

---

RAPPORT DE L'ÉPREUVE ÉCRITE DE COMPOSITION FRANÇAISE

**Thème du programme 2018-2019 : L'amour**

**Sujet 2019 :**

« Nous n'appelons amour ce qui nous lie à certains êtres que par référence à une façon de voir collective et dont les livres et les légendes sont responsables. Mais de l'amour, je ne connais que ce mélange de désir, de tendresse et d'intelligence qui me lie à tel être. Ce composé n'est pas le même pour tel autre. Je n'ai pas le droit de recouvrir toutes ces expériences du même nom. »

Cette opinion énoncée par Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* (Gallimard, « NRF », 1942, p. 102) correspond-elle à votre lecture du *Banquet* de Platon, du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare et de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal ?<sup>1</sup>

**Remarques générales :**

Comme chaque année, la session 2019 du concours a permis au jury de lire de très bonnes copies. Elles portent la trace d'une lecture sérieuse et attentive des œuvres, témoignent d'un véritable travail personnel et soulignent à nouveau la grande qualité de la préparation effectuée par nos collègues tout au long de l'année. Il nous faut cependant souligner que ces moments de satisfaction ont été plus rares que les années précédentes, et que d'inquiétantes tendances, déjà signalées dans le rapport de la dernière session, se sont cette année aggravées. Nous souhaiterions donc ouvrir ce rapport par une suite de rappels qui permettront aux futurs candidats d'asseoir leur travail de préparation sur une liste d'exigences claires et précises et d'éviter ainsi de futurs écueils.

Cette année encore, nombre de copies ont été trop brèves, trop légères, trop allusives et n'ont pas permis la mise en place et le déploiement d'une véritable réflexion sur les termes du sujet. Le jury a pleinement conscience qu'une épreuve en temps limité impose de réelles contraintes aux moments consacrés à la réflexion comme à ceux consacrés à l'écriture. Il n'en reste pas moins que des copies tenant en quatre pages (très courantes cette année) ne sauraient rendre justice à un sujet conçu pour être exploré à de multiples niveaux et censé valoriser une année entière de préparation et de lecture du programme à travers un travail engagé de trois heures de temps. Le jury est surtout attentif à la construction progressive d'une pensée, à l'éclosion d'un questionnement, au développement articulé d'un raisonnement... Toutes choses impossibles dans des copies se contentant de quelques lignes par paragraphes au cœur du développement, ou listant des « exemples » si allusifs qu'ils n'offrent en réalité aucune prise à la réflexion. De même, l'accumulation d'abréviations plus ou moins adroites, de notations chiffrées, ou l'absence de soin apporté à la graphie elle-même laissent entrevoir la nécessité d'un vrai travail de préparation en temps limité en amont,

---

<sup>1</sup> Les références proposées dans la suite de ce rapport renvoient aux éditions recommandées : Platon, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Garnier Flammarion - GF ; W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Jean-Michel Déprats, Folio Théâtre ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, édition préfacée, annotée et présentée par Michel Crouzet, Le Livre de Poche.

quand elles ne témoignent pas de l'incurie de certains candidats qui oublient qu'une dissertation est aussi un exercice rhétorique dans lequel la forme compte.

Un autre sujet d'inquiétude, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir en détail mais qu'il nous paraissait important d'exposer d'emblée, est la mauvaise tenue des introductions. Ces dernières oublient trop souvent d'analyser la totalité du sujet, se contentant parfois de quelques définitions et négligeant l'étape de reformulation. La problématisation devient, dans ces conditions, éminemment difficile.

Plus généralement, le jury a pu constater une forme de déconnexion entre la connaissance d'une certaine méthodologique de l'introduction et de sa structure formelle (dont on voit clairement des traces dans les copies) et l'intérêt analytique et argumentatif réel de cette partie du devoir. En effet, un grand nombre de copies semblent en apparence respecter les « étapes » de l'introduction et proposent ainsi accroche, citation du sujet, analyse et reformulation puis problématisation et annonce du plan. Deux problèmes surgissent cependant : dans certains cas l'enchaînement de ces différentes étapes apparaît grandement artificiel, comme si les candidats se contentaient de suivre un cahier des charges, et sans que la cohérence de la réflexion soit respectée. Il nous faut ici rappeler qu'une introduction est déjà un mouvement argumentatif, et que ce dernier doit être cohérent, fluide, organique ; que l'accroche permet d'introduire le sujet (et non d'y substituer un autre, plus proche d'une problématique travaillée dans l'année) ; que ce dernier doit être cité intégralement quand il est court, et reformulé avec précision ; qu'il faut alors que cette reformulation donne lieu à l'exposé d'une « problématique » au sens propre du terme, c'est-à-dire à l'exposé d'un véritable problème, fondé sur la mise en valeurs de tensions logiques, de contradictions possibles, d'incompatibilités éventuelles entre une thèse et les œuvres elles-mêmes ; qu'enfin cette problématique entraîne une annonce du plan qui se donne déjà comme un raisonnement articulé, lequel permet d'établir d'emblée une image du parcours qui sera proposé. Le deuxième problème, bien plus préoccupant, est d'ordre logique et non rhétorique. Le jury a été très surpris par le grand nombre de candidats ayant choisi de découper le sujet à leur convenance et de discuter une version très partielle de la thèse de Camus. Il nous faut ici rappeler que ce qu'il s'agit justement d'illustrer, de contester et de discuter dans un développement organisé, ce ne sont pas de simples notions présentes dans la citation, ou un simple morceau de cette dernière ; c'est au contraire la totalité d'une thèse, une proposition argumentative complète et articulée, l'ensemble d'un raisonnement condensé en quelques phrases.

En conséquence, les candidats devraient toujours vérifier qu'ils travaillent sur ce que nous pourrions appeler la « logique profonde » du sujet, et non à partir de termes ou des notions qu'ils ont artificiellement découpés et isolés du cadre syntaxique global de la citation. Cet aspect du problème nous semble absolument fondamental, et nous avons eu l'occasion, notamment lors de discussions avec les préparateurs, de nous interroger sur la récurrence de fausses analyses du sujet, ou de raisonnements purement analogiques qui, d'une notion à l'autre, finissent par sortir du cadre de la citation et « bavardent » pour ainsi dire, autour du sujet. Ces copies, prises d'un véritable « démon de l'analogie », et abandonnant parfois toute rigueur logique en sautant de concept voisin en notion proche sont soit le signe d'une véritable difficulté à saisir l'intégralité d'une pensée articulée en quelques phrases, soit la trace d'une tentative de tordre le sujet pour le rapprocher de développements appris par cœur et prêts à être restitués sans souci de leur pertinence en contexte (un autre phénomène de plus en plus remarqué et de plus en plus inquiétant). À cet égard, les candidats ne doivent pas oublier que le jury d'un concours évalue le sérieux de l'argumentation et la réflexion, c'est-

à-dire un engagement à affronter réellement un sujet, une promesse tacite d'honnêteté intellectuelle, une exigence de rigueur que l'on est en droit d'attendre d'un futur ingénieur ou d'un futur praticien s'interdisant d'éviter les difficultés par facilité. Toute bonne dissertation témoigne ainsi d'une véritable éthique de la pensée.

### **Analyse du sujet**

Comme on l'aura compris, cette étape pourtant fondamentale a concentré bien des défauts et a souvent été négligée. Dans l'ensemble, le jury a repéré peu de graves contresens, mais il regrette le grand nombre d'analyses partielles ou les simples paraphrases des propos de Camus. De nombreuses copies semblent avoir choisi de négliger la première et la dernière phrases, réduisant ainsi considérablement la portée du sujet et se contentant d'illustrer l'idée que l'amour véritable concentre désir, tendresse et intelligence (souvent envisagée comme « rationalité », et non comme accord et entente avec l'autre). Le fait que chaque « composé » amoureux soit unique a aussi donné lieu à des déviations logiques, certaines copies s'intéressant alors au fait qu'on ne puisse véritablement aimer qu'une seule personne, ce qui nous éloigne nettement de la thèse de départ. Dans certains cas, la logique oppositionnelle et contrastive de la citation n'a pas été perçue, et les candidats n'ont pas hésité à affirmer que c'était les livres et les légendes eux-mêmes qui définissaient l'amour sous la forme de ce composé. De façon plus générale, on a pu constater un grand nombre de gauchissements du sujet : les représentations imaginaires et littéraires communes prenaient la forme d'une « société » forcément coercitive qui nous dit qui aimer et comment aimer. Certains introductions ont aussi tenu à « personnaliser » la thèse, et le « je » employé a été rapproché de l'individu Camus et de sa supposée biographie. Certains candidats n'ont donc pas vu qu'il était question ici d'une sorte de « sujet expérimental », support d'expériences affectives et amoureuses, et non pas d'un être en particulier. On regrettera enfin la rareté des introductions articulant remarques formelles et analyses logiques, celles qui insistent sur la présence des tournures restrictives, sur l'opposition des pronoms (« nous » vs. « je »), ou qui emploient un lexique approprié (critiquer, dénoncer, se distinguer de, s'opposer à...), prouvant ainsi que la logique de la thèse de Camus avait été perçue et assimilée.

Il semble pourtant possible de noter qu'en quatre phrases, Camus souligne une trahison et exprime un interdit. La tournure restrictive de la première phrase commence par mettre en lumière la profonde insuffisance des représentations communes dans le domaine de l'amour. Ces « façons de voir », conditionnées par le discours littéraire et mythologique, proposent certes une étiquette linguistique commode et réutilisable (« amour ») mais elles ne correspondent pas à la particularité de chaque sentiment amoureux. Le sujet est donc construit sur une première opposition fondamentale, marquée par la conjonction « mais », entre la vérité d'une expérience affective unique, exceptionnelle, idiosyncratique pourrait-on dire (« ce composé n'est pas le même pour tel autre ») et un ensemble de généralisations trompeuses et peut-être caricaturales. En amour règne donc le particularisme le plus absolu, et l'amour lui-même ne saurait être que ce mélange toujours unique et sans cesse recommencé qui semble frapper d'inanité toute catégorisation (« je n'ai pas le droit de recouvrir toutes ces expériences du même nom »). Chaque amour est donc liaison unique à la singularité d'un autre, et ce simple fait semble interdire tout étiquetage collectif de ces complexités affectives. Allons plus loin : les précautions périphrastiques (« ce qui nous lie », « ce mélange de... »), l'abondance des tournures négatives et restrictives (« je ne connais que... ») semblent aussi suggérer que l'amour est un affect qui défait ou problématise toute nomination, qu'il reste une expérience obscure, composite, difficilement maîtrisable sur le

plan conceptuel ou lexical. Se dessinent alors tout un réseau d'enjeux liant amour et langage, sentiment et nomination, vérité d'une expérience et voile des mots... Réinterroger cette opposition entre un amour forcément vrai et un langage forcément trompeur et dissimulateur permettait alors d'envisager de véritables dépassements.

Une fois cette première structure contrastive et ses possibles prolongements clairement mis en lumière, il devenait possible de reconstituer le cheminement de la pensée de Camus. Il commence en effet par expliquer que notre conception de l'amour est déterminée par un ensemble de représentations (essentiellement narratives, ici « livres » et « légendes »). Le jury attendait donc des candidats qu'ils soient capables de montrer à quel point nos œuvres se nourrissent de représentations littéraires et mythologiques, comment elles jouaient avec elles ou s'employaient à les déjouer... ce qui n'a que trop rarement été le cas. Ces mêmes candidats devaient ensuite souligner que le mot amour n'était alors pour Camus qu'une étiquette commune que nous apposons à ce qui est d'abord une relation à d'autres individus (« ce qui nous lie à certains êtres »). La syntaxe restrictive de la phrase laisse penser que cette dénomination est fondamentalement insatisfaisante, que le mot ne respecte pas la complexité de la chose, une complexité explicitée par la phrase suivante avec l'idée de « mélange » et de « composé ». L'amour apparaît donc d'abord comme un sentiment mixte (désir, tendresse, intelligence), fondamentalement relatif et relationnel, fondé sur une élection (« certains êtres » / « tel être ») absolument unique, propre à chacun et propre à chaque être aimé. Aucun amour n'est jamais totalement le même, et le langage nous cache cette précieuse et irréductible unicité de chaque expérience, de chaque situation amoureuse. L'insuffisance des mots entraîne enfin une interdiction : « je n'ai pas le droit de recouvrir toutes ces expériences du même nom ».

Ayant ainsi regroupé quelques-uns des traits les plus saillants du sujet, il devenait possible d'explorer les tensions traversant le propos de Camus et d'esquisser une problématique.

### **Problématisation :**

Que découvre-t-on en effet, dans les œuvres du programme, pour justifier cet interdit camusien ? Ne se trouvent-elles pas, par la force des choses, contraintes à nommer et à étiqueter l'amour, souvent en reprenant et en utilisant des livres et des légendes ? De trop nombreuses copies ont négligé ce type de questionnement et, à la suite de l'analyse partielle du sujet, se sont simplement demandé si l'amour était bien un mélange de désir, de tendresse et d'intelligence, parfois consacrant assez mécaniquement une sous-partie à chacun des termes de cette triade. Certaines problématisations, particulièrement paresseuses, se contentent de poser la question dans des termes extrêmement généraux (« est-il possible de définir l'amour ? ») laissant de côté toutes les nuances et les complexités particulières de la thèse de Camus. Dans l'ensemble, deux défauts ont été particulièrement saillants lors de l'évaluation de cette partie du devoir : soit le sujet n'est que partiellement analysé et la problématique s'en ressent, se révélant trop étroite ou trop limitée, soit (et c'est certainement plus grave), le sujet est analysé mais la problématique en est étrangement déconnectée, comme si l'incapacité à saisir la logique profonde du sujet venait contaminer l'introduction de la copie elle-même, lui faisant courir le risque de devenir elle aussi un mélange et un composé bien moins harmonieux que celui évoqué par Camus. La dissertation, loin de répondre à une mécanique formelle, doit bien consister en un mouvement de pensée véritable : les étudiants n'auraient souvent qu'à prendre au sérieux la méthode qu'ils maîtrisent pour s'approprier vraiment l'exercice et le réussir. Un autre défaut a souvent été constaté : certains candidats

choisissent de multiplier artificiellement les questions (certaines étant d'ailleurs assez pertinentes), et finissent par n'en retenir qu'une, souvent assez arbitrairement. Là encore, c'est la richesse et la pertinence du développement à venir qui sont les premières victimes de cette surenchère questionneuse.

On pourra donc noter que les candidats arrivent souvent à percevoir et à dégager l'un des grands enjeux du sujet (l'absolue unicité de l'expérience amoureuse, l'influence des représentations littéraires et légendaires, la difficulté de nommer l'amour...) mais qu'ils peinent à les articuler tous dans une reformulation et un questionnement cohérents. Il arrive d'ailleurs, à la grande surprise du jury, que ces enjeux resurgissent dans la copie, tout en n'étant absolument pas annoncés par la problématique. En somme, les deux défauts les plus marquants restent l'insuffisance de cohérence logique et la réduction de la problématique à un énoncé artificiel et sans enjeu, parfois – souvent – moins problématisé en fait que la copie elle-même. Rappelons-le en effet, ce mot n'est pas dérivé du substantif « problème » de façon gratuite : il représente bien la perception d'une tension, d'une incompatibilité, d'un frottement logique ou notionnel, en bref de quelque chose qui justifie d'interroger une notion et sa confrontation à certaines œuvres à nouveaux frais. En aucun cas la problématisation n'est donc la production d'une avalanche de questions faisant tourner les différents « mots-clés » à différentes places syntaxiques. Certaines copies ont réussi à intégrer cette prise en charge de l'idée de « problème » et ont pu montrer, par exemple, que tout en refusant de nommer « amour » certaines expériences particulières, Camus en proposait tout de même, comme malgré lui, une sorte de définition, les liant à la présence d'un mélange variable mais stable de désir, de tendresse et d'intelligence. D'autres ont insisté sur le caractère apparemment euphorique d'un tel mélange, rejoignant le reste du sujet en remarquant que les « livres et les légendes » ne nous donnaient pas de l'amour une représentation si euphorique et positive... Il était donc possible de souligner des tensions internes ou externes qui permettaient vraiment de montrer que la thèse de Camus n'allait pas de soi et que la fréquentation du programme pendant l'année permettait d'apercevoir facilement.

L'amour est-il vraiment ce sentiment composite, absolument unique, et toujours renouvelé ? Est-il si étroitement dépendant de chaque situation, et du caractère idiosyncratique de chaque relation, prise dans son individualité radicale ? N'y a-t-il pas de grandes constantes du sentiment amoureux, qui pourraient par ailleurs réduire son aspect composite, mettre en jeu autre chose que désir, tendresse et intelligence, qui semblent pourtant, en effet, les « ingrédients » fondamentaux du phénomène ? Enfin la relation entre l'amour et les façons de le nommer, de le décrire ou de le penser au niveau collectif ne peut-elle se dire que sous le signe de la trahison ou de la simplification ? Et si le domaine de la représentation amoureuse avait d'autres pouvoirs, plus positifs, plus productifs ?

C'est chez Stendhal lui-même que l'on pourrait trouver des pistes justifiant cette idée. On se souvient ainsi qu'au début de *Le Rouge et le Noir*, le narrateur précise assez malicieusement que comme « comme madame de Rênal n'avait jamais lu de romans, toutes les nuances de son bonheur étaient neuves pour elle »<sup>2</sup>. Dans ce cas les « façons de voir »,

---

<sup>2</sup> Fin du chapitre 13, Garnier Frères, 1950, p.80. On peut aussi penser à cette citation, un peu plus étendue, et plus retorse, car ce qui en ressort est à la fois la puissance configuratrice du langage littéraire mais aussi sa dimension trompeuse, comme dans la perspective de Camus : « À Paris, la position de Julien envers madame de Rênal eût été bien vite simplifiée ; mais à Paris, l'amour est fils des romans. Le jeune précepteur et sa timide maîtresse auraient retrouvé dans trois ou quatre romans, et jusque dans les couplets du Gymnase, l'éclaircissement de leur position. Les romans leur auraient tracé le rôle à jouer, montré le modèle à imiter ; et ce modèle,

filles des légendes et des romans, ne sont pas que des généralisations trompeuses : elles deviennent aussi des filtres perceptifs permettant d'éclairer ou de discriminer les nombreuses nuances du spectre affectif. On perçoit aussi, à nouveau, la richesse potentielle d'une réflexion capable d'articuler la puissance de la nomination en littérature, et le déclenchement, la communication ou la consolidation de l'état amoureux.

### **Développement**

Dans le développement, et dans le corps même du devoir, l'observation de certains défauts permet de comprendre rétrospectivement les manques précédemment soulignés à propos de l'analyse du sujet et de la problématisation. En effet, face à un dialogue philosophique qui interroge les représentations communes et mythologiques de l'amour pour en proposer une conceptualisation nouvelle, à une pièce de théâtre qui fait massivement usage de légendes ou de l'intertexte pétrarquiste, ou encore à un roman qui intègre sonnets, références à l'Arioste ou à *Othello*, il semblait assez facile de rendre justice au premier moment du raisonnement de Camus, celui où il affirme que nos façons de voir et de penser l'amour sont pour ainsi dire conditionnées par un intertexte aux contours assez flous. Nombre de copies ont malheureusement négligé ces aspects pourtant apparemment évidents, et sont restées muettes sur la question des « livres et légendes ». Ce phénomène, couplé à un certain nombre d'autres observations (comme la raréfaction ou la réduction des citations, autrefois souvent longues et précises dans les copies de ce concours), a pu laisser penser au jury que bien des candidats ne connaissaient pas assez les œuvres au programme, d'autant que certaines erreurs dans l'identification des personnages (notamment chez Stendhal) pouvaient laisser entrevoir une utilisation abusive (voire exclusive) des résumés (écrits ou disponibles en vidéo sur internet). Il nous faut le rappeler ici : aucun résumé, aucun manuel ne peut remplacer la lecture approfondie, fréquente et personnelle des œuvres au programme. Les cours des préparateurs eux-mêmes, si utiles et si éclairants pour les étudiants, ne peuvent laisser éclore leurs bienfaits qu'à partir du terreau d'une fréquentation réelle des œuvres. Dans ces conditions, et face à ce défaut de lecture, on comprend mieux pourquoi le sujet n'avait souvent été que partiellement pris en compte : c'est sa pertinence même qui échappait à certains candidats, provisoirement incapables de voir que les propos de Camus résonnaient profondément avec les textes qui leur avaient été proposés.

Si la convocation des œuvres n'a pas donné lieu à de graves contresens, on comprend donc qu'elle a trop souvent été partielle et insuffisante. Les candidats qui ne prennent en compte que la partie centrale de la citation proposent ainsi souvent des premières parties très limitées, où l'amour ne peut être qu'un mélange d'ingrédients (le désir, la tendresse et l'intelligence, mais aussi parfois la jalousie, l'admiration... les copies n'illustrant alors que la question du « composite », réduisant ainsi encore la portée d'une première lecture déjà réductrice). D'autres premières parties ne s'attachent qu'à la question de l'unicité et montrent que l'amour varie dans le temps, selon l'être aimé, ou celui qui l'éprouve... mais là encore le sujet est considérablement tronqué et appauvri. Il nous faut en revanche saluer les copies qui ont su s'appuyer sur la citation pour construire ce premier pan de leur argumentation : elles ont montré qu'il existait des stéréotypes affectifs, nourris des œuvres littéraires mais que chaque expérience amoureuse était unique et s'en écartait. Les bonnes copies prenaient alors

---

tôt ou tard, et quoique sans nul plaisir, et peut-être en rechignant, la vanité eût forcé Julien à le suivre. » (p.37).

en charge l'idée que face à cette diversité, le concept d'amour lui-même posait problème, et elles arrivaient ainsi à justifier l'interdit posé par Camus. Dans les meilleures copies on pouvait même trouver une distinction assez fine entre l'amour vécu et l'amour raconté, et cette différence se trouvait justifiée par l'emploi de références bienvenues (Fabrice cherchant vainement dans ses amourettes la grandeur des amours littéraires, les stéréotypes pétrarquais du *Songe* convoqués à propos des amours véritables comme des amours trompeuses, la riche mythologie d'Eros déployée jusqu'à la contradiction par les orateurs du *Banquet*, et échouant à rendre compte de sa nature intermédiaire et démonique...).

D'autres problèmes ont pu apparaître dans les parties consacrées ensuite à la discussion du sujet proposé. Certaines d'entre elles se sont en effet rapidement transformées en listes et en inventaires de ce que Camus aurait « oublié » (la jalousie, la souffrance, la mort, l'élévation de l'âme...) et qui ne correspondrait donc pas à la partie centrale de la citation. Certaines copies ont même, au prix d'un amalgame inacceptable, utilisé le mariage de Clélia et Crescenzi pour montrer qu'il existait des amours sans tendresse ou désir, confondant par là même mariage forcé et amour. Les réfutations du caractère unique du sentiment amoureux tendent elles aussi à prendre la forme de l'inventaire : on liste alors des ingrédients qui sont jugés absolument indiscutables (l'élévation de l'âme est de ceux-là... mais que dire alors de tous les exemples d'avilissement par l'amour que contiennent aussi nos œuvres) et parfois on retombe sans s'en rendre compte sur la thèse de départ (dans tous les amours, on trouve le désir). On l'aura compris, ces différentes listes dépendent bien plus de ce dont se souviennent les candidats au moment de l'épreuve que d'une véritable réflexion. Elles frappent malheureusement par leur caractère partiel et arbitraire. Au contraire, certaines réfutations intelligentes ont su articuler, au sein d'un véritable raisonnement, des traits communs au sentiment amoureux, parfois ceux-là même qui sont éclairés par les « livres et les légendes ». Certaines copies montrent même que le langage littéraire peut aussi évoquer l'amour de façon convaincante, jusque dans sa variété et sa nature paradoxale, ou que si on peut théoriser l'amour, c'est aussi que l'on peut s'appuyer sur des fondations expérientielles qui sont moins labiles qu'elles n'en ont l'air.

En ce qui concerne la troisième partie, force est de constater qu'il est nécessaire de rappeler à nouveau un certain nombre d'éléments : s'il n'existe, là encore, aucune recette ou aucune méthode infaillible pour produire une discussion ou un dépassement de qualité (et si le concept de dépassement lui-même ne convient pas à tous les sujets), il peut cependant être intéressant d'explorer les non-dits ou les présupposés d'une affirmation tout en restant dans le cadre qu'elle ouvre à la réflexion. Ici, c'est à un niveau plus profond, et pourtant assez nettement perceptible au fil d'une analyse rigoureuse du sujet que pouvait apparaître l'idée d'une reprise plus ouverte des liens entre l'expérience amoureuse et le langage. Il s'agissait ainsi de montrer que les liens tissés entre l'amour, la nomination et les livres étaient peut-être plus riches et plus complexes que ceux que la citation de Camus laissait percevoir. Certains candidats ont de fait utilisé cette partie pour revenir à la question de la représentation littéraire de l'amour, mais ce qu'ils en ont dit n'était parfois que ce qu'il aurait fallu en dire dès la première partie. Cependant, dans la grande majorité des cas, les troisièmes parties ont été l'occasion de plaquer un morceau de corrigé ou de cours ; elles sont souvent restées très générales (comment définir vraiment l'amour ? qu'est-ce que l'amour véritable ?) et très déconnectées des enjeux profonds du sujet. Ici encore, les tentatives de « synthèse » ont souvent été maladroites. On pourra cependant saluer des copies courageuses qui ont véritablement essayé de repenser les différents termes du problème et de montrer par exemple comment l'amour conjugait particularisme et universalité en étant à l'origine

d'œuvres littéraires qui fixaient des repères collectifs et notionnels assez stables, mais à partir desquels chacun était libre d'inventer et d'éprouver son propre itinéraire amoureux.

Un point de méthode, pour finir cette partie du rapport. Cette année des copies de plus en plus nombreuses se sont contentées de proposer des illustrations du sujet sur un ensemble de deux voire de trois parties. On comprend aisément les inconvénients de ce type de démarche : dans le premier cas, le sujet lui-même est artificiellement scindé, et la troisième partie n'est alors qu'une réfutation qui laisse sur sa faim ; dans le second cas, le développement du devoir se réduit à l'illustration de la thèse de l'auteur et laisse donc forcément de côté la discussion, et au moins les nuances, qu'une affirmation si forte et si tranchée ne manque pas de faire émerger. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que tous les sujets doivent être traités dialectiquement. Au contraire, il n'existe pas de plan *a priori* efficace, quel que soit le sujet, et c'est justement au nom de cette adéquation profonde entre la logique d'une affirmation et la méthodologie choisie pour la comprendre et en explorer les implications que l'on peut affirmer qu'une thèse aussi tranchée que celle de Camus mérite d'être vraiment interrogée.

À l'issue de ce premier passage en revue des principaux enjeux du sujet, les qualités nécessaires à la rédaction d'une bonne ou d'une très bonne copie ressortent nettement ; elles ne distinguent d'ailleurs guère des exigences rappelées dans les rapports déjà existants. Le sujet de cette session, plus court que ceux des années précédentes et moins métaphorique, exigeait avant tout une véritable rigueur logique, une certaine finesse d'analyse et surtout une confrontation franche et sincère avec la thèse proposée (le jury n'hésitant pas à sanctionner justement les développements qui lui apparaissent artificiels ou directement importés d'un cours ou d'un corrigé). Inutile de préciser que face à une citation qui invitait à se pencher sur le rapport entre le sentiment amoureux et le langage littéraire, la connaissance des œuvres, la précision des références, la volonté d'appuyer chaque argument sur le texte prennent une importance capitale. À cet égard, nous devons rappeler à nouveau qu'une allusion ne peut avoir valeur d'argument, et que la référence à des situations narratives vagues et mal identifiées emporte difficilement la conviction. Un mot doit aussi être dit sur le texte philosophique proposé cette année : le jury a souvent regretté que bien des « théories » de l'amour aient été attribuées directement à Platon, certains candidats n'ayant pas fait le travail de contextualisation énonciative. Tous les discours ne se valent pas, dans le *Banquet*, et tous ne viennent pas de la même source : attribuer à chacun ce qui lui revient, montrer en somme d'où provient tel ou tel discours sur l'amour, étaient donc des nécessités méthodologiques fondamentales si l'on voulait respecter la nature dialogique d'un texte complexe et parfois retors. Là encore, la simplification logique et le défaut de mémoire ont privé certains candidats de notes plus valorisantes. Enfin, toute aussi inquiétante que cette réduction monologique du riche dialogue platonicien, est réapparue la tendance qui consiste à faire de l'œuvre philosophique le seul foyer de la vérité sur le thème de l'année. On ne peut pourtant construire une argumentation en partant *a priori* du principe qu'un seul texte l'emporte sur les autres, et il ne s'agit pas de considérer les œuvres littéraires comme de simples réservoirs d'exemples. Elles pensent aussi, et proposent au lecteur d'envisager le concept d'amour sous plusieurs angles. Cette absence de hiérarchie implicite est d'autant plus marquée cette année que le texte philosophique proposé se distinguait lui-même par une dimension littéraire certaine (mise en scène narrative et énonciative, personnalisation stylistique et rhétorique des discours en fonction des orateurs...). Ainsi, tous les textes étudiés pouvaient être abordés en conjuguant l'interrogation d'une pensée et l'étude d'une écriture.



## Éléments de correction et remarques Concernant les premières parties

Comme le laissent prévoir les remarques sur l'analyse du sujet, les premières parties ont cette année encore été nettement discriminantes. Les copies n'ayant pas pris le sujet au sérieux ou ne l'ayant pas reformulé intégralement se sont très vite heurtées à de réels risques de hors-sujet. À l'inverse, les meilleurs travaux ont d'emblée cherché à illustrer et à justifier les fondements de la thèse de Camus, à savoir l'incroyable prégnance des récits et des représentations culturelles dans le domaine de l'amour. Les orateurs du *Banquet* semblent ainsi multiplier les définitions d'Eros appuyées sur la mythologie, jusqu'à ce que soit dénoncé l'usage problématique qu'en fait un Agathon, lequel n'hésite pas à dériver les qualités d'Eros des représentations attachées à d'autres dieux (voir p.126) ou à fonder son argumentation sur des vers à l'origine douteuse (p.127 : « Me viennent à l'esprit ces vers... »). Ainsi les références à Hésiode (p.97) chez Phèdre ou chez Eryximaque (p.111), à Homère chez Pausanias (p.101, avec la mention d'une Aphrodite fille de Zeus et de Dionè qui nous renvoie directement à *l'Iliade*), Aristophane (p.115) ou Agathon (p.124) construisent-elles le portrait incroyablement varié mais toujours incomplet d'un principe amoureux qui semble échapper à tout encerclement discursif. De même, le texte shakespearien n'est-il pas tissé d'un double intertexte pétrarquiste et baroque, et ne constitue-t-il pas, comme le rappelle Gisèle Venet dans ses notes, « un commentaire indirect sur le langage et ses clichés » (p.327) ? De la « petite fleur d'Occident » (p.97) comme symbole narratif et théâtral de *l'innamoramento*, à la conception déjà stéréotypée que peut se faire Bottom du rôle de l'amoureux (forcément pathétique, p.73), en passant par la présence explicite des « livres et des légendes » (les « contes » ou « l'Histoire » dont Lysandre parle à la page 59) mentionnés par les personnages, il semble aisé de montrer que l'amour n'est pensé dans le *Songe* que sous l'angle d'un jeu avec les références littéraires. L'intertextualité explicite de l'ensemble de la pièce qui reprend à la fois des images maniéristes (on pense, entre autres, à Phébé contemplant « son visage d'argent dans le miroir de l'eau » p.67), des éléments de la trame du « Conte du Chevalier » de Chaucer ou encore la présence d'une pièce de théâtre librement dérivée d'Ovide ayant précisément pour sujet un couple d'amoureux en butte à un interdit parental, sont ainsi autant d'indices qui montrent que parler d'amour, pour Shakespeare, c'est avant tout jouer avec des codes, utiliser un langage qui préexiste à la création théâtrale elle-même, et enfin se rendre capable de montrer en quoi il peut être déjoué, ridiculisé ou magnifié par un certain nombre de configurations dramatiques et dynamiques. Dans la *Chartreuse de Parme*, l'amour reste aussi nettement lié à des « façons de voir communes » qui sont très fortement influencées par l'art et la littérature ; ainsi les bords du lac de Côme, dès les pages 52 et 53 sont-ils d'emblée placés sous le signe du Tasse et de l'Arioste, alors que l'expression « tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation » laisse aussi clairement entendre les accents d'un rousseauisme à peine voilé. Les différents personnages du roman se retrouvent ainsi presque tous confrontés à des représentations antérieures qu'il leur faut affronter avec plus ou moins de bonheur : Fabrice n'arrive pas, lors de son séjour à Naples, à « jouer avec un certain sérieux le rôle d'amoureux » (p.189). À l'inverse, on apprend au chapitre 25 (p.577), que le Prince Ranuce-Ernest V se réserve toujours « les rôles d'amoureux » lors des représentations théâtrales qui amusent la cour et n'hésite pas à faire « une déclaration d'amour dans toutes les règles » à Gina, preuve d'un certain conformisme dans ses manières de dire et de pratiquer le sentiment amoureux, ce qui l'éloigne d'emblée des amoureux élus et des êtres d'exception de l'univers stendhalien. Les remarques du Gonzo, à la page 634 (« La marquise est jalouse de la petite Marini, et ce

serait, ma foi, une comédie bien montée, se dit-il, que celle dans laquelle la marquise jouerait le premier rôle, la petite Anetta la soubrette, et *monsieur* Del Dongo l'amoureux ! Ma foi, le billet d'entrée ne serait pas trop payé à 2 francs. ») montrent bien qu'un amour qui suivrait un peu trop nettement les schémas littéraires éprouvés de la comédie risque une forme de dégradation évidente. Fabrice lui-même n'est pas à l'abri des clichés du langage des amants, comme le souligne malicieusement le narrateur lors de l'entrevue du héros avec Clélia, dans la prison : « le lecteur se figure sans doute les belles choses qu'il disait, lorsque la femme de chambre avertit sa maîtresse que onze heures et demie venaient de sonner... » (p.459), alors qu'il nous apprend par ailleurs que Clélia avait « préparé un beau discours » mais que « la logique de la passion est pressante » (p.457) et risque à chaque instant de mettre en déroute les plans discursifs les plus élaborés. On trouvera enfin chez Clélia elle-même l'affirmation d'une profonde insatisfaction : celle-ci provient du décalage entre ce que « les façons de voir » collectives peuvent laisser transparaître de l'amour et ce qu'elle en voit très concrètement dans les malheurs de la Duchesse quand Fabrice est en danger : « Quelle terrible passion que l'amour !... et cependant tous ces menteurs du monde en parlent comme d'une source de bonheur ! » (p.360). Parler d'amour, nommer l'amour ou tout simplement parler du monde quand on est amoureux sont donc des actions qui ne semblent pouvoir s'effectuer que par le filtre d'un langage préexistant. Se trouvent aussi liées, à de nombreuses reprises dans nos œuvres, la présence massive des représentations littéraires, culturelles et collectives du sentiment amoureux et la perception d'un décalage, d'un écart, d'une différence fondamentale avec la réalité du sentiment amoureux lui-même, que souligne tout particulièrement le recours au modèle théâtral de la comédie de l'amour et aux différents rôles qu'elle définit.

C'est précisément de cette trahison que s'amuse Shakespeare à la première scène de l'acte IV du *Songe*, pour ne convoquer ici que l'un des nombreux moments où le code littéraire et les références communes sont à la fois moquées et utilisées pour leurs résonances poétiques. Face à un Bottom coiffé d'une tête d'âne, Titania multiplie les déclarations excessives (p.196-197 : « *Come sit thee down upon this flowery bed,...* »). La présence des fleurs, dont on connaît l'importance dans le domaine de la poésie amoureuse, le régime du compliment hyperbolique ou contradictoire, et les préoccupations basement corporelles de Bottom lui-même contribuent à dégrader en contexte le discours amoureux tel qu'il a été codifié et illustré par la tradition littéraire (on peut aussi penser, entre autres exemples extrêmement nombreux dans la pièce, aux métaphores florales de la p.201). Le contraste est alors saisissant avec la fin de la scène, qui rétablit une perception plus fidèle de la réalité grâce à l'intervention de Puck et d'Obéron : « vois comme tu avais coutume de voir » (p.205) dit le Roi des Fées à la Reine, la libérant ainsi de la mythologie amoureuse occidentale (la fameuse « petite fleur d'Occident »). L'ensorcellement pétrarquiste prend fin, et on entrevoit alors une possible nature de l'amour, celle d'une expérience absolument incommunicable tant elle est singulière, marquée par l'illusion, l'incertitude, le flottement. Qu'il s'agisse de Titania (p.205), des amoureux d'Athènes (p.217) ou de Bottom lui-même (p.219), tous échouent à rendre compte de ce qu'ils viennent de vivre. Finalement, l'amour en tant que tel semble déjouer toute possibilité de saisie langagière et conceptuelle, et c'est d'ailleurs la force du dispositif énonciatif du *Banquet* que de laisser apercevoir cet état de fait. Toutes les belles définitions de l'amour proposées au fil du texte, et même la tentative plus élaborée de Diotime, semblent se heurter à l'arrivée d'Alcibiade, lequel fait entendre un désir dans lequel l'élévation de l'âme n'a pas sa part (« j'étais asservi à cet homme comme personne ne l'avait jamais été par personne, et je tournai en rond » p.172). Cet amour exprimé avec force, à la première

personne, lié aux thèmes de la violence, de l'esclavage, laisse donc voir un premier décalage entre les manières codifiées de parler d'amour et la réalité brute du sentiment. La pensée des « serments » chez Platon comme chez Shakespeare, est à cet égard très intéressante : c'est justement parce que les mots figés par la tradition rhétorique (dans laquelle amour rime forcément avec toujours) ne peuvent rendre compte de ce qu'est l'expérience amoureuse que les serments peuvent être brisés chez Platon (Pausanias l'autorise, p.104-105) ou qu'ils sont forcément suspects chez Shakespeare (voir le discours d'Hermia, p.63). Ainsi faut-il en revenir au début du discours de Diotime (p.142-143) et à ce premier portrait d'un Eros infiniment variable, toujours tendu entre deux postulats contradictoires (la rareté et l'abondance, la mortalité et l'immortalité...). Chez Stendhal aussi l'amour se trouve étroitement lié à des circonstances variables, qui ne peuvent qu'être trahies par la rigidité d'une définition – l'écrivain retrouve par-là le thème plus ancien de la surprise de l'amour : ainsi chez la Comtesse, charmée par les manières du Comte (aux pages 151 et 152) parce qu'elles tranchent avec l'ennui de son exil campagnard. De façon encore plus nette, Fabrice s'interroge dès le début du chapitre 13 sur le décalage qu'il perçoit entre les représentations littéraires grandioses et sublimes de l'amour et les formes plus légères d'attachement qu'il ressent. Ici encore, le spectre du mensonge et de la tromperie plane sur les représentations littéraires traditionnelles du sentiment amoureux (« Ce qu'on appelle amour, ajoutait-il, serait-ce donc encore un mensonge ? Serait-ce cette propension quelque peu vulgaire dont ces menteurs auraient fait l'amour d'Othello, l'amour de Tancredi ? », p.295). Les représentations littéraires et culturelles, quoique fréquemment convoquées dans nos œuvres, le sont donc souvent pour être mises en question ou en défaut au nom d'un amour inconnaissable, ou insaisissable et profondément variable. Ce qui ressort alors et rentre en résonance avec la citation de Camus, c'est la nature profondément composite et unique d'un tel lien.

Si le Prince Ranuce-Ernest IV indique au comte Mosca que ce qui importe vraiment, c'est « le bonheur intime que donnent les relations de tendresse et d'amour » (p.203), force est de constater que ces relations peuvent prendre des formes extrêmement diverses selon les personnages et les configurations. Comme l'annonçait la phrase de Camus, ce ne peut être qu'un mélange particulier « qui [nous] lie à tel être » et pas à tel autre. Examinons à cet égard le premier type d'amour rencontré chez Shakespeare. Le lien qui unit Thésée et Hippolyta semble en effet correspondre en partie à la définition de Camus : fondé sur le désir et l'impatience (dès les premières répliques de la pièce), sur une sorte d'intelligence (comme le prouve la reprise de la même image lunaire par les deux amants) et sur une forme de tendresse annoncée (l'« autre musique » qui va s'opposer à la conquête autrefois violente de l'Amazone), cet amour tranche nettement avec l'image mythologique d'un Thésée aventurier, guerrier et volage. Le reste de ses aventures, connu par des récits et des textes, ne semble en effet pas correspondre à la nouvelle modalité du sentiment amoureux qu'il explore avec Hippolyta et qui les mènera jusqu'à l'union matrimoniale. Ailleurs dans la pièce, la liste que Lysandre fait de ses qualités montre bien que l'amour ne dépend pas d'une critériologie absolue mais relève d'une élection unique et quelque peu mystérieuse d'un *autre*, que l'on écarte alors de la foule (« et, ce qui est plus que toutes ces vantardises, je suis aimé de la belle Hermia », p.55). C'est justement cette unicité de l'élection amoureuse qui empêche les souhaits d'Hélène de se réaliser, au moment même où elle affirme pourtant une sorte de proximité avec Hermia et sa beauté (p.67) : cela ne suffira pas, en effet, à la faire aimer de Démétrius. Il est aussi aisé de montrer que le composé affectif subtil que ressent Gina pour Fabrice (et qu'elle ne nomme que difficilement, on pense notamment au « cette sensation »

de la p.177) se distingue de ce qu'elle éprouve pour le Comte, ce dernier sentiment variant lui-même considérablement au gré des circonstances narratives. De façon plus générale, le texte stendhalien ne cesse d'insister sur les multiples nuances du sentiment amoureux (et certaines copies ont su bien exploiter les typologies encore relativement fluides établies dans *De l'amour*), allant jusqu'à distinguer les « cœurs italiens » (p.122) des cœurs français, ou montrant que la première amourette avec Aniken (« il y avait certainement de l'amour dans la lettre adressée à la petite Aniken », p.117 ou encore « dans le fait je n'ai connu un peu de cette préoccupation tendre qu'on appelle, je crois, l'amour, que pour cette jeune Aniken de l'auberge de *Zonders*, près de la frontière de Belgique » p.297) laisse apparaître une certaine modalité amoureuse qui ne reparaitra pas dans la suite de l'œuvre. C'est la promesse d'une « pensée profonde » (p.125) qui charme Fabrice face à Clélia, alors que c'est l'emportement passionnel qui séduit Mosca (p.149), et c'est par le mépris des honneurs que manifeste le Comte que la Comtesse se laisse séduire (p.186 et 187). Ainsi chaque amoureux se construit-il sa propre critériologie affective, et on peut remarquer qu'elle est d'autant plus forte, chez Stendhal, qu'elle s'écarte des « façons de voir collectives ». Même dans un texte comme celui de Platon pourtant polarisé par la recherche de règles et de pratiques liées à la vie de la cité, le véritable amour peut apparaître comme celui qui s'appuie sur l'unicité d'une élection pour transgresser les interdits. On peut ainsi solliciter la déclaration en apparence assez paradoxale de Pausanias : « Troisièmement la règle donne tout liberté d'entreprendre une conquête, puisqu'elle approuve un amant qui adopte des conduites extravagantes... », p.104). De quel genre de règle s'agit-il là, sinon d'une anti-règle qui reconnaît que l'amour est un composé unique qui ne peut justement se laisser régir ? À cet égard, c'est sur l'ensemble de sa construction que le texte platonicien semble entrer en résonance avec la citation de Camus : le désir est y constamment mentionné, et dialogue avec le ballet des corps et le jeu des proximités physique des orateurs du *Banquet* ; la tendresse n'y est pas absente, comme le prouvent les quelques allusions au couple que forment Agathon et Pausanias ; enfin l'intelligence y règne en maîtresse, et Pausanias conseille surtout d'aimer un « caractère » (p.105) pour aimer véritablement. À l'échelle de l'ensemble du texte, l'amour apparaît bien comme ce composé variable et unique, irréductible aux représentations communes et traditionnelles, et marqué par le sceau de la particularité absolue.

À ce stade du devoir, il semble aisé de remarquer que la thèse de Camus repose sur une tension interne dont la première partie permet déjà de percevoir les contours. En effet, refuser toute stabilité notionnelle ou définitoire à l'amour, n'est-ce pas s'empêcher d'en parler même seulement comme « un mélange de désir, de tendresse et d'intelligence qui me lie à tel être » ? Ce faisant, le philosophe semble remettre en scène un ensemble de critères certes variables, mais plus ou moins stables, et on pouvait d'ailleurs remarquer que dans une de nos œuvres, cette configuration se retrouvait chez deux couples différents. Nous avons en effet évoqué plus haut les amours de Thésée et d'Hippolyte, mais nous pourrions assez facilement les rapprocher d'un autre couple dans la pièce. De fait, les « retrouvailles » d'Obéron et de Titania, une fois le sortilège levé, à l'acte IV, se révèlent-elles sous l'aspect apaisé d'une combinaison d'intelligence (« nous avons renoué notre amitié... ») et de tendresse (« ma reine » / « mon seigneur ») avec la mention du désir en filigrane (il s'agira pour les fées de « danser » à minuit dans la maison du duc pour lui assurer « toute prospérité », p.207). Nous voici à nouveau en présence des trois mêmes « ingrédients » et donc d'une forme de stabilité et de « reproductibilité », pourrait-on dire, du sentiment amoureux. Ainsi la connaissance de l'amour ne peut-elle être que forcément intime, purement personnelle, toujours unique ? N'y a-t-il pas, au sein de l'apparente variété du sentiment

amoureux des constantes, des points de repère que la tradition littéraire aurait justement repérés et inscrits dans les représentations qu'elle propose ? Les candidats les plus inspirés ont réussi à exploiter de tels éléments.

### **Concernant les deuxièmes parties**

L'interrogation du sujet pouvait donc s'appuyer sur cette tension propre à l'affirmation de Camus. À partir de là, il devenait possible de mettre en évidence un certain nombre de constantes amoureuses, parfois fort éloignées de celles mentionnées par le sujet, qui autorisent une certaine stabilité linguistique du concept d'amour et légitiment la convocation du mot dans la tradition littéraire et en dehors. Certaines copies ont ainsi su s'appuyer intelligemment sur la radicalité du propos du philosophe : reconnaître qu'il existe des types différents d'attachement amoureux, est-ce pour autant se condamner au mutisme en la matière ? Ne pourrait-il pas y avoir, par ailleurs, des éclairages offerts par les œuvres littéraires sur ce que peut être l'amour, et sans pour autant que cela implique que ce sentiment soit un concept pur, unilatéral et trop général ? Certains candidats ont pu ainsi mettre en valeur de grands réseaux métaphoriques traversant nos trois œuvres, et liant très fortement l'amour à la question de la productivité, à celle de la création, de l'engendrement : l'image de la rose chez Shakespeare (p.53), de la procréation chez Diotime (des pages 149 à 151), l'inspiration et l'énergie vitale qui anime un héros comme Fabrice (et l'arrivée de Sandrino, malgré sa fin tragique). D'autres ont aussi noté que les orateurs du *Banquet* n'étaient pas tous en contradiction les uns avec les autres et qu'Agathon, pourtant le plus critiqué par Socrate, retrouvait Diotime dans la caractérisation d'un Eros principe de création (p.126-127). L'amour est donc ce lien qui rend créatif, qui invite au déploiement de stratégies de séductions (comme celles dénoncées par Égée, de la page 49 à la page 51) ; il est effectivement le maître des ruses, celui qui inspire à la Duchesse des plans d'évasion ou des stratégies rhétoriques (comme lorsqu'elle fait lire à la Princesse de Parme une fable de La Fontaine pour essayer de diriger l'action du Prince), celui qui permet à Fabrice d'inventer toujours de nouveaux moyens de communication avec Clélia. La racine productive du sentiment amoureux apparaît donc très nettement, sous des dehors très variés, dans les trois œuvres étudiées cette année. L'amour produit, cause, provoque, déclenche ; il ne fait pas que « lier » comme le pense Camus, et le lien qu'il crée n'est pas si insaisissable que cela quand on s'impose de le regarder comme le résultat d'un déploiement créatif de l'être amoureux. C'est justement dans cette tension créative vers l'autre que l'individu s'ouvre au monde et à la dimension collective d'une passion que Camus enfermait peut-être un peu trop vite dans le cercle étroit de l'individualité la plus solipsiste.

En effet, on pouvait assez facilement montrer qu'en matière d'amour, on rencontre toujours, qu'on le veuille ou non, des « façon[s] de voir collective[s] ». Certaines copies ont pu ainsi faire un usage tout à fait intéressant de la théorie du désir mimétique de René Girard, exposée notamment à propos de l'œuvre de Shakespeare (voir son *Shakespeare – les feux de l'envie*, paru en 1990). Ce déploiement créatif lié à l'amour que nous évoquions à l'instant n'est peut-être pas si unique ou idiosyncratique que cela. Au contraire, il pourrait très bien être aimanté, polarisé, conditionné par le désir de l'autre. Ainsi du couple d'amants masculins chez Shakespeare, Lysandre et Démétrius, presque interchangeable, et comme condamnés à aimer la même femme (Hermia, puis Hélène, avant la résolution finale) en suivant comme en un miroir le désir du rival. Il en va de même pour Clélia qui remarque à plusieurs reprises le désir de Gina pour Fabrice (on pense notamment, à la page 127 : « Célia Conti remarqua la nuance d'enthousiasme avec laquelle une aussi belle dame que la Comtesse parlait à

Fabrice... ») et qui, tout en cherchant à s'en éloigner, tombe elle-même dans une forme particulière de ce désir amoureux. Fabrice encore semble aimer d'autant plus qu'il a un rival : c'est d'ailleurs ce qui semble en partie déterminer le désir qui le pousse à la conquête de la Fausta, contre le Comte de M., aux pages 297 et 298. L'idée du désir mimétique n'est évidemment pas si nette chez Platon, même si un personnage comme Socrate semble concentrer vers lui des faisceaux de désir qui peuvent se ressembler : l'attachement d'un Alcibiade pourra ainsi être rapproché de celui d'Aristodème, décrit par Apollodore, à la page 87, comme « l'amant le plus fervent de Socrate ». Ajoutons à cela l'insistance d'Agathon à avoir Socrate auprès de lui (page 92), et nous nous trouvons en face d'une configuration où le désir de l'un rencontre forcément (et imite peut-être) le désir de l'autre. De façon plus générale, certains candidats ont pu montrer que l'amour était aussi saisi au niveau du collectif dans nos œuvres. Principe global tenant ensemble la totalité du monde chez Eryximaque (p.112) ou Shakespeare (les saisons sont bouleversées quand le Roi et la Reine des fées se querellent, p.91), sentiment apparaissant potentiellement à l'échelle du groupe chez Stendhal (« on les aime » dit le narrateur à propos des soldats français à la page 29, ou encore « figurez-vous tout un peuple amoureux fou », p.34), le sentiment amoureux semble en réalité constituer un fonds collectif puissant et clairement identifiable derrière les spécificités, les particularités des passions individuelles, et ne paraît pas nous condamner à l'ineffable quand nous cherchons à l'évoquer. Il y a donc un socle commun, une expérience partagée du sentiment amoureux qui permet une certaine stabilité dans sa connaissance et sa nomination. Le narrateur stendhalien ne semble pas dire autre chose quand il affirme ceci : « Fabrice doutait d'être aimé, s'il eût eu quelque expérience de l'amour, il ne lui fut pas resté de doutes » (p.425). Les observations de Gina évoquent le même phénomène de reconnaissance quand celle-ci constate que les sentiments de Ferrante Palla deviennent de plus en plus exaltés : « la duchesse s'aperçut que cette passion suivait les lois de tous les amours que l'on met dans la possibilité de concevoir une lueur d'espérance » (p.481).

Si l'amour, dans certains cas, se pense au pluriel, s'exprime à partir d'attentes communes, peut se reconnaître même selon des critères partagés par plusieurs personnes, l'interdit camusien perd de sa vigueur et de sa pertinence. Il est alors possible de penser que ce sentiment que l'on voit parfois doté d'une forme de stabilité expérientielle et conceptuelle peut trouver une expression fidèle à sa réalité. Là encore Ferrante Palla constitue un bon exemple ; lorsqu'il ose dire « je vous aime » à Gina, celle-ci n'a guère de doutes : « L'intonation de ce mot fort simple fut parfaite. Il aime réellement se dit la duchesse » (p.480). Le fait que le narrateur parle de cette déclaration en des termes qui rappellent ceux d'une exécution musicale ou instrumentale nous invite alors à aller plus loin : on pourrait donc parler d'amour ? et en parler en utilisant un ton, un lexique (un code en somme) reconnaissables sans pour autant trahir la vérité et la sincérité d'un sentiment ? Ne l'oublions pas : dans leur grande richesse, nos œuvres évoquent aussi l'idée que la représentation linguistique commune de l'amour porte une part de vérité. Ainsi les amants de Shakespeare se désolent-ils de « tout ce qu'[ils ont] pu lire, / Ou pu apprendre dans les contes et dans l'Histoire » qui montre que « L'amour véritable n'a jamais eu un cours facile » (p.59)... et le moins que l'on puisse dire, c'est que les nombreuses péripéties de la pièce accréditent grandement cette idée. Hélène elle-même (p.69) en revient à la représentation traditionnelle d'un Cupidon ailé mais aveugle pour expliquer sa situation : cette image, si stéréotypée soit-elle, met bien en évidence le fait que l'élection amoureuse peut être fragile et éphémère ; c'est là une vérité et une stabilité paradoxale de l'expérience amoureuse, et nous aurons l'occasion d'y revenir. On pourrait même aller plus loin et montrer que Shakespeare convoque un code mythologique

et littéraire aux résonnances bien particulières : la présence du mythe amazonien (avec des échos de Chaucer et Plutarque, comme le rappelle la note p.323) et d'une Hippolyta « courtisée » à l'épée (p.49) permet de penser la dimension violente de l'amour, dimension d'ailleurs transversale à tous les amours de la pièce : l'épée de Thésée se voit prolongée par l'animalité de Bottom, elle-même contrecarrée par la réification que lui fait subir Titania, alors que Démétrius prononce clairement une menace de viol et que Lysandre, dans ses rejets et ses insultes, fait éclater une véritable violence verbale... Derrière le sentiment amoureux se cachent donc des pulsions, des tentations violentes, et les mélodies tissées par le code pétrarquiste omniprésent se doublent ainsi en permanence d'une basse continue plus sourde, plus inquiétante, mais elle aussi liée aux livres et aux légendes. Contrairement à ce que peut dire Camus, ces derniers semblent donc en mesure de communiquer quelque chose de l'expérience amoureuse et de sa complexité, sans d'ailleurs la réduire aux trois ingrédients que sont le désir, la tendresse et l'intelligence. Aristophane, quant à lui, utilise directement le langage mythologique et qualifie malicieusement ses propos de « choses ridicules » (p.114) mais il arrive ainsi à représenter quelque chose d'un désir d'union et de fusion qui n'est pas étranger au sentiment amoureux (là encore, les amants de Shakespeare le rappellent, notamment p.111). Si Héphaïstos venait à surprendre des amants sur leur couche et à leur proposer la fusion, « il ne se trouverait personne, nous le savons, pour dire non et désirer autre chose » (p.119) affirme Aristophane, montrant ainsi que son histoire a une portée qui engage toute l'espèce humaine. Ce désir de fusion, magnifiquement entretenu par une tradition littéraire à laquelle nos œuvres font nettement appel, se trouve donc validé symboliquement et confirmé narrativement par ce qu'on peut lire chez Shakespeare, mais aussi chez Stendhal, avec le sonnet écrit par Fabrice dans les marges des œuvres de Saint Jérôme, où l'âme souhaite ardemment « se réunir à tout ce qu'elle avait aimé au monde » (p.515).

L'amour pourrait donc exhiber certaines constantes, s'unir sans trop de problème avec les dimensions collectives et publiques de l'expérience humaine, et trouver dans certaines traditions littéraires des échos fidèles et réguliers. C'est ici qu'il nous faut rappeler que chez Fabrice, l'expérience de la déconnexion entre le mot et la chose (« Fabrice n'était retenu que par un reste d'espoir d'arriver à sentir ce qu'on appelle de l'*amour*, mais souvent il s'ennuyait », p.301) cesse avec la redécouverte de Clélia, et l'expérience enfin réelle et véritable d'un sentiment qu'il avait poursuivi avec acharnement. Il semble donc exister des liens extrêmement variés et complexes entre l'expression verbale de l'amour, sa nomination même, et la réalité de son expérience. Si les représentations linguistiques et culturelles peuvent dans certains cas être trompeuses, il leur arrive aussi de viser juste et de permettre de communiquer quelque chose de ce sentiment. Cette tension fondamentale doit nous inviter à examiner à nouveaux frais les rapports qui existent entre l'amour et son expression : cette dernière est-elle forcément seconde, en retard sur le sentiment lui-même ? N'est-elle pas aussi profondément relancée par un sentiment qu'elle peut avoir contribué à créer ? Enfin, ne trouve-t-on pas dans nos œuvres elles-mêmes des éléments proprement littéraires qui seraient en mesure de rendre compte de cette productivité toujours instable du sentiment amoureux, et des liens complexes et multiples qu'il entretient avec sa propre expression ?

### **Concernant les troisièmes parties**

La difficulté du sujet donné cette année tenait peut-être au fait qu'il exigeait une démarche profondément critique : celle-ci devait en effet à la fois rendre compte des références littéraires présentes dans les œuvres, juger de leur degré d'adéquation avec ce qui

était dit, par ailleurs, de l'expérience amoureuse, mais aussi poser la question plus générale de la connaissance et de la nomination de l'amour. De trop nombreuses copies ont fait l'économie de cette démarche et ont préféré diluer les enjeux que nous venons d'esquisser dans une question trop large ou trop éloignée du sujet. Rares ont été les candidats suffisamment attentifs au champ lexical de la dénomination (« nous n'appelons amour... » / « dont les livres et les légendes sont responsables » / « recouvrir toutes ces expériences du même nom ») et sensibles au fait que Camus n'envisageait la relation entre les mots et la chose que de façon assez unilatérale (les mots rendent-ils justice à la réalité composite et idiosyncratique de la chose ?). Ces tournures restrictives et négatives (« je ne connais que... » / « je n'ai pas le droit... ») et l'emploi d'une expression vague comme « ce mélange de... », semblent assigner une place assez étroite à l'amour : il appartient au domaine des choses difficilement descriptibles, incommunicables. Mais n'existe-t-il pas d'autres façons de penser le rapport entre l'amour et les façons de le nommer ? L'hypothèse de Camus est qu'en matière d'amour, le langage trahit la réalité... Mais il peut aussi la provoquer, la susciter, l'accompagner ou en découler quand le sentiment amoureux reste cette tension créative dont nous avons déjà parlé. Il s'agit ici de remettre en cause un présupposé profond du sujet et de montrer que le langage peut tout aussi bien précéder l'amour qu'en dériver, mais que les œuvres littéraires se rendent capables de rendre compte de cette complexité en jouant justement avec les codes de l'expression amoureuse. Revenons pour commencer sur une première idée fort simple : le nom « amour », plus que trahir la chose, peut parfois la provoquer et remplir une fonction presque performative. L'idée apparaît souvent au fil des pages de la *Chartreuse*. Ainsi le début du chapitre 6 voit le narrateur insister sur l'évolution des sentiments de Gina pour Fabrice : « s'il eût parlé d'amour, elle l'eût aimé ; n'avait-elle pas déjà pour sa conduite et sa personne une admiration passionnée et pour ainsi dire sans bornes ? » (p.140). Fabrice lui-même semble conscient du pouvoir des mots : « Il résolut de ne jamais dire de mensonges à la duchesse, et c'est parce qu'il l'aimait à l'adoration en ce moment, qu'il se jura de ne jamais lui dire qu'*il l'aimait* ; jamais il ne prononcerait auprès d'elle le mot d'amour puisque la passion que l'on appelle ainsi était étrangère à son cœur » (p.217). On voit bien ici la nuance : l'adoration de Fabrice pour sa tante ne peut être reprise, sans dégradation, par l'articulation vocale d'un mot qui la ferait rentrer dans un domaine plus charnel et moins idéaliste. On peut aussi penser au chapitre 7, où en suivant les pensées et les craintes du Comte Mosca, nous entrons aussi dans une réflexion sur le pouvoir des mots en général : « une fois que j'ai prononcé le mot fatal *jalousie*, mon rôle est tracé à tout jamais » (p.202) ; « le hasard peut amener un mot qui donnera un nom à ce qu'ils sentent l'un pour l'autre ; et après, en un instant toutes les conséquences. » (p.205). Le pauvre Comte a bien conscience du fait qu'en matière d'amour le langage ne se contente pas d'enregistrer ou de refléter une réalité : il contribue aussi à la créer. Il donne un poids aux choses (un peu plus loin Fabrice affirme : « elle aurait horreur d'un mot trop significatif comme d'un inceste », p.207), il pèse sur les sentiments, détermine leur manifestation et les réactions qui peuvent suivre un aveu. Il peut d'ailleurs être efficace même quand il emprunte des chemins *a priori* balisés : c'est ce que semble regretter Énée au début du *Songe* quand il met en cause les « poèmes », les « vers d'amour doucereux » et les chants de Lysandre (p.49). Mais ce langage, semble-t-il assez stéréotypé, est condamné par Égée car il permet une forme de libération et d'émancipation des amants. En suscitant l'amour d'Hermia, Lysandre a défait le lien restrictif qui existait entre le père et la fille (« Pour lui vous n'êtes qu'une effigie de cire / Où il a marqué son empreinte [...] » rappelle Thésée à Hermia un peu plus tard, p.51). Un lien provoqué par le langage, l'expression, la nomination, en remplace un autre, fondé sur la filiation, la loi et la



tradition. Inutile de rappeler chez Platon, la puissance des discours de Socrate qui lui attachent nombre d'amoureux fervents : d'Apollodore (p.86) à Alcibiade (voir notamment les pages 165-166, où Socrate est comparé à un Marsyas sans instrument, provoquant des états de possession par le simple pouvoir de ses paroles), nombreux sont ceux qui soulignent le rôle déterminant du verbe, des paroles, de l'expression en général, dans la naissance du sentiment amoureux. Mais la beauté de tels discours, qui rapprochent, on le sait, Socrate du silène, dont la laideur extérieure ne laisse rien deviner des trésors intérieurs, est elle-même déterminée par un autre type d'amour : c'est justement parce que Socrate, en amoureux de la beauté, a su s'en rapprocher philosophiquement, qu'il est en mesure, selon Diotime, d' « enfant[er] de beaux discours » (p.156) et donc de séduire ses nombreux disciples. Se laisse alors entrevoir un autre type de lien entre l'amour et le langage...

En effet, une sorte de cercle vertueux de l'expression amoureuse semble apparaître : si le langage peut créer l'amour, l'amour va à son tour créer de nombreux langages, que d'autres amoureux pourront réutiliser pour dire leurs sentiments et parfois tenter de forcer la destinée. Connaître l'amour, dans ce cas précis, c'est moins connaître un mélange de désir, de tendresse et d'intelligence que chercher à extérioriser quelque chose par le pouvoir des mots et des noms. L'amour semble inviter à l'expression, à l'extériorisation, au développement verbal. Stendhal, amoureux de l'Italie, ne transforme-t-il pas, emporté par sa passion, une simple « nouvelle » en un long et riche roman ? Hermia elle-même ne ressent-elle pas les effets de l'amour quand, devant le duc d'Athènes et son père même, elle prend la parole pour défendre ses sentiments ? « Je ne sais quelle puissance me rend téméraire » dit-elle, p. 51... Mais le lecteur a bien reconnu là l'un des nombreux pouvoirs d'Eros, lequel permet la prise de parole, la prise de la plume, et même la création littéraire. Agathon, entre autres, le rappelait d'ailleurs dans le *Banquet* : « il n'est du moins personne qui ne devienne poète, même s'il était auparavant étranger à la Muse, une fois qu'Eros l'a touché » (p.126). Il suffit pour s'en convaincre de constater à quel point, dans la deuxième partie de la *Chartreuse*, le monde de Fabrice se couvre de signes. Bien sûr, le jeune homme était déjà obsédé par les signes du destin, fidèle en cela aux leçons d'astrologie de l'abbé Blanès. Mais dès que Fabrice tombe sous le charme de Clélia (à la suite d'une « deuxième première rencontre », comme a pu le dire Jean Rousset), son univers semble marqué par une prolifération de l'écrit. Déchiffrer les signes ne suffit plus. Il s'agit surtout d'en produire : communiquer à distance avec Clélia, fabriquer un alphabet (et, pour elle, faire passer des messages en détournant des chansons) ; puis il s'agit d'écrire son amour : le narrateur nous dit, p.435, que Fabrice « aspirait à écrire des lettres » et le héros lui-même écrit sur sa main un message qui met sur le même plan l'amour, la vision et le langage : « je vous aime, et la vie ne m'est précieuse que parce que je vous vois ; surtout envoyez-moi du papier et un crayon ». L'amoureux n'écrit ici que pour être en mesure de communiquer d'avantage. Son amour doit être dit, nommé, décrit, transmis. Quelques pages plus loin, Fabrice se jettera littéralement sur le moindre signe en provenance de Clélia : « ce paquet contenait un pain, assez gros, garni de tous les côtés de petites croix tracées à la plume ; Fabrice les couvrit de baisers, il était amoureux » (p.438). Si la petite croix est à peine un signe, elle est tout de même un indice de la présence de l'être aimé et du souci qu'il a de l'autre ; elle a été tracée car Clélia ressent quelque chose, et sa simple existence conduit Fabrice à tracer d'autres signes : les « griffonnages infinis » (p.514) dont il a couvert les marges des œuvres de Saint-Jérôme. L'amour, nous le voyons, n'est donc pas un sentiment que le nom doit saisir ou cerner : c'est une tension vers l'expression et la promesse d'une circulation infinie des signes. Ceci explique la place dominante qu'il occupe, comme thème, dans la littérature et la mythologie. Dès lors comment rendre justice à la fois à la complexité

du sentiment et à son caractère toujours mobile, pris qu'il est dans l'éternelle circulation des mots et des langages ? Il se trouve que nos trois œuvres proposent justement une façon littéraire de répondre à cette question.

Il est en effet loisible d'affirmer que les trois œuvres choisies cette année se distinguent par des traitements littéraires qui font le pari de l'ouverture, de l'indétermination et de la complexité, comme si, traitant principalement de l'amour, elles n'avaient jamais voulu l'enfermer dans les nœuds d'un langage trop restreint et trop rigide. Il est alors possible de répondre à Camus à un autre niveau : l'amour peut en réalité être représenté assez fidèlement par des « livres » et des « légendes » si ces représentations se donnent les moyens de ne pas simplifier ce qu'est le sentiment amoureux. Il faut alors considérer nos trois œuvres comme de véritables dispositifs, comme des mécanismes textuels qui refusent la fermeture du sens, puisqu'en amour, tout semble rester souple, instable, ouvert, et que les cartes des affects risquent toujours d'être rebattues par les signes employés pour y référer. Arrêtons-nous un instant sur le *Banquet*, dont on attend (peut-être de façon un peu simpliste) qu'en sa qualité de texte philosophique, il nous donne une forme de vérité propositionnelle simple et définitive sur l'amour. À bien des égards, la théorie proposée par Diotime a pu apparaître comme la thèse maîtresse de l'œuvre, et les érudits l'ont longtemps considérée comme la « leçon » du texte en matière d'amour. Mais, comme ont pu le faire remarquer des critiques comme Alexander Nehamas ou Joshua Landy, la simple arrivée d'Alcibiade menace la théorie des « échelons » de Diotime (exposée p. 156-158) : en effet, même s'il a été en contact avec la beauté (et avec les beaux discours de Socrate), Alcibiade n'arrive pas à s'élever. Il reste indéfiniment bloqué en bas de l'échelle, si l'on peut dire, alors même qu'il connaît la démarche à accomplir. Dès lors quelle est la vérité platonicienne de l'amour ? Y en a-t-il seulement une ? Ou s'agit-il plus simplement de faire l'expérience d'un type particulier d'éros en laissant le sens ouvert, en piquant la curiosité et le désir, justement, du lecteur ? Rappelons aussi, à cet égard que le *Banquet* constitue un dispositif énonciatif incroyablement ouvert : Apollodore raconte à un auditoire indéfini ce qu'un nommé Aristodème lui a raconté sur un événement déjà ancien. Il reconnaît les limites de sa mémoire et de celle du premier narrateur (p.96), lequel finit d'ailleurs le banquet « la tête lourde » (p.178). Ainsi, en matière d'amour, Apollodore ne peut-il que s'efforcer de « jouer pour [nous,] à [son] tour, le rôle du narrateur » (p.88). Peut-être s'agit-il d'une façon de suggérer que tous ces discours et leurs contradictions, leurs décalages, pris dans le jeu de la mémoire et de la déformation, sont à l'image de ce sentiment mouvant et complexe, profondément insaisissable, et qu'on ne peut jamais exprimer en termes simples. L'amour semble en effet échapper à toute nomination nette et définitive : chaque orateur semble se donner comme tâche de compléter ce qui en a été dit, moins parce que l'amour est toujours le même composé avec des proportions variables qui le rendent unique, que parce qu'il est par nature protéiforme et insaisissable. C'est alors ce choix littéraire d'un dialogue à plusieurs voix, forcément ouvert, et aimantant la *libido sciendi* du lecteur qui constitue peut-être l'une des représentations littéraires les plus fidèles de l'amour ! Une remarque similaire peut être faite au sujet des deux autres œuvres concernées : chez Shakespeare, l'intertextualité ovidienne omniprésente (et rappelée par la mise en abyme de Pyrame et Thisbé) donne naissance au royaume de la métamorphose permanente<sup>3</sup>, alors

---

<sup>3</sup> Dans sa préface, Gisèle Venet insiste à plusieurs reprises sur le fait que Shakespeare utilise le code pétrarquiste et les représentations traditionnelles de l'amour à la fois pour en rire et pour en tirer de la beauté. Là encore, il n'y a rien d'absolu, de tranché, de définitif : la même image peut résonner d'une façon ridicule ou sublime. Nous sommes bien dans le royaume de l'amour et dans ses multiples jeux de renversement.

que chez Stendhal, l'ouverture et la liberté formelle du roman permettent justement la multiplication des situations et des circonstances (Fabrice se contredit, à quelques pages d'intervalles, quant à ses sentiments pour la Duchesse car les rives du lac et le caractère changeant du paysage lui inspirent des sentiments mouvants, voir p.214 et p.217). Ainsi, pour bien parler d'amour, il faudrait ne convoquer que des codes plastiques et fondamentalement ouverts, ou en proposer un traitement libre, qui respecte une part d'indétermination : l'ouverture du roman stendhalien, la liberté malicieuse du dialogue platonicien et le jeu érudit et burlesque de la *concordia discors* chez Shakespeare sont ici de bons exemples de représentations « fidèles », car toujours ouvertes, de ce que peut être l'amour. Les œuvres étudiées cette année semblent donc placer le sentiment amoureux à la racine d'une productivité discursive qui déjoue les simplifications. Camus a donc raison d'insister sur le caractère éminemment complexe et insaisissable l'amour, mais il a tort de penser que toute tentative d'expression ou de nomination ne peut être que simplificatrice. La littérature est justement ce royaume où les signes existent dans la liberté de l'indétermination, où les nuances des situations affectives peuvent être recueillies, réfléchies, magnifiées, sans rien perdre de leur complexité.

### **Conclusion**

La citation de Camus avait le mérite d'offrir une affirmation radicale, un avis tranché sur l'impossibilité de parler de l'amour à l'abri d'un concept ou d'une généralisation linguistique commode, fût-elle sanctifiée par une tradition culturelle quelconque. C'est sur le fond de cette radicalité première que les candidats pouvaient prouver qu'ils avaient bien lu les œuvres et qu'ils avaient su s'en approprier les beautés et les richesses. Donnant parfois raison à Camus en montrant la distance qui peut exister entre une tradition littéraire parfois trompeuse et les complexités du cœur, les œuvres au programme ne pouvaient cependant se résigner à reléguer l'amour du côté de l'ineffable absolu. Elles en parlent au contraire, elles montrent qu'il n'est pas toujours absolument spécifique et peut prendre une dimension publique, elles justifient même certaines de ses expressions communes, et complètent utilement l'équation à trois termes que l'on trouve chez Camus en refusant de se restreindre à une combinaison, certes éternellement variable, mais limitée, entre le désir, la tendresse et l'intelligence. Plus encore, elles montrent que l'amour entretient avec la question de la nomination et celle de l'expression des liens riches et pluriels : pouvant être déclenché ou renforcé par une mention, une parole, il est aussi ce sentiment qui rend expressif, qui invite à nommer, à décrire, à exprimer, et donne donc lui-même naissance à de futures traditions littéraires. Mais cet apparent cercle vertueux ne se comprend que si on reste sensible à sa complexité : bien parler de l'amour, comme le montrent nos œuvres, c'est justement le traiter de façon littéraire en évitant tout figement, toute calcification ou toute stérilisation de l'infinie richesse du sentiment amoureux. C'est dans le jeu avec les codes, plus que dans leur simple mention ou leur simple critique, que se dévoile alors, comme par exemplification, quelque chose de la grande variété des différents états affectifs du domaine de l'amour. C'est enfin ainsi que l'on arrive à mettre en miroir deux complexités qui sont aussi deux richesses : celle de l'expérience littéraire et celle de l'expérience amoureuse. En des temps de simplification abusive des critères de jugement, des échelles de valeurs, des moyens d'expression et des nuances affectives, nul doute que le pari fait par des auteurs comme Platon, Shakespeare ou Stendhal ne puisse nous servir de guide quand il s'agit de parler de nous ou de parler aux autres, et particulièrement quand cette parole est difficile parce qu'elle est amoureuse.

### **Expression et orthographe**

Comme l'année dernière, le jury s'est inquiété de la présence d'erreurs et de confusions facilement évitables, notamment dans l'orthographe du nom de certains personnages (« Alcybiade », « le Compte Mosca »...) ou de certaines notions (l' « eromen », la « cristallisation... »). Il invite aussi les candidats à porter une attention toute particulière à la syntaxe de l'interrogation indirecte, des inversions du sujet malvenues venant trop souvent perturber l'exposé de la problématique. De façon générale, le niveau de langue, sans être catastrophique, progresse peu et le jury a parfois pu faire le lien entre cette lacune particulière et le défaut d'analyse du sujet. Il existe en effet, pour certains candidats, une certaine difficulté à investir les œuvres et leur densité stylistique et culturelle, et ce problème pèse aussi sur leur capacité à analyser le sujet et à le mettre en relation avec les lectures de l'année. Au-delà du travail de relecture, dont le jury rappelle à nouveau cette année la nécessité, même en temps limité, c'est aussi tout un travail de fond qui est parfois nécessaire, les candidats ne devant pas hésiter à lire les œuvres en sollicitant dictionnaires, encyclopédies, et autres moyens d'enrichir leurs connaissances lexicales et culturelles.

En dépit des défauts ici évoqués, le jury tient surtout à rappeler qu'il a pu découvrir de belles copies et attribuer de très bonnes notes aux candidats qui avaient accepté de jouer le jeu du sujet. La moyenne de l'épreuve montre d'ailleurs que l'exercice de la dissertation en trois heures, certes exigeant, est néanmoins tout à fait accessible et offre chaque année à un certain nombre de candidats l'occasion de mettre en lumière des capacités d'analyse et de réflexion tout à fait remarquables.