter un certain allongement des compositions par rapport à l'année dernière. Cet allongement n'a pas forcément bénéficié aux candidats : dans bien des cas, ceux-ci ont substitué à une analyse attentive de la phrase de Bergson des développements plus ou moins pertinents sur des questions approchantes vraisemblablement traitées en cours. L'écueil des sujets réputés « classiques » est bien là : dans l'uniformité du psittacisme et le recyclage paresseux des connaissances acquises, sans véritable effort d'adaptation des savoirs, au bénéfice d'une authentique réflexion personnelle.

La citation de Bergson ne posait pas – contrairement à ce qu'ont pu croire certains lecteurs inattentifs – la question : « Qu'est-ce qu'un classique ? », notion qui mobilise une axiologie pour désigner les œuvres de premier ordre, faisant autorité, dignes d'être imitées et étudiées en classe. Cette citation comportait une double dimension temporelle, qui résidait à la fois dans l'idée de rétrospection et dans celle de processus historique : elle appelait une réflexion sur les conditions dans lesquelles une œuvre *devient* classique, au terme de ce que l'auteur de *Matière et mémoire* appelle une « évolution créatrice ».

Le sujet reposait donc sur l'hypothèse d'un jugement porté *a posteriori*, plus ou moins longtemps après l'apparition de l'œuvre elle-même, car il est rare – observons-le – qu'un écrivain entre de son vivant dans le panthéon littéraire. Plus exactement, il suggérait que le

jugement de valeur qui consacre un classique implique un mouvement rétrograde de la pensée, lequel modifie la perception du passé : ceux qui portent un tel jugement se persuadent qu'une œuvre ainsi « canonisée » n'a pu différer, depuis l'origine, de ce qu'elle est *hic et nunc*. Ainsi, comme le dit encore Bergson, le classique « paraît avoir préexisté sous forme de possible à sa propre réalisation » (*La Pensée et le mouvant*).

L'analyse de cette situation paradoxale, que soulignait tout un lexique de l'« apparence » (« air de... », « semble-t-il », « aspect », etc.), devait conduire les candidats à s'interroger sur la portée exacte de ce mécanisme de pensée. S'agit-il d'une illusion rétrospective qui confère à l'œuvre un statut, un sens, une valeur qu'elle n'avait pas nécessairement au moment de son apparition ? S'agit-il au contraire d'un processus de dévoilement par la postérité des qualités intrinsèques que l'œuvre recelait depuis toujours ?

La citation de Bergson invitait à poser ce problème, tout en proposant deux critères de définition de l'œuvre classique dont il fallait naturellement tenter d'évaluer la pertinence. Le philosophe – qui fut aussi prix Nobel de littérature, rappelons-le à ceux qui pourraient s'étonner du choix d'un tel auteur pour un sujet de composition française – retient en effet comme premier critère l'« air de fatalité » de l'œuvre devenue classique. Cette expression renvoie à la nécessité interne qui semble régir cette œuvre : le classique, qui paraît résulter d'une parfaite adéquation de l'idée et de la forme, voire d'une économie drastique de moyens conforme au « rien de plus » des Grecs, donne l'impression de n'avoir laissé aucune prise au hasard. Comme forme verbale, il est aux antipodes de la conversation, cet usage aléatoire et négligé du langage qui se distingue par ses tâtonnements, ses approximations, ses scories inévitables.

Non seulement le moindre élément de l'œuvre devenue classique semble motivé, du fait d'un long effort d'épuration et de clarification de la forme, mais encore chaque partie paraît assujettie à l'ensemble auquel elle appartient par une solidarité impérieuse qui donne à l'œuvre son ordre, sa cohérence, son unité. Si l'on suit cette logique, un classique permet apparemment de vérifier l'adage de Boileau selon lequel « Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant », auquel fait écho le « Tout hasard doit être banni » de Mallarmé, ou encore la célèbre définition du « classicisme » proposée par Valéry. En effet, selon l'auteur de *Variété*, l'essence du classicisme se définit en termes d'ordre, de composition, de pureté, de « soin de la forme » ; elle implique « des actes volontaires et réfléchis qui modifient une production “naturelle” conformément à une conception *claire et rationnelle* de l'homme et de l'art ».

Le second critère retenu par Bergson concerne l'« aspect impersonnel » de l'œuvre devenue classique. Il fallait ici comprendre que cette œuvre ne semble appartenir en propre à personne, comme si elle était dégagée de toute particularité individuelle, de toute contingence historique ou culturelle, pour atteindre à une sorte d'intemporalité qui touche aussi à l'universel. Ces propos rappellent la définition de Sainte-Beuve pour qui l'œuvre classique est celle dont l'auteur a « parlé à tous dans un style à lui », « qui se trouve aussi celui de tout le monde » et qui, pour cette raison, est « aisément contemporain de tous les âges ». Dans les classiques, l'expérience humaine, ramenée à ses aspects essentiels, qu'elle soit reconfigurée par la fiction ou formulée par un sujet lyrique exemplaire, parviendrait donc à un degré d'intelligibilité permettant à chacun de s'y retrouver : dégagés de ce qu'ils pourraient avoir d'étroitement circonstanciel et de particularisant – leurs liens avec un moi, un espace culturel, un moment historique –, ces textes appréhenderaient l'homme dans sa condition et poseraient des questions fondamentales dans l'ordre politique, moral ou ontologique. L'écrivain devenu classique serait donc celui qui, « pour donner voix à l'universel », a « sacrifié[é] en lui la parole qui lui est propre » (M. Blanchot).

Le sujet proposé cette année pouvait par conséquent s'organiser autour de deux questions constituant les pôles d'une alternative. L'œuvre devenue classique – pouvait-on se demander – était-elle en quelque sorte prédestinée à cet accomplissement ? Cette question en suscite d'autres : le devenir classique découle-t-il des propriétés du texte ? Est-il essentiellement déterminé par le jeu de ses relations internes ? De la sorte, l'œuvre classique implique-t-elle d'emblée par ses caractéristiques ce qu'elle deviendra un jour – ce qui revient à se demander si le classique contient virtuellement et légitime, par avance, l'interprétation que l'on en donnera *a posteriori* : est-il donc un monument en soi ? Ou bien le devenir classique d'un texte est-il déterminé du dehors, ce qui peut impliquer une forte présomption de relativité voire d'arbitraire ? Si l'œuvre acquiert son statut de classique après coup, au cours des phases successives de sa réception, peut-on en conclure que le jugement de valeur qui la distingue est strictement assujéti à des déterminations historiques, idéologiques et institutionnelles ?

Ce mode de questionnement du sujet se prêtait à un plan dialectique. Tout en se préservant d'une sacralisation naïve de la littérature, on pouvait ainsi examiner ce qui prédispose une œuvre à devenir classique, en faisant la part des facteurs « internes » et « externes » : la « nécessité » qui la régit de l'intérieur, l'« impersonnalité » qui lui donne un caractère universel (recours aux stéréotypes, affinités avec le langage du mythe, usage des lieux communs et des clichés, etc.), mais aussi le jeu des instances de légitimation socioculturelle : école, médias, édition, académies...

\*

Le jury a relevé cette année beaucoup de défaillances dans l'analyse du sujet. Celles-ci sont de deux ordres. On relève en premier lieu des *erreurs de compréhension* et des *dérives interprétatives*. Trop de copies non seulement ont fait l'économie d'une définition du « classique », mais, pire encore, ont parfois oblitéré la notion, en la réduisant à son acception historique : un moment culturel du Grand Siècle, une série d'ouvrages auxquels il ne fallait pas limiter la réflexion. La meilleure approche était évidemment celle qui s'arrêtait aux deux sens du terme en question.

Parmi les autres erreurs les plus fréquentes, citons l'évacuation de la dimension temporelle du sujet, la copie consistant alors en une analyse des critères intrinsèques et immuables du chef-d'œuvre ; mais aussi la confusion entre « rétrospection » et « relecture » (*i.e.* ce qui se passe une fois le livre refermé), le « devenir classique » n'étant alors conçu qu'à l'échelle d'un lecteur isolé, d'une expérience individuelle de l'œuvre.

En outre, beaucoup de candidats ont commis un contresens sur l'expression « un air de fatalité ». Ils n'ont pas compris que l'expression désignait une apparence et sont passés à côté du thème de l'illusion, dont découlait la dimension paradoxale du sujet. Ils ont surtout confondu la « fatalité » dont il est question avec le *fatum* tragique d'une part, et la motivation narrative, la contingence des récits, voire le réalisme de l'autre. Ainsi, la tragédie classique et le roman moderne ont été fâcheusement surreprésentés dans les exemples, de même que *Jacques le Fataliste*, sur la simple foi de son titre. Ce qui aurait dû conduire à des analyses sur la nécessité de l'œuvre, et sur l'illusion rétrospective que constitue cette nécessité, a été détourné de la sorte vers des considérations sur la destinée des personnages ou sur la prévisibilité de l'intrigue.

Certains ont été gênés également pour comprendre la notion de « tout » (« le tout est présent dans chacune des parties »), qui a été curieusement rabattue sur le dénouement, l'idée que le lecteur se fait de l'œuvre une fois sa lecture achevée. Dans ce contresens fréquent,

« rétrospectivement » devenait « à la relecture ». Dans ce cas, le sujet a été alors tiré, non sans abus, vers des considérations d'ordre narratologique sur les effets de prolepses ou de suspense.

Enfin, trop de candidats ont ramené l'idée d'« impersonnalité » dont parle Bergson à l'estompement des marques textuelles de la subjectivité, ce qui leur a souvent permis d'introduire, sans grande motivation, des développements préfabriqués sur le discours indirect libre chez Flaubert. D'autres, tout aussi embarrassés, ont opposé à l'idée d'« impersonnalité » l'évidence du travail, voire du mérite de l'auteur, en s'appuyant, selon les cas, sur une pensée simpliste du style, un plaidoyer convenu pour la liberté du créateur, ou un éloge de la subjectivité lyrique.

Le jury a constaté par ailleurs d'étonnantes *lacunes*. Pour traiter le sujet, il a souvent manqué aux candidats de réfléchir aux institutions auxquelles ils sont pourtant confrontés dès leur plus jeune âge : l'école, les manuels, les éditions et collections, les anthologies, les librairies qui comptent un rayon de « classiques » parfois identifiés comme « textes scolaires ». Il leur a manqué plus encore de rompre avec une conception très « individualiste » de la création littéraire, où toute la valeur est corrélée à la seule figure de l'auteur. Ainsi, peu nombreux ont été ceux qui ont fait une place aux phénomènes institutionnels, à la dimension collective, à la question des prix littéraires et des académies, à l'établissement d'un « canon », à la durée et au « temps des œuvres » (Judith Schlanger). Si la « valeur » d'une œuvre ne lui vient pas seulement du « dehors » et des aléas de l'Histoire, il n'en est pas moins vrai – et cela devrait se savoir en khâgne – que la « reconnaissance » de cette valeur est le produit d'une série de médiations historiques et de relais socioculturels.

Il est arrivé cependant que le jury rencontre çà et là quelques belles idées, parfois bien illustrées. Plusieurs candidats ont su mettre à profit des distinctions simples, qu'on veut croire à la portée de chacun : certains se sont demandé opportunément si tout chef-d'œuvre méritait le label de « classique », et ils ont su poser le problème de l'éventuelle synonymie des deux termes. D'autres ont cherché ce qui pouvait distinguer les « classiques » des œuvres simplement « académiques ». D'autres encore ont tenté d'articuler la notion de « classicisme » à celle, plus générale, de « classique » ou se sont interrogés à la fois sur la durée nécessaire au processus de légitimation et sur ses conditions de possibilités : un succès parmi les détenteurs du pouvoir symbolique suffit-il à faire un classique ? faut-il au contraire la consécration d'un succès public ? Ces questions ont pu, s'agissant par exemple de théâtre, donner lieu à des réflexions stimulantes sur le rôle institutionnel joué par la Comédie française, quand ses sociétaires acceptent, au terme d'un vote solennel, « l'entrée au répertoire » des pièces de Marie N'Diaye ou de Valère Novarina.

Le jury a également trouvé d'excellentes remarques sur les changements de perspective survenus au cours de siècles. Des candidats n'ont pas manqué de se référer aux procès des *Fleurs du mal* et de *Madame Bovary*, qu'ils ont opposés à la « canonisation » ultérieure de ces œuvres. Certains ont relevé fort justement que les « querelles » de l'âge classique – celle du *Cid* (1637) par exemple ou celle de *La Princesse de Clèves* (1678) – ont nourri des discussions au cours desquelles les contemporains n'ont pas hésité à suggérer à l'auteur des amendements à son œuvre, alors que celle-ci nous paraît aujourd'hui intangible. D'autres ont fait observer, à propos de genres hypertextuels comme la fable, le caractère ou la tragédie, que les ouvrages des Anciens étaient les « classiques » de nos Classiques, lesquels – qu'on songe à La Fontaine lisant Ésope, La Bruyère Théophraste, ou Racine Euripide – ne trouvaient pas à ces modèles un « air de fatalité » empêchant qu'aucun détail ne fût soumis à la moindre variation.

Citons enfin, parmi les observations fines ou judicieuses auxquelles le sujet a donné lieu, des développements sur la notion de « lieu commun » et sur l'œuvre qui, prise pour modèle, voire comme stéréotype, se fige ainsi dans le cliché et paraît immuable ; des propositions sur « l'exemplarité » que les textes qui deviennent classiques construisent parfois malgré eux ; de belles analyses sur « l'œuvre monumentale », qu'on n'aborde jamais comme pour la première fois – pensons à Calvino – et à laquelle il faut restituer sa contingence, son ouverture ; des nuances bien venues sur le processus d'universalisation qui, dans le destin de l'œuvre, n'est pas une négation de sa subjectivité ; des réflexions intéressantes sur le destin de la nouveauté, qui transforme progressivement l'originalité en norme ; de bons aperçus sur les leçons des brouillons et des manuscrits de Stendhal ou de Proust qui enseignent par quelles hésitations l'auteur a pu passer pour parvenir à la version qu'on veut regarder comme nécessaire ; et, pour finir, cette analyse très bien menée sur « la capacité du classique à fermer une bibliothèque ».

\*

Le jury déplore vivement que les candidats n'aient pas mieux tenu compte des observations de méthode formulées dans le précédent rapport, pourtant accessible à tous sur le site de l'École. Ainsi de ses remarques sur l'introduction, qu'il ne peut que reproduire ici sans y rien changer, en regrettant que trop de dissertations aient, cette année encore, négligé de rappeler la citation de Bergson ou se soient ouvertes sur elle *ex abrupto* ; qu'elles aient souvent confondu l'analyse scrupuleuse du sujet avec une simple description « formelle » du libellé ; qu'elles n'aient pas été capables de proposer un plan lisible, et qu'elles n'aient pas toujours su faire preuve de sobriété, une introduction de deux pages n'étant pas le meilleur moyen d'éveiller la curiosité du correcteur.

L'année dernière, donc, le rapport disait ceci, qui demeure toujours d'actualité : « L'introduction doit citer le libellé, qu'on morcelle s'il est trop long, et qu'on doit s'obliger à "introduire" ». Elle « propose également une description logique et sémantique du libellé et construit une problématique d'ensemble ». Elle « s'achève sur l'énoncé du plan » : « Les candidats doivent savoir que leurs deux correcteurs ont l'égal devoir de relever ce plan sur leur cahier de notes ; mieux vaut donc veiller à la clarté des expressions choisies, bannir les formulations trop allusives et se garder de tout *post-scriptum* qui laissera le correcteur croire à un développement surnuméraire ».

Des remarques de méthode similaires doivent être faites au sujet de la conclusion. Par manque de temps, celle-ci est beaucoup trop brève dans bien des copies, où elle se réduit à des considérations générales d'une grande banalité. Elle témoigne ainsi d'une baisse de tension intellectuelle, alors qu'elle devrait porter la réflexion à une sorte d'acmé. La conclusion est trop souvent le lieu où ressurgissent avec le plus de vigueur les idées reçues et les formules creuses. Le jury invite au contraire les candidats à soutenir fermement leur effort jusqu'au terme de leur réflexion.

La composition française – on l'a dit maintes fois – n'est ni un récit, ni un relevé d'impressions, ni un entassement d'observations et de commentaires. Elle suit un plan dont la première fonction est de classer idées et exemples de façon claire et dynamique, ce qui n'exclut en rien, dans le détail, la finesse et la complexité des analyses. Les bonnes copies sont celles où se manifeste la volonté de conduire une réflexion organisée, articulée et progressive, attentive à ne jamais perdre de vue le sujet, dont elle ne force jamais la lecture pour le tirer vers une « question de cours » ou le parasiter par un développement déjà prêt. En

dépit de mises en garde répétées, trop de copies, sans la moindre précaution, s'engagent rapidement « hors sujet ».

Rappelons en outre qu'il convient de veiller attentivement à la construction interne des analyses et à la structuration matérielle des paragraphes, qui ne doivent être ni trop courts ni trop longs, et que doivent marquer des alinéas. Les « coutures » factices par des locutions adverbiales comme « de plus » ou « par ailleurs » ne suffisent pas à convaincre le lecteur de la nécessité logique de certains enchaînements, et apparaissent finalement pour ce qu'elles sont : des trompe-l'œil...

Le jury rappelle également que les exemples, que l'on peut, sans abuser, emprunter au domaine étranger, doivent illustrer une réflexion structurée et assumée par le candidat. Si une composition française ne peut se réduire à une énumération allusive de titres, il est souhaitable qu'elle ne se transforme pas en un collage d'explications de textes, dont l'extension abusive fait perdre de vue le sujet. Il est certes utile d'entrer dans le détail de l'analyse et certains candidats ont su montrer qu'ils étaient capables de fonder leur réflexion sur des références précises et judicieusement mises à profit. Mais la chose tourne parfois au procédé. S'il est bon de toujours appuyer le développement d'une idée sur au moins un exemple détaillé, il faut éviter la perspective monographique qui consiste à centrer le propos sur un écrivain en particulier. Ainsi, un exemple commence à occuper trop de place quand il s'étire sur plus d'une page. Le jury n'attend pas des candidats qu'ils se livrent à une étude approfondie d'une œuvre, mais à une réflexion de culture générale. On apprécie, à cet égard, les exemples personnels et leur variété, tandis qu'on se fatigue de rencontrer dans les copies toujours les mêmes références exploitées sur le même mode, et parfois dans les mêmes termes.

S'agissant encore des exemples, l'attente, manifeste cette année, d'un sujet sur le théâtre a conduit à une représentation excessive d'analyses portant sur les genres dramatiques. S'il n'était pas illégitime de se référer à la tragédie classique pour illustrer la citation, il était abusif de réduire à celle-ci la production littéraire du classicisme. De même a-t-on lu trop de développements sur la mise en scène, sans que les candidats aient toujours pris soin de les rattacher à la question posée par Bergson. On ne saurait trop mettre en garde les élèves des classes préparatoires contre la récitation de fiches, dans les analyses comme dans les exemples. Ainsi, le jury a constaté, cette année encore, que reviennent sans cesse les mêmes références, mais surtout qu'elles sont mobilisées sans que les candidats se soucient de leur appropriation au sujet. Ainsi, les exemples tirés de la structure de *L'Éducation sentimentale* ou de *Madame Bovary* sont souvent demeurés trop généraux, sans prendre en compte les termes de la citation de Bergson. On peut s'étonner qu'ait rarement été sollicitée *La Princesse de Clèves*, œuvre emblématique du classicisme français du XVII<sup>e</sup> siècle : la relation spéculaire entre l'intrigue principale et les histoires intercalées fournissait pourtant un bon exemple des rapports entre les parties et le tout qu'évoquait Bergson. Enfin, si la *Recherche* de Proust pouvait aisément être sollicitée pour analyser la notion de classique comme le critère de nécessité interne, il ne suffisait pas, sur ce dernier point, de parler d'« œuvre-cathédrale » sans faire référence à des exemples précis montrant en quoi se justifie l'idée d'une architecture concertée.

Concernant les références critiques, les candidats ont beaucoup utilisé, et à juste titre, *Le Démon de la théorie* d'Antoine Compagnon. Ils ont également eu souvent recours à Jauss, mais ils ne l'ont pas toujours utilisé à bon escient. On peut notamment regretter qu'ils se soient trop souvent contentés d'illustrer l'idée de nécessité par une référence à la conception aristotélicienne indûment réduite à une mention cursive de Jauss : « l'attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit (Aristote) » (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50). Les candidats évoquent volontiers l'horizon d'attente, en général ; ils

ont aussi souvent rappelé l'exemple donné par Jauss du destin antithétique de *Fanny* et de *Madame Bovary*. Il est frappant en revanche qu'ils n'aient pas su exploiter l'analyse que fait Jauss dans ces mêmes pages de la constitution du classique : l'idée de deuxième changement d'horizon dont relève le classicisme des chefs-d'œuvre, qui intègre à l'horizon d'attente ce qui avait d'abord constitué un écart esthétique avec le premier public, permettait aisément d'illustrer la citation.

Comme chaque année, le jury déplore bien des approximations d'histoire littéraire, voire un certain nombre de bourdes. Tel candidat ne craint pas d'affirmer « qu'au XVII<sup>e</sup> siècle Flaubert expose d'écrire un livre sur rien ». Tel autre se plaît à comparer la « nécessité » de l'œuvre classique à la perfection d'un « coucou suisse ». Tel autre enfin, évoquant une lettre célèbre de Mme de Sévigné qui ironise sur une défaillance sexuelle de son fils en jouant d'un « mot » attribué à Condé lors de la bataille de Lerida, confond celle-ci avec le nom d'une chanteuse de variété et écrit : « Son dada demeura court à Dalida »...

Plus sérieusement, notons que les citations sont souvent inexactes : « Ma chair est vide, hélas !... », « La marquise sortit à 17 heures » (que l'on attribue, de surcroît, à Zola et qu'on localise dans *Nana*). De même, les titres et les noms d'auteurs subissent de fâcheuses altérations, ou pâtissent d'appariements incongrus : Ionesco serait l'auteur de *La Leçon de piano* ; Honoré Duruffle, celui de *L'Astrée* ; Balzac celui de *La Condition humaine*, ce romancier étant en outre célèbre pour son « gueuloir ». Ces erreurs trahissent, au mieux, une culture de seconde main, au pire de graves ignorances : on confond Jean-Pierre Richard (le critique) et Pierre Richard (le comédien) ; Gérard Genette et Jean Genet, dont on fait l'auteur de *Pallympsestes* (*sic*). On cite *Les Colches de Bâal*, Umberto Ecco, Georges Pérec ; on évoque le personnage de Roderigue, etc.

Par ailleurs, certaines interprétations ne laissent pas de surprendre. On apprend ainsi que, dans le premier vers des « Chats » de Baudelaire (« Les amoureux fervents et les savants austères »), si le lecteur élide tout ce qui sépare le « f » de « fervents » et le « aust » de « austères », il s'aperçoit « clairement » que le mythe de Faust est « la clé de ce poème ». Et que dire de ces spéculations sur les consonnes du nom de « Bonaparte » qui reviendraient avec une fréquence exceptionnelle dans les vers de « Cette nuit-là... », le poème des *Châtiments*, ce qui serait – paraît-il – une façon « subliminale » de les imprégner dans la conscience du lecteur ?

Le jury s'inquiète aussi de la multiplication des fautes d'usage. Comme les années précédentes, la conjugaison des verbes en « ir », par exemple, est très surprenante : « Bergson définit les classiques... » « les classiques sont définis par Bergson... ». La confusion entre le participe passé « empreint » et le nom commun un « emprunt » est de plus en plus fréquente. Mais il y a aussi beaucoup de graves fautes d'inattention ou de négligence, comme si l'orthographe, dans une composition française, était une dimension négligeable. Il faut donc rappeler qu'il faut, au contraire, la vérifier soigneusement et garder du temps, à la fin de l'épreuve, pour se relire et se corriger. Rappelons que la correction de la langue est impérative, que les abréviations sont à proscrire et qu'on ne peut accepter que certains termes d'usage courant en lettres soient massacrés : « tord », « emystiche », « majuscul », « filigramme », « géni », « clacissisme », « périn », « adultair », « intraséquement »...

Le jury voudrait enfin signifier son mécontentement devant le nombre croissant de copies *peu lisibles*. Quand les lettres se chevauchent à l'intérieur des mots, quand l'écriture est minuscule et très serrée, quand les pages sont remplies sur toutes les lignes (et non une ligne sur deux, comme il se doit), quand, de surcroît, l'encre est d'une pâleur chlorotique, il arrive au correcteur de trouver sa tâche fort ingrate, ce qui ne joue jamais en faveur des candidats.

C'est l'usage, on le sait, que le rapport attire l'attention des candidats sur des imperfections qu'il convient de corriger l'année suivante. Mais le jury, pour finir, voudrait dire aux élèves comme à leurs préparateurs qu'il a aussi éprouvé bien des satisfactions intellectuelles à découvrir des copies intelligentes et charpentées, qui alliaient les analyses nuancées, les références variées et les formules élégantes. La composition française est un exercice que l'on peut réussir : quelques 19/20 l'ont montré cette année.