

## COMPOSITION FRANÇAISE

### ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

**Fabienne Bercegol, Estelle Doudet, Pierre Claudes, Jean-Claude Larrat,  
Guy Larroux, Marielle Macé, Anne Régent-Susini, Emmanuelle Tabet**

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

#### Sujet

Dans une réflexion sur le théâtre, Maurice Maeterlinck affirme :

« Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. » (« Le tragique quotidien », *Le Figaro*, 2 avril 1894. Repris dans *Le Trésor des humbles* [1896], Paris, Mercure de France, 1913, p. 243).

En vous appuyant sur des exemples précis et variés, vous direz ce que vous pensez de cette conception de l'œuvre dramatique.

\*

Un sujet sur le théâtre était attendu depuis plusieurs années. Celui que le jury a proposé n'en a pas moins dérouté bien des candidats, apparemment déçus qu'on ne les invite pas à réfléchir, sans la moindre surprise, sur la fameuse articulation des deux temps de la *mimésis* dramatique : l'élaboration du texte de théâtre et la mise en œuvre de la représentation scénique. Ainsi, par manque de concentration (et parfois par simple paresse intellectuelle), beaucoup de candidats se sont engouffrés cette année dans la voie du hors sujet.

Les indications fournies par le libellé étaient pourtant claires. On demandait aux candidats d'examiner une « conception de l'œuvre dramatique ». Celle-ci est formulée par Maeterlinck – il fallait y prêter attention – dans un article qui paraît à une date, l'année 1894, où la rénovation symboliste du théâtre bat son plein : *Tête d'or* a été publié en 1890 ; Paul Fort a fait jouer l'année suivante *Les Aveugles* au Théâtre d'Art ; en 1893, Lugné-Poe a monté *Pelléas* et fondé le Théâtre de l'Œuvre ; il y fera connaître Ibsen, Strindberg, Wilde et Jarry, dont *Ubu roi* sera créé en 1896.

C'est justement à propos d'une pièce d'Ibsen montée en 1894 par Lugné-Poe, *Solness le constructeur*, que Maeterlinck formule cette conception. Notons d'emblée que le dramaturge belge inscrit sa réflexion au sein d'une tradition, celle du théâtre français, dans laquelle, depuis l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle – à la différence du théâtre élisabéthain, par exemple – *prime la parole* : un théâtre qui privilégie les pouvoirs du langage et les formes qui lui sont consubstantielles (dialogue, monologue, récit, aparté...), l'action dramatique y étant essentiellement verbale. Maeterlinck – c'est le présupposé de sa formule qu'il convenait de mettre en lumière – propose une nouvelle conception du langage dramatique qui cependant ne remet pas en cause son rôle fondamental : les enjeux du théâtre se cristallisent toujours autour de la parole, de son statut, de sa fonction.

La nouvelle dramaturgie du verbe que défend Maeterlinck frappe immédiatement par *son tour paradoxal* : en matière de langage dramatique, affirme-t-il, ce qui semble de prime abord inutile est en réalité essentiel. Examinons de plus près la citation : la vigueur du paradoxe que souligne la négation restrictive dans l'emploi du présentatif (« il n'y a... que ») est atténuée par l'adverbe d'approximation « guère » qui a ici le sens de « presque », « quasiment ». Maeterlinck concède que des paroles dont « l'utilité » apparaît immédiatement dans la relation d'interlocution nouée sur scène – qu'elles servent à informer (décrire, raconter...), à expliquer, à argumenter, à enjoindre, etc. – ne sont pas totalement vaines au théâtre. Mais il n'en affirme pas moins, au prix d'un renversement, qu'elles importent moins que d'autres paroles caractérisées par leur apparente inutilité.

L'emploi du verbe de perception « sembler » modifié par l'adverbe de temps « d'abord » suggère la fragilité de cette première appréciation subjective. Les paroles qui, dans un premier temps, donnent l'impression de ne servir à rien sont appelées à être réévaluées par le lecteur ou le spectateur de l'œuvre dramatique : une nouvelle appréciation doit permettre d'en reconnaître le caractère fondamental, au terme d'un trajet herméneutique allant de l'apparence à l'essence, de la surface à la profondeur. L'œuvre dramatique est définie à demi-mot comme *processus de révélation*, expérience du langage, effort vers la découverte d'une vérité cachée : ce que Maeterlinck appellera « l'âme invisible qui soutient le poème ».

Mais que faut-il donc entendre par paroles « inutiles » ? En matière linguistique, l'utilité renvoie à toutes les formes verbales, tous les actes de langage caractérisés par leur *transitivité* : les paroles utiles sont celles qui servent à communiquer, dont la visée pragmatique est assez claire et dont le but est immédiatement perceptible, quelle que soit la fonction du langage dont elles relèvent : référentielle, expressive, conative, métalinguistique, phatique. Sans entrer trop avant dans ce qui caractérise en propre la réflexion esthétique de Maeterlinck, on comprend donc que les paroles apparemment inutiles au théâtre sont celles qui relèvent principalement de la *fonction poétique* : des paroles qui contestent la prééminence du *logos* au théâtre, qui se dérobent à l'usage réglé du langage ordinaire – langage pratique assujéti aux finalités externes de la communication – et qui manifestent un retrait du sens, une opacification du signifiant. Elles ont pour effet de dérégler la dynamique bien huilée du dialogue dramatique, cette parole qui s'engendre elle-même selon les lois de la rhétorique, qui soutient l'action et qui appelle la parole – de soi à soi dans le monologue, de soi aux autres dans les répliques dialoguées – en un mouvement dont le *terminus ad quem*, après un certain nombre de péripéties, est le dénouement des dilemmes intérieurs, la clarification des relations interpersonnelles et la résolution des conflits.

La valorisation de ces paroles apparemment « inutiles » est indiquée par les derniers mots de la citation (« comptent dans une œuvre »), où le verbe « compter » a le sens hiérarchique d'« avoir de l'importance ». Ce retournement de l'inutile en l'essentiel n'est pas absolument nouveau en littérature. Gautier l'opère déjà dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* où il déclare : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien », « je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire ». De telles propositions s'inscrivent dans un processus culturel de remise en cause de la *mimèsis* classique – celle qui selon Tércence associe au théâtre *delectatio* et *utilitas* – et d'affirmation de l'autonomie de la littérature par rapport au bien, au vrai, à l'utile, processus qui coïncide avec un questionnement sur la possible adéquation de la parole au monde et du sujet à la parole. Le propre de Maeterlinck est d'étendre ce processus au

domaine dramatique, de proposer une réflexion nouvelle sur l'usage de la parole théâtrale qui rompt avec les conceptions « humanistes » attribuant à l'homme la maîtrise de son langage, moyen d'action et de réaction au service de la volonté, espace de relations intersubjectives, instrument de déchiffrement de soi, des autres et du monde. La promotion des paroles apparemment « inutiles » va de pair avec le postulat du caractère mystérieux de « l'être au monde » qui ôte toute sécurité aux usages péremptaires de la parole, dès lors que celle-ci prétend dire le sens, la valeur et la vérité (« Une vérité cachée est ce qui nous fait vivre. Nous sommes ses esclaves inconscients et muets », dit encore Maeterlinck).

On voit bien comment le renversement paradoxal opéré par le dramaturge belge conduit à contester la tradition dramatique. La « vérité cachée » de l'humain émerge là où les personnages ne l'attendent pas, elle leur échappe et se manifeste malgré eux – dans les lacunes et les excès du langage, dans le « travail du signifiant », dans les silences qui trouent le dialogue théâtral – car les paroles qu'ils croient dominer et dont ils prétendent se servir à une fin claire et précise ne sont qu'un masque (cf. l'étymologie de « personnage » : *persona*, masque de théâtre). Alors que le symbolisme promeut la « fusion des genres » en s'inspirant du drame musical de Wagner, Maeterlinck, dans la postérité de Mallarmé, pulvérise la langue de « l'universel reportage » : il perturbe l'échange dramatique en déconstruisant le dialogue et en rendant impossible ce que certains théoriciens appellent sa « vectorisation » ou sa « concaténation ». Mais il renouvelle surtout le langage dramatique. Il le fait d'abord par son rapprochement avec certaines formes de récit et de partage de la parole, c'est-à-dire par ce que l'on a pu appeler l'« épification » du théâtre : Peter Szondi, dans sa *Théorie du drame moderne*, met en évidence l'hybridation de ce nouveau théâtre et ses emprunts au mode « épique », un mode où le langage, comme c'est le cas dans le chœur antique ou dans certains effets brechtiens de distanciation tels que l'adresse au public, devient autonome, perd son « enracinement dans la forme dramatique » et implique des forces collectives qui dépassent la sphère individuelle. Ce renouvellement du langage dramatique passe aussi par l'invention d'un verbe poétique libéré des codes familiers des spectateurs (code linguistique, code logique, etc.) – un verbe capable, pour cette raison même, d'exprimer « la vérité essentielle qui chuchote au fond de [l'] être ».

Ainsi se dégage des propos de Maeterlinck une redéfinition du théâtre : on aperçoit d'emblée la postérité – cet « autre théâtre » qui, chez Tchekhov, Beckett, Ionesco, Duras, Sarraute, etc., prive le personnage de son statut d'interlocuteur d'un dialogue réglé pour faire la part belle aux défaillances et aux énigmes de sa parole. Mais on peut aussi en chercher les possibles antécédents ; on songe évidemment à Racine pour sa redéfinition du héros tragique qui mine le discours théâtral traditionnel en faisant jouer pleinement les effets perturbateurs de la passion dans le langage dramatique. On songe aussi à Marivaux pour la place qu'occupent dans son théâtre les illusions de la « transativité » dans l'expression des sentiments, pour les malentendus qui en résultent et pour l'expérimentation dont le langage fait l'objet : sans cesse menacé par la vacuité et le mensonge, il lui faut se dégager progressivement de ces artifices pour atteindre à l'authenticité. On pourrait penser également, parmi d'autres encore, à Diderot pour la critique du langage que l'on trouve dans son théâtre, pour le doute qui affecte la capacité de cet artefact rationnel à restituer pleinement la vérité du sensible, qui est aussi vérité de la nature.

La conception de l'œuvre dramatique défendue ici par Maeterlinck déplace donc le centre de gravité du théâtre, que la tradition française situe dans la théâtralisation des

échanges verbaux pris dans une continuité rhétorique au sein de laquelle les hommes, du seul fait de parler, agissent, accomplissent leur destin et se révèlent. On pouvait attendre des candidats qu'ils soient capables de définir le cadre dans lequel s'inscrit implicitement la réflexion de Maeterlinck – la tradition française d'un théâtre de la parole fondé sur l'omnipotence du verbe – et de mettre en évidence la *radicalisation paradoxale* à laquelle se livre l'auteur de *Pelléas* : l'accent mis, dans ses propos, sur ce qui se dérobe à la transitivité de l'échange dialogué, le « reste » inassimilable en termes logiques et rhétoriques, apparemment inutile. On pouvait en outre espérer que les candidats sachent appréhender les enjeux esthétiques de ce renversement : la redéfinition de la *mimèsis* dramatique dans des termes qui mettent en question la souveraineté du personnage, la plénitude et la transparence de son dire, sa capacité à exprimer son intériorité et à s'approprier le monde extérieur par la parole. On pouvait par ailleurs attendre d'eux qu'ils aperçoivent les conséquences de ce changement de perspective pour la poétique théâtrale – la pulvérisation du dialogue, la promotion de l'intransitivité et du silence, une nouvelle distribution de la parole – et qu'ils s'interrogent en particulier sur les procédés de retournement de l'inutile en essentiel : phénomènes de « cryptage » symbolique, d'allégorisation, etc. à placer dans la perspective de la « double énonciation » propre au théâtre. Enfin, il aurait été bien venu de leur part de contextualiser les propos de Maeterlinck non seulement en les situant par rapport à la « crise » symboliste, mais aussi en indiquant leur postérité dans le théâtre moderne (Tchekhov, Vildrac, Duras, etc.) et ses possibles préfigurations (Racine, Marivaux, etc.).

Une bonne compréhension du sujet devait aussi les conduire à discuter ces propos paradoxaux, en prenant appui sur d'autres esthétiques théâtrales. On pouvait en effet songer à celles qui restent fidèles à l'hétéronomie de la littérature, qu'on se réfère au *castigat ridendo mores* de la comédie classique ou au théâtre « engagé » et « philosophique » du XX<sup>e</sup> siècle : celui de Sartre, de Camus, de dramaturges contemporains tels qu'Augusto Boal ou Edward Bond, etc. On pouvait également convoquer dans cette discussion les pratiques dramatiques qui privilégient une esthétique du *tableau* où le non-verbal reprend ses droits, qu'il s'agisse des mystères médiévaux, du *theatrum mundi* des baroques, des pièces historiques de Shakespeare ou du mélodrame romantique. On pouvait enfin opposer à Maeterlinck des esthétiques qui restent fidèles à l'omnipotence du langage au théâtre, lieu où se nouent et se dénouent, dans leur diversité, les relations intersubjectives. Les exemples ne manquaient pas : on pouvait évoquer le conflit de la passion et du devoir chez Corneille ; on pouvait citer Hugo définissant le vers comme « la forme optique de la pensée » qui convient « surtout à la perspective scénique » (Préface de *Cromwell*) et proclamant « le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle haut et fort » (Préface de *Lucrece Borgia*). On pouvait encore renvoyer au néo-classicisme du théâtre de Montherlant ou à l'attachement de Giraudoux au « beau langage », fondement du « grand théâtre » qu'illustre la profession de foi de *Littérature* : « Il [le Français] vient à la comédie pour écouter et s'y fatigue si on l'oblige surtout à voir. En fait, il croit à la parole et il ne croit pas au décor. Ou plutôt, il croit que les grands débats du cœur ne se règlent pas à coup de lumière et d'ombre, d'effondrements et de catastrophes, mais par la conversation. [...] L'action théâtrale consiste pour lui non pas à se soumettre à un massage forcé de visions et d'émotions presque physiques d'où il sort exténué, comme du hammam, mais de brancher ses soucis et les conflits de sa vie et de son imagination personnelle sur un dialogue modèle qui peut les élucider ». On pouvait enfin s'appuyer sur les choix

esthétiques d'un Koltès renouvelant la tradition du monologue et plaçant au cœur de sa dramaturgie son désir de « rendre des manières de langage ».

\*

Les candidats, qui attendaient un sujet sur le théâtre, étaient de ce point de vue bien préparés. Le jury a donc trouvé très peu de copies résiduelles. Les candidats, pour autant, n'ont pas toujours su tirer profit de leur préparation et se sont souvent précipités pour rapporter ce qu'ils savaient de « la théâtralité » en général sans réfléchir au sujet précis qui leur était proposé. Certains, assez rares toutefois, n'ont même pas compris qu'il s'agissait d'un sujet sur le théâtre et ont élargi leur réflexion à l'ensemble de la littérature.

Le jury voudrait donc souligner d'abord les lacunes souvent fort graves qu'il a constatées dans *l'analyse du sujet* et *l'élaboration du plan*. Beaucoup de copies, en effet, ne prennent pas la peine d'analyser la citation ni ses termes-clés. Elles s'engagent rapidement dans un exposé très général sur le genre dramatique, en proposant en guise de problématique une question aussi large qu'inefficace : « Comment définir l'essence du théâtre ? » Elles se déroulent alors mécaniquement, enchaînant des exemples routiniers, peu différenciés, rarement analysés, sans offrir de questionnement problématisé ni de réflexion personnelle.

D'autres copies plaquent sur le sujet donné une problématique d'ordre générique plus large et qui n'est pas la sienne : la tension entre texte et représentation. En conséquence, elles développent des arguments d'emblée décalés, opposant la théâtralité aux mots, le geste à la parole, la mise en scène à la textualité, le jeu des acteurs à l'écrit... Engagées dans une réflexion en porte-à-faux, ces copies présentent généralement un plan dialectique lourd et simplifié, avec une synthèse finale portant invariablement sur « l'alliance entre la parole et l'action ». Faut-il dire la lassitude du jury qui a tant de fois rencontré le schéma suivant : 1) la parole est importante dans l'art dramatique ; 2) mais le « non verbal » y a aussi son importance ; 3) tout est important au théâtre, une pièce étant une œuvre totale...

Une autre fausse piste, trop souvent empruntée, repose sur une erreur de lecture grossière, vidant le sujet de toute sa substance et ouvrant à un complet contresens. De nombreux candidats, ajoutant à la citation une virgule imaginaire, l'ont reformulée de la façon suivante : « au théâtre les paroles semblent d'abord inutiles », ce qui les a poussés à prêter à Maeterlinck des positions très difficilement tenables, car exactement contraires à sa conception de la littérature (« il dénonce l'apparente inutilité des mots »). Ces candidats inattentifs se sont alors évertués à montrer que les paroles « ne sont pas inutiles » au théâtre, qu'elles peuvent même être utiles à l'action ou à l'interprétation... incertains eux-mêmes de la valeur et de la pertinence de telles argumentations. Notons au passage les lacunes grammaticales que laissent supposer de telles bévues : outre la confusion entre relative explicative (non restrictive) et relative déterminative (restrictive), certains parlent de « deux relatives successives » à propos de la citation.

Le jury a observé par ailleurs beaucoup de simplifications dues à un manque de réflexion sur la notion d'« utilité ». De nombreux candidats n'ont pas cherché à définir la notion d'« inutilité » sur laquelle se fonde le propos du dramaturge belge, et n'ont apparemment pas perçu le caractère problématique d'une telle notion appliquée à la littérature. D'autres, sans doute égarés par le titre de l'œuvre de Maeterlinck, ont identifié « inutile » à « trivial », à « quotidien », à « terre à terre ». D'autres enfin n'ont

tenu aucun compte du « d'abord » et ne se sont donc pas interrogés sur les différents échelons temporels auxquels se joue l'utilité de la parole au théâtre. On le voit, un nombre considérable de copies ont banalisé la notion d'utilité, et ont cru offrir une critique de Maeterlinck en affirmant longuement et lourdement que « tout est utile » au théâtre, comme d'ailleurs dans toute œuvre d'art.

Ces copies ont en général approché la notion d'une façon peu perspicace, l'opposant à l'absurdité, au défaut de valeur ou à l'insignifiance, soulignant par exemple que « l'absence de paroles inutiles » dans telle pièce moderne « en fait la véritable force », que « les paroles permettent aux dramaturges de jouer sur les mots », ou que « tout peut finir par valoir la peine si on y regarde bien ». Beaucoup de développements indigents sur l'utilité des « didascalies » ont procédé de ce manque d'analyse des termes du sujet. Notons ici, pour le déplorer, que bien des copies se sont enlisées de surcroît dans des arguments sans portée littéraire – « l'inutilité est purement subjective », affirme tel candidat – ou dans des réflexions très contournées, dénuées de bon sens, voire absurdes : « Maeterlinck ne s'intéresse qu'aux paroles inutiles, mais les paroles qui font avancer l'action sont tout aussi utiles », peut-on lire dans une copie qui soutient au fond, si l'on traduit, que l'utile est partout utile, peinant, comme on peut voir, à sortir de la tautologie. Une réflexion proprement littéraire sur la notion d'utilité, et un crédit minimal apporté à la position de Maeterlinck, auraient pourtant conduit les candidats à centrer sur la tension entre intrigue et poésie cette interrogation trop générale, et parfois vaine, sur la valeur des mots.

Quelques remarques s'imposent également sur *le traitement des exemples*. Le sujet, dans sa formulation même invitait à ne pas négliger les analyses de détail du texte théâtral, à en dégager la portée poétique, à prêter attention à une certaine échelle de la parole ; le jury ne s'est donc pas satisfait des propos trop généraux – résumés d'intrigues, vagues rappels de situations théâtrales... – qui choisissaient, en quelque sorte, une mauvaise focale. Rappelons à ce sujet qu'il est important, dans un devoir, de varier non seulement les exemples mais aussi l'échelle de traitement de ces exemples, de s'intéresser parfois à un phénomène de construction, parfois à un fait de style, parfois à des données d'histoire littéraire, parfois à des traits de genre, etc.

Le jury souhaiterait rappeler par ailleurs aux candidats qu'ils doivent citer des exemples variés, empruntés à différentes périodes de l'histoire littéraire. Certaines copies ont en effet le tort de limiter leurs références au théâtre classique. D'autres, tout aussi inacceptables, se contentent de recourir à des exemples postérieurs à 1900 ou 1950. Une copie, qui a le mérite de citer des exemples originaux – Copi, Vinaver... – semble presque ignorer que le théâtre ne commence pas avec Ionesco. Ces défauts trahissent souvent une réalité cruelle : l'incapacité à distinguer une évolution de l'écriture théâtrale. La rupture entre l'absurde de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et le théâtre antérieur est assez bien connue. Faut-il rappeler cependant que ce n'est pas la seule rupture dans l'histoire théâtrale française ? Maints candidats sont incapables d'opérer des distinctions fines et nuancées en rapport avec l'évolution du théâtre. On a pu trouver empilés, pour illustrer un même argument, Sophocle, Racine et Brecht, sans un mot pour distinguer les époques de production et les esthétiques de ces dramaturges. Comme les années précédentes, le jury ne peut qu'appeler les candidats à affermir leurs connaissances en histoire littéraire.

Il faut relever – autre défaut assez courant – une gestion assez déconcertante de certaines références : dans une copie, « Va, je ne te hais point » est donné pour le paradigme d'une parole insignifiante. Une autre copie croit illustrer la thèse de

Maeterlinck en mentionnant *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, le dramaturge belge étant alors donné pour le porte-parole des humbles. Le jury constate souvent que les candidats non seulement disposent d'un corpus de références trop limité, mais qu'ils se montrent incapables, en situation, d'en faire un bon usage. Cette année encore, il faut déplorer la tendance au rabâchage des mêmes exemples : *Dom Juan*, *Phèdre*, *La Cantatrice Chauve* et *En attendant Godot* ont été le plus sollicités. Or – plus grave encore – la connaissance de ce quatuor a parfois laissé à désirer : on a frémi en lisant l'évocation du « discours saugrenu de Godot », alors que le personnage n'apparaît pas dans la pièce ; on a été surpris en voyant Phèdre s'exclamer « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (variantes : « ma tête », « leurs têtes », « ta tête »). Cette citation a d'ailleurs été attribuée à tous les héros classiques, à Néron, à Horace et même au « Dom Juan de Corneille »...

Comme chaque année, on le voit, les bourdes n'ont pas manqué : une copie a évoqué la célèbre « méthode du crachoir » de Flaubert ; une autre a présenté Diderot comme un « écrivain naturaliste » ; une autre encore a cité « styx, onyx, phénix », ces « mots chers à Mallarmé ». Tel candidat a situé Molière « au XVIII<sup>e</sup> siècle » ; tel autre a confondu Alceste et Sganarelle, Théramène et Trasimène, Elstir et Elvire. Tel autre enfin a fait d'Homère un « poète latin », et l'on a pu lire ceci : « parole, parole, parole, comme a pu le chanter en italien et avec tant d'élégance la grande Dalida ».

Le jury a donc apprécié les copies faisant preuve d'une culture plus large ou plus variée. Il a valorisé celles qui ont su proposer un certain nombre d'exemples originaux, tirés d'une lecture personnelle des œuvres. Ces copies ont développé de fines analyses d'exemples empruntés aussi bien à des « classiques » du théâtre – Marivaux, Hugo, Tchekhov, Claudel, Jarry – qu'à des auteurs moins attendus tels qu'Audiberti, Fo, Novarina ou Lorca. Le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, de ce point de vue, a été mieux loti que la production des siècles antérieurs, peut-être parce que les candidats l'ont davantage vu jouer. En revanche, les classiques du XVII<sup>e</sup> siècle, surtout Corneille, se sont révélés assez mal lus. On peut souligner au passage que le théâtre français ne naît pas en 1660, mais qu'à cette date cinq cent ans d'écriture, depuis le XII<sup>e</sup> siècle, ont déjà forgé le riche répertoire dramatique européen. Il n'en reste rien dans les productions des candidats : une lecture du sujet à la lumière des farces, moralités et sotties du XVI<sup>e</sup> siècle aurait pourtant été féconde, les contemporains de Maeterlinck – Mirbeau et Laforgue en particulier – s'étant, comme on sait, intéressés de près à ce théâtre ancien.

Enfin, rappelons qu'il est toujours regrettable que certaines copies dérivent vers la juxtaposition d'explications de textes, avec un seul exemple par partie. De même, le jury ne saurait accepter, comme cela arrive dans quelques dissertations, que telle partie ne comporte aucun exemple ou qu'inversement, les candidats mobilisent un grand nombre de titres pour illustrer une idée plate et tomber dans le travers fastidieux du catalogue : que d'entassements de références banales pour démontrer que la gestuelle aussi est importante au théâtre ! Beaucoup de copies trop longues donnent l'impression qu'on a voulu déverser le maximum d'exemples, en récitant le maximum de cours.

Le jury, pour finir, souhaiterait insister sur *l'importance de l'expression*. Cette année encore, il a relevé trop d'accords grammaticaux non respectés, de problèmes de construction, d'erreurs sur le sens des mots qui grèvent sérieusement les copies. L'orthographe – ou plutôt la graphie, la notion de « règle » tendant à s'amuir – est désormais un problème général et préoccupant. On peut distinguer, les fautes de transcription de certains mots « techniques » (« aparthée », « catarsys », « octoriales », « ennonciation ») ou relativement peu usités dans l'usage commun (« preignance »,

« hippocondriaque », cristalliser ») ; l'usage fantaisiste des accents, notamment le circonflexe (« coûteau », « drâme ») ; ou encore l'absence catastrophique de règles grammaticales simples, touchant aux accords, à la conjugaison, à l'emploi des temps et des modes. Inutile de dire que maintes fautes d'orthographe affectent les noms d'auteurs, de personnages et les titres : on a rencontré notamment, cette année, « Corneil », « Becket », « Koltèz », « Anhouil », « Hippolythe », « Lorrenzaccio », « Godo », l'« *Illiadé* », « *Pelléasse et Méllisande* », « *Huit-Clos* » (et « *Huis-Clot* »). La liste pourrait être beaucoup plus longue.

Rappelons en outre qu'il est bon de proscrire les marques d'oralité, telles que les interjections (« eh bien ») et, d'une manière générale, le style familier qui semble parfois le résultat de la retranscription d'un cours, comme c'est apparemment le cas dans cette copie qui évoque les « deux amants voyous » au sujet de *Bérénice*... De même, il faut éviter le jargon philosophique ou narratologique non maîtrisé – et ici hors de saison, s'agissant de ce dernier – qui conduit, par exemple, à des développements confus sur « l'acheminement heideggerien vers la parole », sur « le personnage qui se fait être à l'existence », sur « l'utilité des mots » qui « dépasserait celle des ressorts textuels ». Enfin, si le jury apprécie les copies qui ont le sens de l'image et qui recherchent l'élégance de l'écriture, certaines chaînes métaphoriques lui ont parfois paru bien improbables : « Comme un saint suaire – écrit un candidat – on exhibe ses sillons à l'instar des ficelles du théâtre laissées à vue ». Heureusement, on trouve aussi de bonnes formules : « Le tragique quotidien – affirme un autre – c'est la parole pensée à chaque fois comme une parole qui comparait ». « Le meilleur spectateur ou lecteur d'une œuvre dramatique » – suggère un autre encore – est « celui qui est capable de participer au jeu de l'inutile [...], celui qui postule que *tout compte* ».

Ce rapport étant déjà bien long, le jury invitera les candidats à se reporter aux rapports des années précédentes pour s'informer plus avant sur ses attentes pour ce qui concerne le déroulement même de la dissertation et sa rhétorique propre : composition de l'introduction, articulation des parties, des arguments et des exemples, etc. Il se contentera d'insister cette année sur trois points qui ont retenu particulièrement son attention. Trop de candidats oublient d'annoncer la progression de leur développement à la fin de l'introduction, ce qui nuit à la lisibilité du devoir et trahit souvent le manque de cohérence de l'argumentation ensuite déroulée. Les conclusions, dans leur majorité, sont pauvres ou triviales. Elles ne rendent justice ni au sujet ni, parfois, à la copie elle-même. Ce n'était pas conclure que de gloser à l'infini sur le thème du « tout compte, sinon ce ne serait pas une œuvre d'art » ou du « si c'était inutile, pourquoi l'aurait-il écrit ? ». Attention enfin au remplissage et aux devoirs trop verbeux. Faut-il rappeler que les meilleures copies ne sont pas nécessairement les plus longues ? Certaines font plus de vingt pages et contiennent de nombreux développements hors sujet qui auraient pu aisément être supprimés : en cette matière, il est capital de viser avant tout à l'*efficacité*.

Le sujet proposé cette année aura sans doute paru difficile à plus d'un candidat. La citation de Maeterlinck ne mettait pas d'emblée en jeu le « problème » de l'appartenance du théâtre à la littérature en tirant celui-ci du côté des arts du spectacle ; elle présupposait, au contraire, cette appartenance, et définissait différents aspects du texte théâtral au sein d'une vision « littéraire » du drame. À l'intérieur de cette conception, elle opposait plutôt deux fonctions possibles de la parole au théâtre : sa fonction dramatique (du point de vue de l'intrigue) et sa fonction poétique. L'originalité de cette citation résidait donc dans la vision puissamment poétique du texte de théâtre qu'elle

défendait. Le jury voudrait souligner pour finir qu'il a trouvé aussi un nombre substantiel de très bonnes copies, qui ont cherché à saisir cette singularité de la position de Maeterlinck, à mesurer le caractère paradoxal de sa proposition sans substituer d'emblée un sujet à un autre, et qui ont élargi progressivement leur approche du genre, en alliant une culture littéraire dominée et un authentique bonheur d'expression.