

**Composition française, Filières MP et PC
(XEULC)**

Rapport de Mmes Karine GERMONI, Valérie GONTERO-LAUZE, Sophie PAILLOUX-RIGGI, Sylvie PATRON, Sylvie REQUEMORA-GROS et de MM. Gilles BONNET, Pascal DEBAILLY, Henri GARRIC, Allain GLYKOS, Alexandre GRANDAZZI, Philippe JOUSSET, Gilles KERSAUDY, Sébastien MORLET, Pascal VACHER, correcteurs.

Sujet de l'épreuve de français

« Les bêtes aussi communiquent bien : elles font même ça parfaitement sans parler. Parler, c'est tout autre chose que d'avoir à se transmettre mutuellement des humeurs ou se déverser des idées ; parler n'est pas la transmission de quelque chose qui puisse passer de l'un à l'autre : parler est une respiration et un jeu. »

Valère Novarina,
Le Théâtre des paroles, 1989.

Vous commenterez ces propos du dramaturge Valère Novarina (né en 1947) en vous appuyant sur votre lecture des œuvres au programme, *Phèdre* de Platon, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et *Romances sans paroles* de Verlaine.

Les résultats du concours 2013 pour l'épreuve de composition française sont les suivants :

MP

$0 \leq N < 4$	35	2,05 %
$4 \leq N < 8$	427	25,00 %
$8 \leq N < 12$	752	44,03 %
$12 \leq N < 16$	391	22,89 %
$16 \leq N \leq 20$	103	6,03 %
Total	1708	100,0%
Nombre de copies : 1708		
Note moyenne : 9,78		
Écart-type : 3,38		

PC

$0 \leq N < 4$	21	1,54 %
$4 \leq N < 8$	379	27,70 %
$8 \leq N < 12$	606	44,30 %
$12 \leq N < 16$	308	22,51 %
$16 \leq N \leq 20$	54	3,95 %
Total	1368	100,0%
Nombre de copies : 1368		
Note moyenne : 9,54		
Écart-type : 3,16		

Analyse du sujet

Le sujet proposé prenait à rebrousse-poil l'idée communément admise selon laquelle la parole serait vouée, d'abord et par nature, à la transmission. L'évidence : « parler, c'est communiquer » se trouve ici contestée, qui plus est par un homme de théâtre.

Novarina refuse ici explicitement, et non sans violence (« déverser » est péjoratif), le primat accordé à la parole instrumentale, la parole-outil censée inscrire l'homme dans un tissu social. Les bonnes copies ont noté que même la parole commune, considérée comme un instrument de communication, échoue à dire le monde et à transmettre fidèlement notre perception (de belles troisièmes parties ont développé cette idée). Proches, dans une première analyse, des positions de Verlaine (puis de celles de Sartre étudiant la parole poétique dans *Qu'est-ce que la littérature ?*), les propos de Novarina nous incitent à poser la question de l'efficacité de la parole : comment la parole pourrait-elle être encore action, si on la considère comme « jeu » et « respiration » ?

Respiration, la parole l'est, à l'origine, comme phénomène physiologique lié au souffle. Toute la réflexion de Novarina sur le jeu de l'acteur prend d'ailleurs en considération cette importance du corps sur scène (mais il est évident que la connaissance de ce dramaturge n'était pas une attente du jury). Quelques copies ont proposé, finement, de considérer comme respiration certains silences des textes (les points de suspension chez Verlaine, mais également les soupirs et les non-dits) ainsi que les effets rythmiques conséquents (pauses, alternances de temps forts et de temps faibles). Toutes les copies ont relevé le caractère vital de la respiration, et tenté de l'appliquer à la parole : on pouvait considérer la parole comme vitale en cela qu'elle contribue à l'inscription du sujet dans le monde, à l'affirmation de son individualité (avant même de songer à la mise en relation avec autrui), d'un « je ». Le parcours d'Araminte dans l'œuvre de Marivaux s'avère emblématique de tels enjeux : la pièce décrit en effet sa lente accession à une parole propre, singulière, dégagée des contraintes sociales. Parler-respirer, c'est alors naître à soi.

En apparence loin de ces enjeux vitaux, l'activité ludique proposée par Novarina comme second pôle définitoire de la parole, devait être dépliée dans ses multiples acceptations et occurrences. Le jeu peut être combat, affrontement : la rhétorique des sophistes décrite par Platon, mais également les manigances des beaux-parleurs de Marivaux, Dubois en particulier, n'ont d'autre but que de se jouer des autres. La parole, comme un Lego, agence ses éléments dans le but d'abuser les interlocuteurs et se met au service des jeux d'esprit. Le jeu consiste également en un plaisir virtuose, à l'exemple de celui éprouvé par Socrate lors de sa palinodie, véritable exercice de style contrefaisant le discours premier de Lysias. Jeu également, le vertige musical auquel accèdent les poèmes de Verlaine, où est privilégiée la recreation d'un monde et non sa représentation : romances sans paroles, car la parole échoue à relier les êtres ainsi qu'à ex-primer, par le lyrisme, la subjectivité (voir l'impersonnel de « Il pleure... »)

Le sujet opposait donc clairement la parole au service de la communication, dévalorisée, à une parole bornée par ces deux activités, « respiration » et « jeu ». Les meilleures

copies sont parvenues, souvent en fin de parcours, à un dépassement pertinent de cette antithèse, en mettant en relief les vertus du dialogue, au sens platonicien ou au sens commun, non comme simple transmission, mais bien comme co-construction (construction en commun et réciproque) d'un sens. La dialectique déborde ici la rhétorique, et rencontre la maïeutique socratique comme méthode d'accouchement. Or, et de nombreuses copies l'ont bien relevé, seule la parole vive et animée du discours, semble parvenir à de telles fins. Araminte, après avoir été prise dans les filets d'un stratagème, accède à une forme de libération, dont témoignent la distance prise à l'égard de sa mère et le refus du mariage arrangé avec le comte ; quant à la poésie de Verlaine, parole poétique proche du murmure (de l'*ariette*, ce petit air), elle parvient à se frayer une voie/x dans le chaos cacophonique du monde et à exprimer la sensation fugace. La respiration et le jeu (comme écart, également : du jeu dans les rouages) apparaissent donc comme une étape, indispensable à la refondation d'une communication véritable. C'est bien également le rapport que les œuvres au programme veulent instaurer avec leur autre, c'est-à-dire leurs lecteurs qui doivent puiser dans ce rapport non une soumission aux thèses et aux propos tenus, mais bien une forme d'indépendance d'esprit et de recul critique.

Certes, la citation s'ouvrait par l'évocation des « bêtes ». S'il n'était pas incongru de s'en souvenir dans le corps du développement, et de proposer ponctuellement quelques parallèles, fonder l'ensemble du devoir sur cette question entraînait inéluctablement au hors-sujet. L'objet devait en effet rester la parole, indépendamment de la grâce, incontestable, et de l'efficacité, prouvée, des diverses danses accomplies par les abeilles. Certaines copies inversaient ainsi les données du sujet, en prenant comme point d'appui l'idée d'une communication qui ne s'effectue pas nécessairement par l'entremise de la parole : suivait alors un catalogue des autres façons de communiquer, qui contournait malheureusement le cœur même du sujet proposé.

Remarques et conseils méthodologiques

1. Généralités

- 1.1 C'est la totalité du sujet qu'il convient de prendre en considération. Se limiter à une partie de l'énoncé, choisir quelques termes-clefs qui semblent surnager, au détriment des autres notions présentes, et surtout, de l'enchaînement logique des idées, revient à transformer le sujet. Ici, certaines copies ont fait l'économie de la « respiration », voire du « jeu ».
- 1.2 Le plus souvent, ces pratiques de tri (trop) sélectif conduisent à des développements qui ne prennent pas véritablement en compte la spécificité du sujet. Or, l'exercice de la composition française ne saurait être le lieu d'une récitation, fût-elle appliquée, d'un cours. L'exercice exige que ne soient mobilisées des connaissances que celles qui permettent de traiter spécifiquement le sujet proposé. Les discours généraux sur la parole, voire le langage, s'ils témoignent d'un effort d'apprentissage louable, trahissent également une analyse insuffisante du sujet. Quelques copies ont ainsi par exemple systématiquement confondu « parole » et « langage », diluant le sujet dans des problématiques bien trop vastes.

- 1.3** La correction de la langue appartient aux exigences premières de l'exercice. Malmenner la syntaxe ou ne guère se soucier de l'orthographe, c'est se priver des moyens non seulement d'exprimer clairement sa pensée, mais même de l'articuler clairement. On ne saurait trop attirer l'attention des candidats sur la nécessité de relire leurs copies afin d'en extraire les incorrections.
- 1.4** La clarté de l'expression complète l'exigence précédente. Le candidat privilégiera les expressions dont il maîtrise sans hésitation le sens et se méfiera des énoncés en apparence brillants, mais qui parfois ne sont que des cache-misère : parler de la « fibre humaine », de la parole comme « principe de vie et règne de l'âme », sans expliciter le propos, n'apporte rien à la démonstration. L'enthousiasme forcé (« Parlons, parlons et vivons ! ») résonne également comme un discours creux, peu pertinent ici.
- 1.5** La composition française est un exercice d'analyse et de réflexion. Le sujet doit donc être abordé selon divers points de vue, et envisagé avec un art certain de la nuance. Or, des copies, dès les premières lignes, prétendent résoudre la question qu'elles ont fait semblant de poser, en mettant K.O. toute interrogation, en quelques affirmations péremptoires, qui ne sont que des pétitions de principe hostiles à toute argumentation. Affirmer tout de go, comme on a pu le lire, que « déverser des idées n'apporte rien aux participants de cette transmission » est maladroit, d'abord, improductif ensuite car la copie n'a plus rien à discuter, et faux enfin. La même remarque vaut pour certaines copies « moralisatrices » qui se lancent dans des diatribes contre le mensonge par exemple, et perdent de vue le sujet à traiter.
- 1.6** Il ne saurait y avoir de hiérarchie entre les œuvres. Il est un peu déconcertant, chaque année, de constater que les troisièmes parties des plans proposés font parfois la part belle à l'œuvre philosophique du programme, au prétexte qu'elle contiendrait – ceci restant implicite – un message fondé en vérité et en raison, à la différence de ses consœurs « littéraires ». Ici, trop de devoirs s'achevaient par l'éloge exclusif de *Phèdre* comme discours sur la vérité dans et par la parole. C'est bien plus aux échos et complémentarités entre les œuvres du programme qu'il convient d'être sensible.

2. *L'introduction*

- 2.1** L'ouverture de l'introduction, qui doit amener progressivement à la présentation du sujet, doit se méfier des clichés et des facilités. Convoquer une culture télévisuelle ou se réfugier derrière proverbes et dictons, certes frappés du sceau du bon sens, sont deux attitudes qui ne témoignent guère en effet d'une réflexion personnelle ni d'une réelle appropriation des enjeux de la question au programme.
- 2.2** La citation doit être reproduite sans être tronquée, ni paraphrasée maladroitement : certains égarements du développement proviennent d'une réécriture du sujet inattentive à certaines de ses subtilités.
- 2.3** Les termes du sujet doivent être explicités, afin d'éclairer le sens global de la citation. Pour autant, la pure paraphrase n'est d'aucune utilité : il faut garder présent à l'esprit le sens général de la citation, pour saisir, en contexte, la signification des

termes-clefs et leur enchaînement logique ou paradoxal. Attention aux faux synonymes, qui, adoptés en introduction comme par inadvertance, déportent ensuite le développement loin du sujet initial : le « jeu » n'est ainsi pas réductible à la notion de « plaisir », comme certains candidats l'ont proposé.

- 2.4 La problématique doit se présenter comme une réelle interrogation née de l'analyse des termes du sujet. Trop de copies croient se choisir une problématique en paraphrasant purement et simplement le sujet. Une véritable mise en perspective, un recul critique et une lecture personnelle du sujet doivent ici apparaître. C'est le point fort des meilleures copies (à partir de 14/20).
- 2.5 Il n'appartient pas au correcteur d'aller puiser, parmi 4, 5, 6... questions proposées par le candidat une problématique digne de ce nom. Le candidat doit privilégier une formulation synthétique et claire, et se défier des cascades de questions qui donnent l'illusion de faire le tour de la question, alors qu'elles ne parviennent qu'à l'atomiser. De même, il est nécessaire de formuler une problématique précise, et non de se contenter d'une formulation vague comme « nous allons voir si la parole se réduit à cela », « nous allons commenter et nuancer la citation ».
- 2.6 L'annonce du plan ne se confond pas avec l'énoncé de la problématique. Elle clôt l'introduction, de façon claire, voire scolaire (« Dans une première partie, nous verrons... »). Les formulations trop allusives, ou purement formelles (« Dans une deuxième partie, nous étudierons l'inverse » ; « Dans une troisième partie, nous verrons les tenants et les aboutissants de la question ») sont à bannir. Sans entrer dans le détail, bien sûr, l'annonce du plan doit donner une idée déjà nette de l'architecture de l'ensemble du devoir.
- 2.7 Il est habile de citer, au cours de l'introduction, ou à son terme, comme le font de très nombreuses copies, les œuvres du programme.
- 2.8 Une introduction est apéritive, ou si l'on préfère, érotique : elle doit donner envie au correcteur de lire la suite, et non pas sembler de façon anticipée résoudre toutes les questions qui viennent à peine d'être posées.

3. *Le développement*

- 3.1 Le développement doit mener le correcteur au fil d'une démonstration. Cela implique que le plan soit structuré de façon à faire progresser la réflexion, ce que ne permettent pas les plans-tiroirs, qui se contentent de juxtaposer des éléments d'analyse, sans se soucier de leur enchaînement. Aborder trois thèmes successivement ne suffit pas à bâtir un argumentaire. Ces plans-tiroirs proviennent le plus souvent de l'absence initiale de fil rouge, qui aurait pu guider la réflexion du candidat : ce fil rouge n'est autre qu'une problématique viable.
- 3.2 Les trois œuvres au programme doivent être sollicitées, comme ce fut le cas, il faut le souligner, dans la très grande majorité des copies. Les exemples doivent toujours accompagner les arguments, et provenir essentiellement – mais pas exclusivement – de ces textes. Sont valorisées les copies qui ne puisent pas systématiquement au même fonds de citations, mais témoignent, par le choix d'exemples un peu moins attendus, plus originaux, d'une véritable lecture personnelle des œuvres.

- 3.3** La nécessité de fournir des exemples ne doit pas occulter la primauté, pour le raisonnement, des arguments. Certaines copies se résument en effet à un catalogue d'exemples, qui semble vouloir se substituer à l'élaboration et à la structuration logique d'un argumentaire en bonne et due forme. Placer la charrue des citations avant les bœufs des idées ne rend guère service au candidat, qui se perd en une myriade d'exemples qui, au final, auront révélé un effort de réflexion insuffisant.
- 3.4** Il faut veiller à l'équilibre des parties du plan. Quelques candidats ont visiblement manqué de temps et ont proposé des copies en forme de goulets d'étranglement : 4 pages pour la première partie ; 2 pour la deuxième ; 10 lignes pour la troisième...
- 3.5** Faute d'une réelle problématique, certaines copies se trouvent fort démunies quand vient la dernière partie du plan (souvent, la troisième), et ne peuvent alors que se fier à des souvenirs de cours ou de lectures. Mais « plaquer » artificiellement un morceau de cours, tel un pansement, sur cette partie défaillante ne fait que révéler les lacunes de l'ensemble du devoir. Ce fut le cas tout particulièrement des copies qui se lançaient dans des développements sur les règles du discours à respecter, dans une dernière partie qui ne concluait en rien l'exploration du sujet.
- 3.6** Les transitions entre parties doivent faire l'objet d'une attention particulière. Elles sont autant de conclusions partielles, qui permettent au candidat de faire un très rapide bilan de la partie qui s'achève, pour souligner la nécessité de la partie à venir, qui proposera un nouvel éclairage sur la question. La transition ne saurait donc se réduire à un maladroit « Néanmoins », comme c'est parfois le cas.
- 3.7** Faut-il le rappeler ? Les parties du développement ne doivent pas se présenter comme des blocs monolithiques, mais se diviser en paragraphes clairement distincts, témoins d'une réelle progression, méthodique, du discours.

4. La conclusion

- 4.1** Elle est un moment indispensable, qu'il ne faut pas négliger, ou bâcler en une phrase. Chargée de résumer votre démarche, elle est le lieu d'un bilan, synthétique (éviter les conclusions de 30 lignes !) de votre démarche. Il faut ici valoriser la progression logique de votre démarche, en indiquant comment vous avez exploré, palier par palier, la problématique exposée en introduction.
- 4.2** La conclusion n'est pas une session de rattrapage : il n'est plus temps de vous lancer dans un développement, que vous auriez oublié d'insérer dans une des parties du plan.
- 4.3** La conclusion s'achève par une ouverture, qui peut mettre en relation la problématique explorée avec d'autres questionnements connexes, ou bien les œuvres étudiées avec d'autres œuvres (littéraires, mais également artistiques) connues du candidat.

La fonction première d'un tel rapport est de relever les défauts principaux repérés dans les copies corrigées. Mais le jury ne se livre à cette critique que dans le but de guider les futurs candidats dans la maîtrise difficile de cet exercice de la composition française, et tient à souligner le plaisir qu'il a eu à constater, dans un certain nombre de travaux, la présence d'une réflexion personnelle et d'une lecture des œuvres tout à fait remarquables.