

COMPOSITION FRANÇAISE
ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

Coefficient : 3
Durée : 6 heures

M. Olivier BERTRAND, Mme Marie CADALANU, M. Adrien Cavallaro, Mme Marjorie COLIN, Mme Valentine DUSSUEIL, Mme Linda GIL, M. Romain JALABERT, Mme Caroline JULLIOT, M. Filip KEKUS, Mme Anne-Gaëlle LETERRIER GAGLIANO, Mme Lisa POCHMALIKI, Mme Jocelyne SFEZ, M. Anthony SORON, Mme Géraldine VEYSSEYRE

Comme les années précédentes, le présent rapport a pour objectif d'analyser le sujet proposé et de permettre aux futurs candidats de bien préparer l'épreuve écrite de composition française du concours B/L.

I. Le sujet

a. L'intitulé du sujet

Le sujet proposé à la réflexion du candidat pour l'épreuve de Composition française de la session 2025 du Concours était celui-ci :

En 1927, dans *Le Temps retrouvé* (*A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1989, t. IV ; réédition coll. « Folio », p. 489-490), Marcel Proust affirme :

« L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : " mon lecteur". En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même ».

Le nom de Marcel Proust n'a pas dû, a priori, déstabiliser les candidats : auteur emblématique du XX^e siècle, il constitue l'un des piliers du roman moderne et de la réflexion sur la lecture, la mémoire et le temps. Les étudiants ont pu, au cours de leur formation, rencontrer notamment *Du côté de chez Swann* ou *Le Temps retrouvé*, textes fondateurs d'une esthétique de la réminiscence et de la réflexivité.

La difficulté pouvait toutefois résider dans les concepts que le sujet entrelaçait puisqu'il proposait une réflexion sur la relation entre auteur, œuvre et lecteur, mais sous un angle assez paradoxal voire provocateur. La citation inversait en effet le rapport traditionnel d'autorité : là où l'auteur semble s'adresser à un destinataire extérieur – « mon lecteur » –, Proust affirme que cette adresse n'est qu'une convention « insincère », propre aux usages rhétoriques des préfaces. La véritable destination du texte n'est pas autrui, mais le lecteur lui-même, qui, en lisant,

devient de lecteur de soi. On attendait donc du candidat qu'il soit en mesure de percevoir cette dualité constitutive du sujet : d'une part, la dénonciation d'une illusion littéraire, celle de la communication directe entre l'auteur et son lecteur, d'autre part, la réévaluation de la lecture comme expérience intérieure, comme retour à soi par le détour de l'œuvre.

Le candidat devait donc comprendre que le texte proustien n'énonçait pas une vérité psychologique simpliste mais une véritable théorie de la lecture : le livre, « instrument optique », offre au lecteur la possibilité de se voir, de se reconnaître, voire de se réinventer.

b. Analyse du sujet et problématique

Le sujet s'ouvre sur une double négation restrictive – « ne dit que », « n'est qu'une espèce de d'instrument optique » – et oriente d'emblée la réflexion vers la limitation : celle du langage et celle de la fonction de l'œuvre. La phrase de Proust repose sur une tension entre apparence et vérité, « en réalité » marquant une rupture entre la posture de l'auteur dans l'espace littéraire et la vérité de l'acte de lecture. La citation articule plusieurs propositions qu'il convenait de distinguer soigneusement.

La première – « l'écrivain ne dit que par habitude insincère “ mon lecteur ” – repose sur un constat d'insincérité : l'auteur s'adresse à un lecteur imaginaire, figure d'usage héritée de la rhétorique classique des préfaces. Cette « insincérité » ne relève pas d'une critique morale mais d'un constat de distance constitutive entre le moment de l'écriture et celui de la lecture, « mon lecteur » étant en une fiction d'adresse.

La deuxième proposition, introduite par la locution oppositive « en réalité », en renverse le sens : « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même ». La lecture n'est donc plus appréhendée comme réception d'un message, mais comme un acte réflexif. La formule paradoxale « lecteur de soi-même » engage l'idée d'une autoscopie : lire, c'est se lire, se découvrir à travers l'expérience d'un texte qui, plus que le miroir de l'auteur, devient miroir de la conscience du lecteur.

Enfin, la clause du sujet, qui est particulièrement riche, déploie une métaphore scientifique : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique ». L'instrument – métaphore récurrente chez Proust – indique à la fois la médiation et la déformation : comme tout instrument d'observation, il ne livre pas une image brute, mais une perception ajustée, filtrée, réduite ou grossie, rendue possible par un détour. Le livre devient donc le dispositif par lequel le lecteur « discerne[r] ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même », c'est-à-dire une forme de vérité intérieure que seule l'expérience esthétique rend visible.

Le sujet opposait donc deux conceptions du rapport auteur-lecteur. D'un côté, la relation factice de l'écrivain à un lecteur convenu, relevant du discours « social » de la littérature où l'auteur construit une figure de lecteur idéalisée. De l'autre, la relation authentique que le lecteur entretient avec lui-même à travers la lecture, celle d'une introspection « médiatisée », d'un ressaisissement de soi par le détour de l'autre. On pouvait penser au rapprochement possible entre la métaphore proustienne de l'instrument optique et la pensée que Bergson développe notamment dans *La Pensée et le mouvant* : l'artiste ne crée par le réel, il nous permet de voir ce que nous ne voyions pas. L'œuvre devient un outil de révélation et non d'expression. Elle n'invente pas le monde intérieur du lecteur, elle en rend visibles les contours.

Mais toute optique implique une déformation et l'instrument, en rendant visible, transforme. On retrouve ici la tension féconde entre révélation et altération qui fonde la lecture comme acte réflexif et herméneutique. Toute lecture est processus d'appropriation et de refiguration : l'œuvre n'est jamais reçue telle quelle, écrite mais réinterprétée, incorporée à l'expérience du lecteur.

Ainsi, se dessine le paradoxe central du sujet : le lecteur, en lisant, devient le propre auteur de son expérience, tandis que l'écrivain perd la maîtrise de son œuvre. La formule « lecteur de soi-même » introduisait donc cette dimension réflexive de la lecture : loin d'être communication, elle devient reconnaissance de soi par le détour de l'autre.

Le sujet engageait aussi un dialogue implicite avec Baudelaire et son adresse, connue, des *Fleurs du mal*, « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ». Là où Baudelaire affirme une universalité du lecteur, Proust, lui, la refuse : il n'existe pas de lecteur universel car chaque lecture semble affirmer sa singularité.

Si la lecture, selon Proust, permet au lecteur de se découvrir, ne peut-elle pas aussi être envisagée comme une pure expérience de décentrement par laquelle le sujet, lisant l'autre, se transforme plus qu'il ne se retrouve ?

c. Le plan et sa démonstration

Il n'est pas inutile de rappeler que le jury n'attendait pas un type de plan spécifique et que les plans qui se sont efforcés de traiter avec rigueur le sujet sans en omettre un aspect – et ce, tout au long du développement – ont évidemment été valorisés. Il semblait possible de proposer un plan tripartite qui se saisisse de cette analyse en empruntant le chemin suivant :

Certes, l'œuvre littéraire peut sembler au service de l'auteur, c'est-à-dire de son intériorité et de ses enjeux. L'adresse au lecteur dans les préfaces et les dédicaces, loin d'être innocente, participe souvent d'une mise en scène du moi auctorial. Sous des formes variées comme l'autobiographie, l'autofiction, le roman à clé, la littérature semble d'abord répondre à un besoin d'expression personnelle : elle serait le lieu où l'auteur dépose, sous le voile du style, une part de lui-même. Chez Rousseau, le lecteur devient le témoin d'une transparence morale. Chez Chateaubriand, il incarne le juge de l'auteur. Dans ces textes, « mon lecteur » est un interlocuteur moral, celui devant lequel l'auteur justifie son être. Mais cette transparence revendiquée se révèle souvent illusoire, ce que postule le « semble » de notre proposition. Lejeune dans le *Pacte autobiographique* montre ainsi que toute écriture de soi repose sur une construction théorique, un « contrat de lecture » qui suppose la médiation du langage. L'auteur ne se livre jamais sans se construire : la sincérité proclamée n'est qu'un effet de style. Proust lui-même dénonçait cette illusion : ce que l'auteur croit dire de lui, il ne le connaît pas encore et ce n'est que dans le geste d'écriture que se constitue un sens qui le dépasse.

Flaubert, dans une formule devenue canonique, signale le paradoxe de tout entreprise littéraire : « l'auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part ». Il rappelle que l'auteur, s'il est partout dans son texte n'en est jamais le sujet central. Dès lors, si l'œuvre semble au service de l'auteur, ce « service » est médiatisé et ambigu.

Néanmoins, la façon dont le lecteur reçoit le texte peut échapper totalement à la volonté de l'auteur et la lecture devient alors outil du ressaisissement de soi. Proust renverse la perspective : la lecture ne met pas le lecteur en contact avec l'auteur mais avec lui-même. De

fait, il affirme une conception profondément herméneutique de la lecture : lire consiste alors à s'interpréter à travers le texte. L'œuvre devient un instrument de connaissance de soi : elle ne transmet pas une vérité extérieure mais suscite un travail d'élucidation. La littérature en tant qu'instrument optique offre au lecteur un dispositif par lequel il peut discerner des aspects de son être restés invisibles. Ce processus suppose que l'auteur se dépossède de son œuvre : une fois écrite, elle ne lui appartient plus. Barthes dans *La Mort de l'auteur* prolonge ce geste : l'œuvre vit dans l'espace de la lecture, non dans la conscience de celui qui l'a produite et le lecteur devient co-créateur de l'œuvre. Ainsi l'acte de lecture opère une réversibilité dans la mesure où l'œuvre, produit d'une subjectivité, devient miroir d'une autre subjectivité. Les manifestations de ce ressaisissement du lecteur s'illustrent dans la découverte d'émotions et de pensées dont le lecteur ignorait la présence. Lire devient un acte de saisissement dans un mouvement. On pense à la citation de Montaigne : « Je ne peins pas l'être, je peins le passage ». Le lecteur n'est donc pas le disciple d'un maître mais un sujet en devenir qui s'éprouve à travers l'œuvre. Dès lors, l'œuvre devient une expérience existentielle : elle opère un va-et-vient entre le moi et l'autre, entre ce que l'on croit connaître et ce que l'on découvre dans l'altérité, plus court chemin de soi à soi.

Par conséquent, l'œuvre littéraire peut-elle échapper à cette dialectique utilitaire ? En d'autres termes, la littérature ne peut-elle pas être au service de quelque chose de plus grand que soi ? La pensée proustienne semble réduire la littérature à un instrument de connaissance de soi au risque d'en nier la « gratuité ». Si la lecture n'est qu'un moyen d'introspection, le risque est grand que la littérature devienne un simple outil de développement personnel. Or, il est possible avec les Parnassiens par exemple, de considérer que l'art est désintéressé. « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid » écrit Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Cette esthétique repose sur une idée essentielle : la beauté ne saurait être fonctionnelle, elle se suffit à elle-même. Dès lors, lire n'est pas nécessairement ou seulement se connaître, mais contempler.

Cette conception n'exclut pas pour autant toute portée éthique. L'art peut élever le lecteur, non pas en lui renvoyant son image mais en le dépaysant, en le tirant hors de lui-même. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre rappelle le pouvoir de l'engagement : la lecture invite à sortir de sa subjectivité pour agir dans le monde. La littérature serait un levier de l'éveil de la conscience historique et non plus de la seule intériorité. Ces deux perspectives – l'art pour l'art et la littérature engagée – s'opposent en apparence mais elles ont en partage un même refus du narcissisme interprétatif. L'une prône la beauté gratuite, l'autre la responsabilité commune. Toutes deux affirment que la littérature ne saurait être réduite à un miroir du moi.

Ainsi, au-delà de la dialectique proustienne, l'œuvre littéraire ouvre à une transcendance du sujet. Elle devient une expérience du monde plus qu'un simple retour à soi, un espace où le langage, par sa puissance propre, excède à la fois le lecteur et l'auteur.

II. L'esprit de l'épreuve

a. Bilan des copies corrigées

Le jury a constaté que la plupart des copies présentaient une bonne intention d'analyse mais que la compréhension du sujet restait parfois fragile. Plusieurs candidats ont montré une capacité à construire un plan structuré mais sans parvenir à le nourrir d'exemples précis ou pertinents. Ainsi, certaines copies présentaient un plan convaincant, comme ce candidat qui propose le cheminement suivant :

« Le livre est d'abord réduit à sa seule valeur instrumentale : c'est un microscope qui permet à la lecture d'être un acte de découverte de ce qui est occulté en nous. Cependant, le lecteur et la lectrice sont aussi lecteurs de la vie de l'auteur, dans la mesure où son œuvre explicite sa vision particulière du monde et son univers propre. Enfin, cela implique alors que l'acte d'écrire est lui aussi au même moment un moyen pour l'auteur d'être le « lecteur de soi-même ».

D'autres copies offraient un dépassement intéressant en troisième partie :

« Selon Proust, l'œuvre littéraire est un outil mis à disposition du lecteur et qui lui apprend à mieux se connaître. Toutefois, cette définition instrumentale repose sur une générosité supposée de l'écrivain vers son lecteur ou l'échec d'une communication, laissant peu de place à l'expression de la singularité qui caractérise pourtant le lecteur et l'écrivain. Ainsi, l'écrivain sincère s'adresse au lecteur d'abord indéterminé et lointain qu'il cherche à rapprocher de lui à travers l'expérience commune de l'humanité ».

Certains candidats ont proposé de premières réflexions intéressantes mais la deuxième partie pouvait être fragile et le propos se perdaient souvent dans des considérations digressives qui effaçaient le sujet. D'autres plans étaient malheureusement totalement hors-sujet ou multipliaient les imprécisions ou incohérences. Ainsi ce plan qui propose de « s'intéresser à la littérature comme discipline incertaine », puis au « rapport entre l'écrivain et le livre et au rapport entre le lecteur et le livre » qui « tiennent une sincérité dans leur appropriation », pour finir par développer le fait que « la sincérité d'un ouvrage ne réside pas dans les propos tenus mais dans la prise de position ». Plusieurs plans de cet ordre faisaient montre d'une extrême confusion, aussi bien dans la syntaxe que dans le propos. On ne saurait trop rappeler là encore la nécessité de poser les mots du sujet au préalable : une mauvaise analyse du syntagme « instrument optique » a par exemple pénalisé tout le reste de la copie.

On a pu observer que la maîtrise de la langue constituait un critère discriminant. Certaines copies ont fait preuve non seulement d'une véritable correction de la langue, voire d'une élégance bienvenue, mais aussi de références parfaitement intégrées comme ce candidat qui convoque le « vivant sans entrailles » de Paul Valéry pour décrire le personnage de fiction ou dont l'allusion au *Sylphe* de Crébillon et à *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand permettent de nourrir intelligemment un développement fluide et convaincant. De telles références, parfois moins attendues, si elles sont finement reliées à la problématique, garantissent la qualité d'une copie et sa singularité. D'autres copies souffraient de maladresses syntaxiques récurrentes qui entravaient pleinement la compréhension. Tel candidat confond Argan et Harpagon, Montaigne et La Boétie, tel autre cite *En attendant Godot* de Brecht (*sic*) ou *La Place* d'Arendt. Rappelons que René Girard est inconnu de la littérature, que Proust n'a pas écrit « Longtemps je me suis couché tard », que le « surmoi » n'est pas le « ça » et que Flaubert n'a pas écrit en 1950. Cette liste n'étant malheureusement pas exhaustive, il convient de s'assurer de la fiabilité de sa culture littéraire et surtout de se relire avant de livrer ces éléments au jury. Ajoutons que cet écueil a souvent pour corollaire un placage de cours qui ressemble souvent à des analyses pré-pensées mais qui n'engagent pas l'honnêteté intellectuelle du candidat ou tout simplement son bon sens littéraire. Ainsi plusieurs copies mentionnent le Théâtre de l'absurde comme une catégorie figée alors même que les études théâtrales contestent depuis plusieurs années cette étiquette. On a pu lire plusieurs fois que le théâtre de Beckett « n'avait pas de sens » ou que Beckett « ne sait pas ce qu'il écrit ». Le jury insiste donc particulièrement sur la vigilance des candidats à cet égard et peut-être davantage sur la relecture de leur copie.

Certains candidats ont néanmoins su enrichir leur propos grâce à une exploitation fine et variée d'exemples littéraires, assurant la progression de l'argumentation et la pertinence des sous-parties. D'autres candidats, à l'inverse, ne mobilisaient pas les exemples ou les laissaient en suspens, comme ce candidat qui mentionne Annie Ernaux ou Dreyfus, deux exemples qui auraient pu être à propos mais qui restent artificiels dès lors qu'ils ne sont pas reliés au sujet. Plusieurs copies font état de véritables catalogues de références comme autant de passages obligés, de cases à cocher. Rappelons une règle de bon sens en la matière : il est aisé pour le jury de constater qu'une référence n'est pas maîtrisée. L'artifice est souvent grossier. La superposition de « noms » sans lien logique avec le sujet fait mauvaise impression et freine considérablement la progression de la réflexion.

La problématisation et l'analyse du sujet apparaissent comme des points critiques. Certaines copies ont su proposer une problématique pertinente et bien menée, orientant le plan et permettant un développement harmonieux : « La lecture doit-elle nécessairement être un levier de l'introspection du lecteur ? » ou encore « Dans quelle mesure l'expérience de lecture est-elle indépendante de la volonté de l'écrivain ? ». D'autres sont confusément exprimées et ne rendent pas compte d'une analyse suffisamment rigoureuse du sujet : « Comment le lecteur, qui se place au centre même de sa lecture, peut dépasser un langage insincère initial (car il vient avant le début du texte) pour se découvrir lui-même et ce qu'il avait en lui ? » ou encore « En quelle mesure la lecture, à travers l'équivalence, la médiation et la conceptualisation littéraire, permet-elle au lecteur de tendre vers la conclusion logique et ontologique de son existence ? » Un propos jargonneux est souvent le signe d'une démonstration fragile. D'autres, enfin, se sont perdues dans des considérations hors-sujet ou abstraites : « Comment le lecteur peut-il être le propre lecteur de lui-même et apprendre à se connaître grâce au livre alors qu'il est inactif pendant la lecture et que le récit ne concerne pas directement ses actions ? », questionnement dans lequel la lecture est confondue avec la perte d'identité. La dialectique auteur/lecteur a également parfois été malmenée, soit que le candidat la réduisait à une seule dimension, soit qu'il proposait par exemple un développement sur les péri-textes critiques plus que sur l'expérience du lecteur.

Enfin, la capacité à dépasser le sujet ou à ouvrir le raisonnement a été inégale. Si des copies montrent une véritable maîtrise de l'exercice comme cette troisième partie qui se propose de montrer que « le lecteur prend réellement part à l'activité littéraire lorsqu'on ne lui 'offre' pas l'instrument mais lorsqu'il s'en empare activement, choisissant de lire en lui », avec un dépassement pertinent du sujet et une articulation claire des sous-parties, d'autres restent bloquées dans des analyses superficielles ou hors-sujet.

En somme, le jury souligne que les copies qui combinent une bonne maîtrise de la langue, un plan clair, une problématisation pertinente et l'usage raisonné d'exemples littéraires permettent de répondre de manière satisfaisante au sujet. A l'inverse, les copies présentant des erreurs de langue importantes, une compréhension floue et une indéfinition des notions clés du sujet, des exemples mal exploités ou un plan qui ne progresse pas, ont été fortement pénalisées.

Ces constats devraient guider les candidats vers une meilleure structuration de leur argumentation, une sélection plus exigeante des exemples et une attention renforcée à la qualité de leur expression pour assurer la lisibilité et la cohérence de leur démonstration.

b. Rappel des principes méthodologiques

L'introduction

Elle constitue le moment-clé de la composition et conditionne en grande partie la qualité de l'ensemble du développement. Il est utile en guise d'amorce de contextualiser brièvement les enjeux du sujet ou d'en donner le cadre. Une citation succincte peut parfois jouer ce rôle mais elle n'est jamais obligatoire et peut même apparaître artificielle si elle n'entre pas dans le cadre du sujet. La citation du sujet doit être reproduite intégralement et fidèlement. L'analyse de mots-clés et des notions principales est essentielle pour en dégager le sens exact et éviter toute paraphrase purement formelle ou toute extrapolation. Chaque terme doit être examiné en portant une attention particulière à ce qui lie les termes entre eux. L'introduction doit mettre en évidence ensuite la tension ou la contradiction inhérente au sujet, ce qui permettra d'élaborer la problématique. Il ne s'agit pas de se limiter à poser une question, mais de montrer en quoi le sujet soulève un paradoxe ou un problème spécifique. La problématique doit être formulée clairement, sans se contenter de répéter la citation sous sa forme interrogative. L'introduction se termine par une annonce de plan concise, formulée de manière fluide, sans recourir au numéro de partie (I.II.III) ou phrases lourdes du type « dans une première partie ». L'annonce doit refléter la progression de la réflexion et préparer le lecteur au cheminement argumentatif qui sera celui de la copie.

Le développement

Rappelons un principe clair : superposer n'est pas démontrer, résumer n'est pas analyser. Le corps de la composition doit construire un raisonnement clair, cohérent, et progressif qui respecte les principes suivants : des transitions et des introductions partielles, des exemples solides et variés, une cohérence et une logique interne. Ainsi, chaque partie doit être introduite et conclue de manière à assurer la continuité de la démonstration. Les transitions servent à montrer l'avancée de la réflexion et à relier les parties sans redondance ni lourdeur. Les exemples ne sont pas des arguments en soi. Ils doivent être soigneusement analysés et reliés au raisonnement général. Il est indispensable de mentionner le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, de préciser le contexte et de procéder, lorsque c'est pertinent, à une micro-analyse de fragments de texte. Il convient également de diversifier les types d'exemples et de privilégier la qualité plus que la quantité. L'accumulation de référence en lien direct avec le sujet ou la paraphrase d'exemple connu ne sert absolument pas l'argumentation. Les candidats doivent mobiliser des références personnelles pour se distinguer. Nous entendons par « personnelles » des références assimilées et donc maîtrisées. Chaque paragraphe doit clairement contribuer à la progression de l'argumentation. Il est donc crucial de vérifier que les exemples et les analyses sont correctement rattachés à la problématique et qui ne détournent pas la réflexion vers un hors sujet.

La conclusion

Celle-ci doit être structurée en deux temps. Un premier qui récapitule le trajet argumentatif et reprend les principales étapes de la réflexion. Il s'agit de montrer comment celles-ci permettent de répondre à la problématique. Ce rappel est essentiel pour donner un sens à la composition et démontrer toute la cohérence du raisonnement. Le deuxième temps de la conclusion consiste à formuler une ouverture raisonnée. Le devoir peut se terminer par une perspective nouvelle, une réflexion élargie ou une citation complémentaire, mais toujours formulée de manière affirmative. L'ouverture ne doit pas introduire de nouveaux développements ou constituer une simple répétition du plan.

Précautions méthodologiques et écueils à éviter

Le défaut le plus courant réside dans une mauvaise compréhension ou analyse initiale du sujet. Une lecture attentive et l'explicitation des termes essentiels permettent de limiter tout hors sujet. Il est fortement déconseillé de reformuler complètement le sujet avec des synonymes approximatifs. On ne saurait rappeler l'indispensable fidélité aux termes choisis et à la logique de la citation proposée. Un catalogue d'exemple sans analyse critique nuit à la rigueur de la démonstration. Les exemples doivent enrichir l'argumentation. L'expression d'opinions personnelles ou psychologisantes est à éviter. L'exercice demande une réflexion structurée et argumentée sur le sujet, non un jugement moral ou une interprétation psychologique. L'introduction et le développement doivent être suffisamment détaillés pour analyser le sujet, mais sans excès. Les copies trop longues ou trop générales perdent souvent en précision et en efficacité.

Situer convenablement les textes et les auteurs dans leur contexte est essentiel. La maîtrise des mouvements, des genres et des évolutions stylistiques est requise. L'emploi d'un vocabulaire précis et conceptuel est attendu pour qualifier les phénomènes littéraires ou les enjeux esthétiques.

c. Expression

Rappelons qu'il n'est pas nécessaire d'écrire des copies de plus de vingt pages. Certains développements étaient inutilement longs et opacifiaient le propos plus qu'ils ne visaient à éclairer la démonstration, le candidat croyant pallier la pauvreté du propos par une écriture abondante.

Le jury souligne également que l'entrée en matière constitue un sérieux a priori de ce que sera la copie du candidat. Ainsi on peut saluer l'intelligence d'une telle accroche : « Michel Foucault débute *Les Mots et les choses*, en analysant le tableau *Les Ménines* de Vélasquez comme « représentation de la représentation classique ». Le spectateur voit sur la toile tous les regards converger vers lui, que cela soit le regard du peintre, de la cour, ou du roi et de la reine dans le miroir du fond. Alors même que le spectateur ne s'observe pas directement dans le miroir, tous les éléments picturaux indiquent qu'il est là : le tableau permet de se voir voyant. Cette étrange représentation retournée sur elle-même rappelle en un sens ce qu'écrit Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé* ». Et regretter par ailleurs les lieux communs de celle-ci : « La renommée des écrivains est parfois un frein pour le lecteur. Certains écrivains sont connus pour leurs longues descriptions comme Balzac. D'autres pour leur hermétisme comme Mallarmé. Et puis d'autres écrivains comme Marcel Proust, sont connus pour écrire de très longues phrases ».

Le jury tient à rappeler que la qualité de l'expression demeure un critère essentiel de réussite. Une syntaxe incertaine, une orthographe approximative ou un lexique mal maîtrisé affaiblissent considérablement la crédibilité d'une copie, quelle que soit la pertinence du raisonnement. Les erreurs qui portent notamment sur la conjugaison du présent de l'indicatif ou l'accord du participe passé restent trop fréquentes pour un concours de ce niveau. Il est difficile de valoriser une copie lorsque s'accumulent des erreurs du type « il prends », « il a écrit », « elle a réussi ». Citer un auteur exige de connaître son nom. Ont ainsi été rebaptisés : « Haristote », « Rablais », « Flobert », « Brescht » ou « Nietche ». Il est souhaitable également de savoir orthographier correctement certains substantifs : la « préphace » n'existe pas.

Le jury attire l'attention des candidats sur l'usage excessif d'un vocabulaire outrageusement théorique ou prétendument savant qui frôle le ridicule. Ce lexique ne saurait de surcroît remplacer l'intelligence du propos. Le jury insiste aussi sur la lisibilité de la graphie qui pénalise fortement la clarté de la pensée et le suivi de la démonstration. Certains candidats proposent une véritable course d'orientation au correcteur en multipliant les astérisques et autres flèches indicatives dans leur copie.

La maîtrise de l'exercice exige enfin le respect de certaines conventions typographiques. On rappelle que les titres des œuvres doivent être soulignés, que ceux des poèmes et chapitres sont placés entre guillemets, que chaque vers doit être isolé à la ligne.

Conclusion

Le jury tient à souligner que les remarques de ce rapport ne doivent pas faire oublier le plaisir éprouvé à la lecture de copies de grande qualité et souhaite saluer la majorité des candidats qui ont composé dans le respect des règles de l'épreuve pour soumettre le sujet à leur analyse.

Il rappelle que l'épreuve de composition française est une épreuve exigeante mais dont les attentes sont claires : problématisation, démonstration et illustration. Gageons que les futurs candidats du concours B/L sauront mettre à profit les conseils donnés dans le présent rapport.