

 <p>ministère éducation nationale</p>	<p>Secrétariat Général</p> <p>Direction générale des ressources humaines</p> <p>Sous-direction du recrutement</p>	<p>MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE</p>
--	--	---

CONCOURS DU SECOND DEGRÉ – RAPPORT DE JURY
SESSION 2013

AGRÉGATION INTERNE

CAERPA

LETTRES MODERNES

**Rapport de jury présenté par
Jean EHSAM
Inspecteur général de l'éducation nationale
Président du jury**

Les rapports des jurys des concours sont établis sous la responsabilité des présidents de jurys

SOMMAIRE

1.	Sommaire.....	p. 2
2.	Présentation du concours.....	p. 4
3.	Réglementation.....	p. 9
4.	Arrêté de nomination.....	p. 10
5.	Bilans d’admissibilité et d’admission.....	p. 13
6.	Épreuves écrites	
6.1.	Composition à partir d’un ou plusieurs textes d’auteurs	p. 17
6. 1. 1.	Libellé du sujet.....	p. 18
6. 1. 2.	Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 27
6. 2.	Composition française sur œuvres au programme	
6. 2. 1.	Libellé du sujet.....	p. 57
6. 2. 3.	Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 59
7.	Épreuves orales	p. 75
7.1.	Leçon portant sur un programme d’auteurs de langue française	
7.1. 1.	Leçon : œuvres littéraires.....	p. 76
7. 1. 2.	Leçon : cinéma.....	p. 88
7. 2.	Explication de texte et grammaire	
7. 2. 1.	Explication de texte.....	p. 93
7. 2. 1.	Grammaire.....	p.107
7. 3.	Commentaire.....	p.114

PRÉSENTATION DU CONCOURS

REMARQUES GÉNÉRALES

L'agrégation interne de lettres modernes et le CAERPA (« concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés ») ont sensiblement évolué depuis leur création en 1989. Statistiquement, les professeurs qui présentent le concours sont plus jeunes ; ils affrontent donc les épreuves plus tôt, avec une expérience professionnelle peut-être moins riche que leurs aînés, mais aussi avec un souvenir plus présent de leurs études universitaires.

Pour les candidats du concours, la démarche est donc à la fois un retour aux études universitaires et un retour réflexif sur des pratiques d'enseignement. Fondé à ce jour sur deux épreuves à l'écrit et trois épreuves à l'oral, ce concours exige une solide préparation universitaire et une réflexion professionnelle accordée à l'enseignement du français au lycée.

Intérêt du concours

La première réflexion renvoie à l'intérêt du concours, à son utilité. Utilité en termes d'exigence scientifique et de maîtrise des compétences disciplinaires : vingt-quatre ans après sa création, le concours n'a plus à prouver sa légitimité et il prouve une belle vitalité. Utilité individuelle : pour les candidats, il s'agit de reprendre des études théoriques, de se confronter à des textes parfois complexes et éloignés des pratiques de classe, d'affronter de nouvelles lectures critiques, de repenser les catégories grammaticales, de transformer le périmètre d'une culture personnelle ; c'est là l'occasion d'une ouverture et souvent d'une remise en cause. Utilité professionnelle aussi, puisque l'agrégation interne offre une véritable promotion interne et vient couronner une formation continue. Utilité institutionnelle enfin : le concours permet de donner aux carrières des professeurs un second souffle et une actualisation des savoirs pour le plus grand bénéfice des élèves.

Quelques chiffres-clés

En 2013, on retrouve à l'œuvre les grandes tendances évoquées dans les rapports précédents. On note la confirmation du rajeunissement des candidatures (un admis sur deux a entre 30 et 35 ans) et d'une forte sélectivité : 1309 candidats sont présents aux épreuves écrites pour 131 places, soit un ratio de 10% !

Il importe de se souvenir par ailleurs que, sauf pour les premiers admis, il est bien rare d'obtenir de bons résultats dans l'ensemble des épreuves. Les disparités sensibles, fréquemment observées dans les notes obtenues par un même lauréat, peuvent être perçues comme un encouragement pour tous les candidats au cours de l'oral : une seule épreuve médiocre ou décevante n'entraîne que très rarement un échec définitif. Et il est bon de garder à l'esprit que ce n'est jamais une individualité qui est jugée ou mise en cause, mais que le jury se contente d'apprécier avec toute l'équité possible une performance, à un moment donné, dans le cadre des attentes intellectuelles, culturelles et professionnelles du concours.

Enfin, il convient de rappeler les principes inhérents à tout concours. Celui-ci a pour fonction première de classer les candidats et il est plus rigoureux de le faire sur un empan de notes largement ouvert plutôt que sur quelques points. Si cette année les notes sont montées à

20, il importe de savoir qu'elles sont également descendues à 01. Les professeurs ne doivent pas y voir une injustice ou une erreur, mais un principe de notation ayant pour principale fonction une classification aisée des candidats.

TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX ÉPREUVES DE L'ÉCRIT (2008-2013)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Inscrits agrégation	1 924	1692	2041	2589	1984	1996
Inscrits CAERPA	238	222	248	342	275	285
Total Inscrits	2 162	1 914	2 303	2980	2259	2281
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1 244	1 124	1214	1101	1290	1145
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit	158	148	145	124	162	164
Total candidats ayant composé	1 392	1 272	1369	1225	1452	1309

**TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ,
ADMISSIONS (2008-2013)**

		2008	2009	2010	2011	2012	2013
Agrégation	Postes	106	106	106	106	102	115
	Admissibles	244	240	242	237	231	230
	Admis	106	106	106	106	102	115
CAERPA	Postes	8	12	12	11	12	16
	Admissibles	11	15	17	16	20	24
	Admis	8	6	12	11	12	16
	Total Admis	114	112	118	117	114	131

**TABLEAU 3. AGREGATION INTERNE : ADMISSIBILITE, ADMISSION (2008-2013),
MOYENNES /20**

		2008	2009	2010	2011	2012	2013
admissibilité	Barre d'admissibilité	09,30	09,50	9,50	9,50	9,60	9,70
	Moyenne des admissibles	10,90	11,41	11,26	11,36	11,43	11,49
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	09,83	10,03	11,10	10,28	10,30	9,88
	Moyenne Leçon	09,57 (11,88)	09,66 (12,25)	08,85 (11,08)	09,52 (11,75)	9,47 (11,70)	9,03 (11,20)
	Moyenne Explication grammaire	08,57 (10,24)	08,84 (11,02)	08,77 (10,83)	8,81 (10,58)	8,51 (10,58)	8,49 (10,17)
	Moyenne commentaire	07,52 (09,40)	07,46 (09,05)	08,21 (9,81)	8,86 (11,09)	8,38 (10,77)	8,06 (9,73)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,10	11,41	11,40	11,60	11,59	10,35¹

¹ NB la baisse de la moyenne (11,59 à 10,35) s'explique par le nombre d'admis supplémentaires cette année

**TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2008-2013),
MOYENNES /20**

		2008	2009	2010	2011	2012	2013
admissibilité	Barre d'admissibilité	09,30	08,70	9,40	9,40	9	9,80
	Moyenne des admissibles	11,35	10,45	11,02	11,45	10,23	11,54
Admission (entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	10,05	09,18	9,84	10,25	8,98	9
	Moyenne Leçon	10,27 (11,50)	09,07 (12,83)	08,29 (9,58)	10,59 (11,41)	8,21 (9,25)	7 (7,63)
	Moyenne Explication grammaire	08,87 (09,21)	07,63 (09,27)	09,21 (09,41)	08,32 (9,10)	8,25 (10,17)	8,27 (9,12)
	Moyenne commentaire	09,55 (11)	06,33 (07,83)	09,06 (10,67)	09,06 (09,73)	8,11 (8,83)	8,63 (10,06)
Moyenne des admis : écrit + oral		11,17	10,54	10,57	11,02	9,99	8,95

Organisation des épreuves

Les résultats de l'admissibilité et de l'admission sont donnés par l'intermédiaire d'Internet, sur le site PUBLINET. La date prévue pour leur communication est purement indicative. Il peut arriver qu'elle soit retardée pour des raisons techniques liées à la complexité des données informatisées qui doivent être transmises.

Les admissibles reçoivent une convocation pour une réunion préparatoire qui a lieu en fin d'après-midi, la veille de leur première journée d'oral. Cette réunion est d'une grande importance : elle permet aux candidats de recevoir toutes les informations utiles sur le déroulement des épreuves qu'ils passeront au cours des quatre jours qui suivront.

La complexité de l'organisation de l'oral interdit le déplacement de la date de convocation pour des motifs de convenance personnelle. Seules peuvent être admises des raisons d'ordre médical, justifiées par un certificat établi par un médecin. Les candidats qui pourraient faire valoir de telles raisons sont priés de se faire connaître le plus tôt possible en écrivant aux services de la DGRH (Sous-direction du recrutement), de préférence avant que ne soit rendue publique la liste des admissibles.

L'oral se déroule sur trois ou quatre journées : trois journées d'interrogation et une journée de pause éventuellement intercalée parmi celles-ci. Dans les salles de préparation, les candidats ont le plus souvent à leur disposition les œuvres du programme et les usuels : dictionnaires divers, ouvrages spécialisés...

Remerciements

L'organisation du concours a bénéficié en 2013 du soutien que lui ont apporté les services du SIEC. Que Monsieur le Recteur de Paris ainsi que les responsables de l'administration centrale trouvent ici l'expression de nos remerciements.

Les épreuves orales d'admission se sont déroulées dans de remarquables conditions matérielles au lycée Saint-Louis de Paris. Que Madame Chantal COLLET, Proviseur du lycée Saint-Louis, reçoive l'expression de notre gratitude et de notre reconnaissance.

Jean EHRSAM, IGEN

RÉGLEMENTATION

Descriptif des épreuves de l'agrégation interne et du CAERPA section lettres modernes

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Lorsqu'une épreuve comporte plusieurs parties, la note zéro obtenue à l'une ou l'autre des parties est éliminatoire.

Épreuves écrites d'admissibilité

1. Composition à partir d'un ou de plusieurs textes d'auteurs de langue française du programme des lycées.

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient 8

Le candidat expose les modalités d'exploitation dans une classe de lycée déterminée par le jury d'un, de plusieurs ou de la totalité des textes.

2. Composition française portant sur un programme publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale d'œuvres d'auteurs de langue française et postérieures à 1500.

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient 12

Épreuves orales d'admission

1. Leçon portant sur un programme publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale d'œuvres d'auteurs de langue française.

Durée de la préparation : 6 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes

Coefficient 6

La leçon est suivie d'un entretien qui permet au candidat de tirer parti de son expérience professionnelle.

2. Explication d'un texte postérieur à 1500 d'un auteur de langue française et figurant au programme publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée de la préparation : 3 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes

Coefficient 8

Cette explication est suivie d'une interrogation de grammaire portant sur le texte et d'un entretien avec le jury.

3. Commentaire d'un texte français ou traduit appartenant aux littératures anciennes ou modernes et extrait du programme de littérature générale et comparée, publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée de la préparation : 2 heures

Durée de l'épreuve : 30 minutes

Coefficient 6

Ce commentaire est suivi d'un entretien avec le jury.

Secrétariat général
Direction générale des ressources humaines
Sous-direction du recrutement

Le ministre de l'éducation nationale

- Vu l'arrêté du 23 mai 2012 autorisant au titre de l'année 2013 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré ;
- Vu l'arrêté du 23 mai 2012 autorisant au titre de l'année 2013 l'ouverture du concours interne d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés (CAER-agrégation) ;
- Vu l'arrêté du 14 juin 2012 désignant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER-agrégation ouverts au titre de la session 2013 ;
- Vu les propositions du président de jury,

ARRETE

Article 1 : Le jury du concours interne de recrutement de professeurs agrégés et du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés, section lettres modernes est constitué comme suit pour la session 2013 :

Président

M. Jean EHRSAM
Inspecteur général de l'éducation nationale

Académie de PARIS

Vice-Président

M. Jean-Louis CHISS
Professeur des universités

Académie de PARIS

Secrétaire Général

M. Marc ROBERT
Professeur de chaire supérieure

Académie de PARIS

Membres du jury

Mme Ariane BAYLE
Maître de conférences des universités

Académie de LYON

M. Christian BELIN
Professeur des universités

Académie de MONTPELLIER

M. Pierre BEYLOT
Professeur des universités

Académie de BORDEAUX

Mme Marie BOMMIER-NEKROUF
Professeur de chaire supérieure

Académie de LILLE

Mme Marianne BOUCHARDON
Maître de conférences des universités

Académie de ROUEN

M. Alain BRUNN
Professeur agrégé

Académie de VERSAILLES

M. Frédéric CALAS
Professeur des universités

Académie de CLERMONT-FERRAND

Mme GENEVIEVE CHANSON
EC.R professeur agrégé

Académie de VERSAILLES

M. Pierre Alain CHIFFRE
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie de DIJON

M. Jean CLEDER
Maître de conférences des universités

Académie de RENNES

Mme Mathilde CORTEY-LEMAIRE
Professeur de chaire supérieure

Académie de VERSAILLES

Mme Isabelle DEJARDIN Professeur agrégé	Académie d'ORLEANS-TOURS
Mme Catherine DOROSZCZUK Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
M. Renaud FERREIRA DE OLIVEIRA Professeur de chaire supérieure	Académie de VERSAILLES
Mme Corinne FRANCOIS-DENEVE Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Michel GAILLIARD Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de TOULOUSE
M. Jean-Michel GOUVARD Professeur des universités	Académie de BORDEAUX
M. Jean-Pierre GROSSET-BOURBANGE Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de STRASBOURG
Mme Jeanne-Antide HUYNH Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Danièle JAMES-RAOUL Professeur des universités	Académie de BORDEAUX
M. Jean-Luc JOLY Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Nathalie KOBLE Maître de conférences des universités	Académie de PARIS
M. Romain LANCREY-JAVAL Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Sabine LARDON Professeur des universités	Académie de LYON
Mme Françoise LAURENT Professeur des universités	Académie de CLERMONT-FERRAND
M. Olivier LEPLATRE Professeur des universités	Académie de LYON
Mme Mathilde LEVEQUE Maître de conférences des universités	Académie de CRETEIL
Mme Florence LOTTERIE Professeur des universités	Académie de PARIS
Mme Dominique MASSONNAUD Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
M. Frédéric NAU Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Rachel PAGES Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de MONTPELLIER
Mme Yolaine PARISOT Maître de conférences des universités	Académie de RENNES
Mme Isabelle PECHEYRAND Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de BORDEAUX
M. Gérard PETIT Maître de conférences des universités	Académie de VERSAILLES
M. Julien PIAT Maître de conférences des universités	Académie de GRENOBLE
M. Patrick QUILLIER Professeur des universités	Académie de NICE
M. Frédéric RAIMBAULT Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de PARIS
Mme Catherine ROBERT-LAZES Professeur de chaire supérieure	Académie de PARIS
Mme Françoise SAVINE Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie de VERSAILLES
Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE Professeur des universités	Académie de STRASBOURG

M. Pierre-Olivier TOULZA
Maître de conférences des universités

Mme Corinne VON KYMMEL-ZIMMERMAN
Professeur agrégé

Mme Virginie WALBRON
Professeur de chaire supérieure

Mme Véronique ZAERCHER-KECK
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

M. David ZEMMOUR
Professeur agrégé

Académie de PARIS

Académie de LILLE

Académie de VERSAILLES

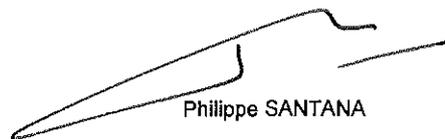
Académie de NANCY-METZ

Académie de VERSAILLES

Article 2 : La directrice générale des ressources humaines est chargée de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 13 novembre 2012

Pour le ministre de l'éducation nationale,
et par délégation,
le sous-directeur du recrutement



Philippe SANTANA

Bilan de l'admissibilité

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 1996
Nombre de candidats non éliminés : 1145 Soit : 57.36 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 230 Soit : 20.09 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0143.14 (soit une moyenne de : 07.16 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0229.71 (soit une moyenne de : 11.49 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 115

Barre d'admissibilité : 0194.00 (soit un total de : 09.70 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 20)

Bilan de l'admissibilité

Concours EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats inscrits : 285
Nombre de candidats non éliminés : 164 Soit : 57.54 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 25 Soit : 15.24 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0131.80 (soit une moyenne de : 06.59 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0230.72 (soit une moyenne de : 11.54 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 16

Barre d'admissibilité : 0196.00 (soit un total de : 09.80 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 20)

Bilan de l'admission

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 230
Nombre de candidats non éliminés : 230 Soit : 100.0 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 115 Soit : 50.00 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 0400.16 (soit une moyenne de : 10.01 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0451.26 (soit une moyenne de : 11.28 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 170.45 (soit une moyenne de : 08.52 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0206.94 (soit une moyenne de : 10.35 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 115
Barre de la liste principale : 395.04 (soit un total de : 09.88 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 40 dont admissibilité : 20 admission : 20)

Bilan de l'admission

Concours EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

Section / option : 0202A LETTRES MODERNES

Nombre de candidats admissibles : 25
Nombre de candidats non éliminés : 24 Soit : 96.00 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 16 Soit : 66.67 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 387.56 (soit une moyenne de : 09.69 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0417.58 (soit une moyenne de : 10.44 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 159.89 (soit une moyenne de : 07.99 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0179.08 (soit une moyenne de : 08.95 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 16
Barre de la liste principale : 360.00 (soit un total de : 09.00 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 40 dont admissibilité : 20 admission : 20)

RAPPORT DES ÉPREUVES ÉCRITES

SESSION 2013

AGRÉGATION
CONCOURS INTERNE
ET CAER

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION À PARTIR D'UN OU DE PLUSIEURS AUTEURS
DE LANGUE FRANÇAISE

Durée : 7 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *La copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION À PARTIR D'UN OU DE PLUSIEURS AUTEURS
DE LANGUE FRANÇAISEINFORMATION AUX CANDIDATS

Vous trouverez ci-après les codes nécessaires vous permettant de compléter les rubriques figurant en en-tête de votre copie.

Ces codes doivent être reportés sur chacune des copies que vous remettrez.

► **Concours interne de l'Agrégation de l'enseignement public :**

Concours	Section/option	Epreuve	Matière
EAI	0202A	101	0559

► **Concours interne du CAER / Agrégation de l'enseignement privé :**

Concours	Section/option	Epreuve	Matière
EAH	0202A	101	0559

Dans une classe de Première, vous étudiez le groupement de textes suivant dans le cadre de l'objet d'étude : « Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours ».

Vous présenterez votre projet d'ensemble et les modalités de son exploitation en classe.

Extrait 1 : Victor Hugo (1802-1885), *Les Misérables*, V, 1, xv, « Gavroche dehors », 1862.

Extrait 2 : Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

Extrait 3 : André Malraux (1901-1976), *L'Espoir*, I, II, X, 1937.

Extrait 4 : Claude Simon (1913-2005), *L'Acacia*, chapitre IV, « 17 mai 1940 », 1989.

Extrait 1

Il rampait à plat ventre, galopait à quatre pattes, prenait son panier aux dents, se tordait, glissait, ondulait, serpentait d'un mort à l'autre, et vidait la giberne ou la cartouchière comme un singe ouvre une noix.

De la barricade, dont il était encore assez près, on n'osait lui crier de revenir, de peur d'appeler l'attention sur lui.

Sur un cadavre, qui était un caporal, il trouva une poire à poudre.

— Pour la soif, dit-il, en la mettant dans sa poche.

À force d'aller en avant, il parvint au point où le brouillard de la fusillade devenait transparent.

Si bien que les tirailleurs de la ligne rangés et à l'affût derrière leur levée de pavés, et les tirailleurs de la banlieue massés à l'angle de la rue, se montrèrent soudainement quelque chose qui remuait dans la fumée.

Au moment où Gavroche débarrassait de ses cartouches un sergent gisant près d'une borne, une balle frappa le cadavre.

— Fichtre ! fit Gavroche. Voilà qu'on me tue mes morts.

Une deuxième balle fit étinceler le pavé à côté de lui. Une troisième renversa son panier.

Gavroche regarda, et vit que cela venait de la banlieue.

Il se dressa tout droit, debout, les cheveux au vent, les mains sur les hanches, l'œil fixé sur les gardes nationaux qui tiraient, et il chanta :

*On est laid à Nanterre,
C'est la faute à Voltaire,
Et bête à Palaiseau,
C'est la faute à Rousseau.*

Puis il ramassa son panier, y remit, sans en perdre une seule, les cartouches qui en étaient tombées, et, avançant vers la fusillade, alla dépouiller une autre giberne. Là une quatrième balle le manqua encore. Gavroche chanta :

*Je ne suis pas notaire,
C'est la faute à Voltaire,
Je suis petit oiseau,
C'est la faute à Rousseau.*

Une cinquième balle ne réussit qu'à tirer de lui un troisième couplet :

*Joie est mon caractère,
C'est la faute à Voltaire,
Misère est mon trousseau,
C'est la faute à Rousseau.*

Cela continua ainsi quelque temps.

Le spectacle était épouvantable et charmant. Gavroche, fusillé, taquinait la fusillade. Il avait l'air de s'amuser beaucoup. C'était le moineau becquetant les chasseurs. Il répondait à chaque décharge par un couplet. On le visait sans cesse, on le manquait toujours. Les gardes nationaux et les soldats riaient en l'ajustant. Il se couchait, puis se redressait, s'effaçait dans un coin de porte, puis bondissait, disparaissait, reparaisait, se sauvait, revenait, ripostait à la mitraille par des pieds de nez, et cependant pillait les cartouches, vidait les gibernes et remplissait son panier. Les insurgés, haletant d'anxiété, le suivaient des yeux. La barricade tremblait ; lui, il chantait. Ce n'était pas un enfant, ce n'était pas un homme ; c'était un étrange gamin fée. On eût dit le nain invulnérable de la mêlée. Les balles couraient après lui, il était plus lesté qu'elles. Il jouait on ne sait quel effrayant jeu de cache-cache avec la mort ; chaque fois que la face camarade du spectre s'approchait, le gamin lui donnait une pichenette.

Une balle pourtant, mieux ajustée ou plus traître que les autres, finit par atteindre l'enfant feu follet. On vit Gavroche chanceler, puis il s'affaissa. Toute la barricade poussa un cri ; mais il y avait de l'Antée dans ce pygmée ; pour le gamin toucher le pavé, c'est comme pour le géant toucher la terre ; Gavroche n'était tombé que pour se redresser ; il resta assis sur son séant, un long filet de sang rayait son visage, il éleva ses deux bras en l'air, regarda du côté d'où était venu le coup, et se mit à chanter :

*Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire,
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à...*

Il n'acheva point. Une seconde balle du même tireur l'arrêta court. Cette fois il s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. Cette petite grande âme venait de s'envoler.

Victor Hugo (1802-1885), *Les Misérables*, V, 1, xv, « Gavroche dehors », 1862.

Extrait 2

Combien de temps faudrait-il qu'il dure leur délire, pour qu'ils s'arrêtent épuisés, enfin, ces monstres ? Combien de temps un accès comme celui-ci peut-il bien durer ? Des mois ? Des années ? Combien ? Peut-être jusqu'à la mort de tout le monde, de tous les fous ? Jusqu'au dernier ? Et puisque les événements prenaient ce tour désespéré je me décidais à risquer le tout pour le tout, à tenter la dernière démarche, la suprême, essayer, moi, tout seul, d'arrêter la guerre ! Au moins dans ce coin-là où j'étais.

Le colonel déambulait à deux pas. J'allais lui parler. Jamais je ne l'avais fait. C'était le moment d'oser. Là où nous en étions, il n'y avait presque plus rien à perdre. « Qu'est-ce que vous voulez ? » me demanderait-il, j'imaginai, très surpris bien sûr par mon audacieuse interruption. Je lui expliquerais alors les choses telles que je les concevais. On verrait ce qu'il en pensait, lui. Le tout c'est qu'on s'explique dans la vie. À deux on y arrive mieux que tout seul.

J'allais faire cette démarche décisive quand, à l'instant même, arriva vers nous au pas de gymnastique, fourbu, dégingandé, un cavalier à pied (comme on disait alors) avec son casque renversé à la main, comme Bélisaire, et puis tremblant et bien souillé de boue, le visage plus verdâtre encore que celui de l'autre agent de liaison. Il bredouillait et semblait éprouver comme un mal inouï, ce cavalier, à sortir d'un tombeau et qu'il en avait tout mal au cœur. Il n'aimait donc pas les balles ce fantôme lui non plus ? Les prévoyait-il comme moi ?

« Qu'est-ce que c'est ? » l'arrêta net le colonel, brutal, dérangé, en jetant dessus ce revenant une espèce de regard en acier.

De le voir ainsi cet ignoble cavalier dans une tenue aussi peu réglementaire, et tout foirant d'émotion, ça le courrouçait fort notre colonel. Il n'aimait pas cela du tout la peur. C'était évident. Et puis ce casque à la main surtout, comme un chapeau melon, achevait de faire joliment mal dans notre régiment d'attaque, un régiment qui s'élançait dans la guerre. Il avait l'air de la saluer lui, ce cavalier à pied, la guerre, en entrant.

Sous ce regard d'opprobre, le messenger vacillant se remit au « garde-à-vous », les petits doigts sur la couture du pantalon, comme il se doit dans ces cas-là. Il oscillait ainsi, raidi, sur le talus, la transpiration lui coulant le long de la jugulaire, et ses mâchoires tremblaient si fort qu'il en poussait des petits cris avortés, tel un petit chien qui rêve. On ne pouvait démêler s'il voulait nous parler ou bien s'il pleurait.

Nos Allemands accroupis au fin bout de la route venaient justement de changer d'instrument. C'est à la mitrailleuse qu'ils poursuivaient à présent leurs sottises ; ils en craquaient comme de gros paquets d'allumettes et tout autour de nous venaient voler des essaims de balles rageuses, pointilleuses comme des guêpes.

L'homme arriva tout de même à sortir de sa bouche quelque chose d'articulé.

« Le maréchal des logis Barousse vient d'être tué, mon colonel, qu'il dit tout d'un trait.

— Et alors ?

— Il a été tué en allant chercher le fourgon à pain sur la route des Étrapes, mon colonel !

— Et alors ?

— Il a été éclaté par un obus !

— Et alors, nom de Dieu !

— Et voilà ! Mon colonel...

— C'est tout ?

— Oui, c'est tout, mon colonel.

— Et le pain ? » demanda le colonel.

Ce fut la fin de ce dialogue parce que je me souviens bien qu'il a eu le temps de dire tout juste : « Et le pain ? » Et puis ce fut tout. Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même.

Et puis non, le feu est parti, le bruit est resté longtemps dans ma tête, et puis les bras et les jambes qui tremblaient comme si quelqu'un vous les secouait de par-derrière. Ils avaient l'air de me quitter et puis ils me sont restés quand même mes membres. Dans la fumée qui piqua les yeux encore pendant longtemps, l'odeur pointue de la poudre et du soufre nous restait comme pour tuer les punaises et les puces de la terre entière.

Tout de suite après ça, j'ai pensé au maréchal des logis Barousse qui venait d'éclater comme l'autre nous l'avait appris. C'était une bonne nouvelle. Tant mieux ! que je pensais tout de suite ainsi : « C'est une bien grande charogne en moins dans le régiment ! » Il avait voulu me faire passer au Conseil pour une boîte de conserve. « Chacun sa guerre ! » que je me dis. De ce côté-là, faut en convenir, de temps en temps, elle avait l'air de servir à quelque chose la guerre ! J'en connaissais bien encore trois ou quatre dans le régiment, de sacrés ordures que j'aurais aidés bien volontiers à trouver un obus comme Barousse.

Quant au colonel, lui, je ne lui voulais pas de mal. Lui pourtant aussi il était mort. Je ne le vis plus, tout d'abord. C'est qu'il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messenger, fini lui aussi. Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace. Ça avait dû lui faire du mal ce coup-là au moment où c'était arrivé. Tant pis pour lui ! S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé.

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

Extrait 3

Tolède, 1936. Combattant aux côtés des anarchistes et des communistes, Hernandez a été capturé par les fascistes. Il se retrouve parmi une cinquantaine de prisonniers qui attendent la mort face à un peloton d'exécution.

« Dix-sept, dix-huit, dix-neuf, vingt... » Les prisonniers sont sur trois rangs ; celui qui compte, compte ceux qui doivent être fusillés avant lui. « Non : dix-sept, dix-huit, dix-neuf. »

Il n'arrivera pas à les compter. Hernandez va se retourner pour lui dire le chiffre exact. Mais ce n'est ni dix-neuf ni vingt : c'est dix-sept. Hernandez se tait. Un autre a dit quelque chose : mourir, sans doute. « Ah ! ça va, répond une autre voix, fous-nous la paix : y a pire... »

Pourvu que ce ne soit pas un rêve, qu'il ne faille pas encore recommencer !...

Aura-t-on bientôt fini de disposer ces prisonniers comme pour une photo de mariage, devant les canons de fusils horizontaux ?

Tolède rayonne dans l'air lumineux qui tremble au ras des monts du Tage : Hernandez est en train d'apprendre de quoi se fait l'histoire. Une fois de plus, dans ce pays de femmes en noir, se lève le peuple millénaire des veuves.

Qu'est-ce que ça veut dire, la noblesse de caractère dans une action comme celle-là ? La générosité ?

Qui paye ?

Hernandez regarde la glaise avec passion. Ô bonne terre inerte ! Il n'y a de dégoût et d'angoisse que chez les vivants.

Le plus affreux, des prisonniers, c'est leur courage. Ils sont obéissants ; ils ne sont pas passifs. Comme l'image de l'abattoir est bête ; on n'abat pas les hommes, – il faut se donner la peine de les tuer. Hernandez pense à Pradas, à la générosité. Les trois prisonniers sont enfin de face : la photo est décidément prête. La générosité, c'est d'être vainqueur.

Décharge. Deux tombent dans la fosse, un en avant. L'un des organisateurs de la mort approche. Va-t-il pousser le corps du pied ? Non, il se baisse, le tire par le bras et la jambe ; le corps est lourd (le terrain monte) : ce mort-là aura été embêtant jusqu'à la fin. Au trou. Est-ce que ça va encore durer ?

On s'habitue, à droite à tuer, à gauche à être tué. Trois nouvelles silhouettes sont debout là où se sont trouvées toutes les autres, et ce paysage jaune d'usines fermées et de châteaux en ruine prend l'éternité des cimetières ; jusqu'à la fin des temps, ici, trois hommes debout, sans cesse renouvelés, attendront d'être tués.

— Vous l'avez voulue, la terre ! crie un des fascistes. Vous l'avez !

L'un des trois est le receveur du tram ; le soleil brille sur l'étoffe luisante de son épaule droite, sur le paletot qui l'a fait condamner à mort. Il ne proteste plus. Il attend. Comme les autres, il s'est laissé placer sans rien dire. « Je me fous de votre politique d'enfants de putains. » Avec le même mouvement que celui des fusils qui se lèvent, il lève le poing pour le salut du front populaire. C'est un petit homme chétif, qui ressemble aux olives noires.

Hernandez regarde cette main dont les doigts seront avant une minute crispés dans la terre.

Le peloton hésite, non qu'il soit impressionné, mais parce qu'il attend qu'on ramène ce prisonnier à l'ordre – à l'ordre des vaincus, en attendant celui des morts. Les trois ordonnateurs s'approchent. Le receveur les regarde. Il est enfoncé dans son innocence comme un pieu dans la terre, il les regarde avec une haine pesante et absolue qui est déjà de l'autre monde.

Si celui-ci s'en tirait... pense Hernandez. Il ne s'en tirera pas, l'officier vient de faire feu.

Les trois suivants vont se placer seuls devant la fosse.

Le poing levé.

— Les mains au corps ! crie l'officier.

Les trois prisonniers haussent les épaules, sous leur poing en l'air. L'officier se baisse, rattache le lacet de son soulier. Les trois hommes attendent. L'officier se relève, hausse à son tour les épaules et commande le feu.

Trois autres, dont Hernandez, montent, dans l'odeur d'acier chaud et de terre remuée.

André Malraux (1901-1976), *L'Espoir*, I, II, X, 1937.

Extrait 4

Il peut être environ huit heures du matin, mais depuis longtemps la notion d'heure a perdu toute signification, que ce soit pour manger ou dormir, sauf que la nuit les avions n'attaquent pas. De toute façon, depuis trois jours il¹ n'a pratiquement pas mangé, et, quant à dormir, il ne distingue plus très bien le sommeil de l'état de veille, même en action, non seulement à cheval mais encore à pied, se mouvant à la façon d'un somnambule, les muscles se contractant et se détendant d'eux-mêmes, commandés par des réflexes d'automate, de sorte qu'il ne pourrait pas dire si ç'a été sa raison, sa volonté ou quelque instinct animal qui l'ont fait se relever et se mettre tout à coup à courir. De même qu'il ne pourrait pas non plus dire combien de temps il est resté sans connaissance sur ce que l'on ne pourrait pas appeler exactement un champ de bataille (le carrefour de deux chemins vicinaux au milieu de blés en herbe et de prairies en fleurs) : tout ce dont il se souvient (ou plutôt ne se souvient pas – ce ne sera que plus tard, quand il aura le temps : pour le moment il est uniquement occupé à surveiller avec précaution le paysage autour de lui, estimer la distance qui le sépare de la prochaine haie, tandis qu'il fait passer par-dessus sa tête la bretelle de son mousqueton, ouvre la culasse, la fait basculer et la retire) ce sont des ombres encore pâles et transparentes de chevaux sur le sol, un peu en avant sur la droite, tellement distendues par les premiers rayons du soleil qu'elles semblent bouger sans avancer, comme montées sur des échasses, soulevant leurs jambes étirées de sauterelles et les reposant pour ainsi dire au même endroit comme un animal fantastique qui mimerait sur place les mouvements de la marche, la longue colonne des cavaliers battant en retraite somnolant encore au sortir de la nuit, les dos voûtés, les bustes oscillant d'avant en arrière sur les selles, la tête de la colonne tournant sur la droite au carrefour, puis soudain les cris, les rafales des mitrailleuses, la tête de la colonne refluant, d'autres mitrailleuses alors sur l'arrière, la queue de la colonne prenant le galop, les cavaliers se mêlant, se heurtant, la confusion, le tumulte, le désordre, les cris encore, les détonations, les ordres contraires, puis lui-même devenu désordre, jurons, s'apprêtant à remonter sur la jument dont il vient de sauter, le pied à l'étrier, la selle tournant, et maintenant arc-bouté, tirant et poussant de toutes ses forces pour la remettre en place, luttant contre le poids du sabre et des sacoches, les rênes passées au creux de son coude gauche, bousculé, se déchirant la paume à l'ardillon de la boucle, assourdi par les explosions, les cris, les galopades, ou plutôt percevant (ouïe, vue) comme des fragments qui se succèdent, se remplacent, se démasquent, s'entrechoquent, tournoyants : flancs de chevaux, bottes, sabots, croupes, chutes, fragments de cris, de bruits, l'air, l'espace, comme fragmentés, hachés eux-mêmes en minuscules parcelles, déchiquetés, par le crépitement des mitrailleuses – puis renonçant, se mettant à courir, jurant toujours, parmi les chevaux fous, les cris, le tapage, la jument qu'il tient par la bride au petit galop, la selle sous le ventre, puis soudain plus rien (ne sentant même pas le choc, pas de douleur, même pas la conscience de trébucher, de tomber, rien) : le noir, plus aucun bruit (ou peut-être un assourdissant tintamarre se neutralisant lui-même ?), sourd, aveugle, rien, jusqu'à ce que lentement, émergeant peu à peu comme des bulles à la surface d'une eau trouble,

¹ Brigadier au sein d'un escadron de cavalerie engagé dans le nord de la France, le personnage est simplement désigné par « il » dans le roman.

apparaissent de vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent de nouveau, puis se précisent : des triangles, des polygones, des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin où il se tient maintenant à quatre pattes, comme un chien, son cerveau (ou quelque chose de plus vivace, de plus rapide et de plus intelligent) se remettant à fonctionner : quelque chose qui sans doute, en accord avec sa position de quadrupède, tient du règne animal, comme si resurgissait en lui ce qui confère à une bête (chien, loup ou lièvre) intelligence et rapidité en même temps qu'indifférence : la complète indifférence (tandis que la partie animale de lui fonctionnait à toute vitesse) avec laquelle il regardait le blessé en train de crier et tout près, au revers du talus, la tête en bas, les bras en croix, une expression stupide de surprise et d'incrédulité sur le visage figé, le corps sans vie du cavalier qui chevauchait un moment plus tôt à son côté, à côté de qui il avait vécu, dormi et mangé depuis huit mois, puis cessant brusquement de le voir, ne voyant plus alors que la barre horizontale dessinée par la haie vers laquelle, la tête rentrée dans les épaules, il court à perdre haleine.

Claude Simon (1913-2005), *L'Acacia*, chapitre IV, « 17 mai 1940 », 1989.

COMPOSITION À PARTIR D'UN OU DE PLUSIEURS TEXTES D'AUTEURS DE LANGUE FRANÇAISE DU PROGRAMME DES LYCÉES

Rapport présenté par David ZEMMOUR

Les copies que le jury a lues lors de cette session ont montré qu'à l'exception de quelques candidats de toute évidence non préparés, les exigences de l'épreuve de didactique sont tout à fait bien connues, même si elles sont parfois imparfaitement maîtrisées.

Le présent rapport se propose donc d'apporter des éléments de correction relatifs au sujet de la session 2013, accompagnés de commentaires sur ce que le jury a pu lire dans les copies et de quelques recommandations, tout ceci afin de guider les candidats des futures sessions dans leur préparation.

1 – DE L'ANALYSE DU CORPUS A LA PROBLÉMATISATION

Le libellé du sujet pas plus que l'ensemble des textes ne présentait de quoi surprendre le candidat. Composé de textes bien connus au moins pour deux d'entre eux, le corpus est explicitement relié à un objet d'étude précis : « Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours ».

1.1. Unité du corpus

Identifier l'unité du corpus ne présentait pas davantage de difficultés. Sur le plan générique, les candidats devaient percevoir et ont aisément perçu qu'il s'agit de quatre extraits de romans qui ont en commun d'être ancrés dans un contexte historique précis marqué par la guerre ou des affrontements, même si ces ancrages ont été parfois mal localisés : respectivement les barricades de la rue Saint-Denis pendant l'insurrection républicaine de juin 1832 ; le front dans l'Est de la France au début de la Première Guerre mondiale ; le siège de Tolède en septembre 1936 dans les premiers temps de la guerre d'Espagne ; enfin, comme l'indique le titre de chapitre, « le 17 mai 1940 », quelque part sur le front, c'est-à-dire aux environs de la frontière franco-belge, pendant la Seconde Guerre mondiale.

Il est à noter que si les romans sont tous ancrés dans l'histoire, leur étendue chronologique déborde des situations historiques évoquées dans les extraits choisis. L'action des *Misérables* commence dès 1815 ; celle de *Voyage au bout de la nuit* s'étend dans la seconde moitié des années 1920 ; par alternance d'un chapitre à l'autre (avec quelques variantes), Claude Simon évoque tour à tour des scènes et des événements liés aux parents du soldat de notre extrait dans les chapitres impairs, et des événements relatifs au fils dans les chapitres pairs, en particulier liés à la Seconde Guerre mondiale ; il n'y a guère que *L'Espoir*, publié en 1937, qui soit entièrement resserré autour d'un unique épisode historique, et même une partie de cet

épisode, de juillet 1936 à mars 1937, la guerre d'Espagne se poursuivant jusqu'au 1^{er} avril 1939.

Autre fait notable, mais moins remarqué dans les copies : les guerres ou les affrontements relatés sont certes ancrés dans l'histoire, mais c'est là un point de vue de lecteur contemporain qui ne doit pas faire oublier qu'il s'agit d'un passé qui, pour le romancier comme pour une bonne part de ses lecteurs, fut un présent, plus ou moins directement vécu. Pour cette raison, il est très hasardeux de parler de roman historique comme l'ont fait plusieurs copies à propos des œuvres étudiées. Quoiqu'il s'agisse de fiction, les romans de Céline et Simon sont largement écrits à partir d'expériences immédiates : les deux romanciers ont participé comme soldats, l'un aux premiers temps de la Grande Guerre, l'autre à la débâcle de mai 1940, et leurs récits se nourrissent largement de leurs propres expériences. Il n'en va pas tout à fait de même avec *L'Espoir*. Un certain nombre d'événements que rapporte Malraux correspondent certes à des choses vues et vécues par l'auteur lors de sa présence en Espagne, puisqu'il fut membre en 1936 et 1937 de l'escadrille España dont l'efficacité dans les premiers mois de la guerre civile est reconnue par les historiens ; mais le romancier s'est aussi considérablement appuyé sur des articles de quotidiens parisiens qu'il suit parfois de très près, d'où le sentiment – et quelquefois le reproche – de reportage qui a pu être exprimé à l'égard de l'œuvre. Le cas de Victor Hugo est un peu plus complexe. Il ne se trouvait pas aux côtés des Républicains sur les barricades de 1832. Ses convictions politiques de jeunesse le situent plutôt dans le camp légitimiste. Mais le début des années 1830 correspond précisément à l'amorce d'une prise de distance progressive avec le régime : Hugo s'est vu interdire la représentation de son drame *Marion Delorme* en 1829, ce qui a vraisemblablement suscité un premier tournant idéologique, et *Le Dernier jour d'un condamné* est écrit la même année. En fait d'engagement, Hugo est surtout totalement investi, à l'époque des barricades, dans la création théâtrale : *Hernani* et la querelle qui s'ensuit sont encore récentes, et il écrit cette année-là *Le Roi s'amuse*, également interdit dans un premier temps. Hugo n'est certainement pas indifférent aux événements de juin, même s'il n'en a pas été directement le témoin. À la suite d'un récit qu'on lui a fait de la défense héroïque du cloître Saint-Merry, il note dans *Choses vues* : « Folies noyées dans le sang. Nous aurons un jour une république, et, quand elle viendra d'elle-même, elle sera bonne. Mais ne cueillons pas avant Mai le fruit qui ne sera mûr qu'en Juillet ; sachons attendre. La république proclamée par la France en Europe, ce sera la couronne de nos cheveux blancs. Mais il ne faut pas souffrir que des goujats barbouillent de rouge notre drapeau. » En dépit de ces lignes visionnaires, il faut bien convenir qu'en 1832, le chemin de Victor Hugo vers l'engagement républicain est encore lointain.

Si 1832 appartient au passé lorsque paraissent *Les Misérables*, l'œuvre n'en est pas moins associée à un contexte historique particulier, puisqu'elle paraît sous le Second Empire alors que Hugo se trouve en exil depuis une dizaine d'années. C'est là une dimension du corpus qui doit être prise en considération : non pas seulement le contexte historique représenté, mais celui de l'écriture et de la publication. À cet égard, les romans de Hugo et de Malraux sont des œuvres de combat, écrites au cœur d'une situation historique – le Second Empire et la guerre d'Espagne – marquée par l'engagement de l'auteur, et dont l'issue est lointaine ou incertaine (Napoléon III capitule en 1870 et le camp nationaliste l'emporte en avril 1939), même si, en ce qui concerne Hugo, *Les Misérables* n'est pas une œuvre engagée de la même façon que *Les Châtiments* par exemple. Il en va tout autrement de *Voyage au bout de la nuit* et de *L'Acacia*, qui sont des œuvres d'après-guerre, tournées vers un événement historique qui est clos, même si la vision du monde qui s'est ensuivie s'avère largement déterminée par cette expérience.

De fait, les œuvres du corpus ne sont pas de simples évocations de la guerre, mais aussi, à maints égards, des expériences de la guerre. Il convient dès lors d'introduire la notion de personnage. En effet, et c'est un autre facteur unifiant du corpus généralement bien repéré par

les candidats, un personnage particulier se trouve au cœur de chacun des extraits : Gavroche, Bardamu, Hernandez, et ce « il » qui ne reçoit pas de nom. Ces quatre entités romanesques ne sont pas nécessairement les personnages principaux des œuvres auxquelles ils appartiennent : Gavroche et Hernandez peuplent des romans-foule dont ils sont certes des figures importantes, mais non les principales. Personnage-narrateur, Bardamu en revanche est présent dans toutes les pages de *Voyage au bout de la nuit*. Les choses sont un peu plus compliquées dans *L'Acacia* puisqu'il apparaît que le soldat de 1940 est aussi le fils de celui qui meurt dans les premiers temps de la Grande guerre, et encore celui qui sur la fin du roman prend conscience, un peu à la manière du narrateur de la *Recherche*, de sa vocation d'écrivain – des éléments dont le candidat n'avait de toute façon pas nécessairement besoin pour appréhender l'analyse de l'extrait.

Les quatre textes représentent ainsi quatre personnages se trouvant tous plongés au cœur du marasme de l'histoire, deux d'entre eux trouvant même la mort au terme de l'extrait. Sur un plan narratologique, ces quatre personnages ne sont pas appréhendés de la même façon : chez Céline, le récit est homo- et auto-diégétique : il est mené à la première personne et le narrateur est aussi le témoin – à défaut d'en être l'acteur – des événements. Chez Hugo, Malraux et Simon, le récit est mené à la troisième personne, mais le point de vue porté sur les événements varie : externe chez Hugo, il correspond principalement au regard admiratif du narrateur qui semble se mêler aux compagnons de barricade ; essentiellement interne chez Simon, il correspond aux perceptions, pensées et sentiments du cavalier ; moins clairement stabilisé enfin chez Malraux, il suit les pensées et perceptions d'Hernandez, mais couplé à des mises en perspectives irréductibles à une focalisation unique, ce qu'il faudra bien sûr étudier le moment venu.

1.2. Mise en place d'un cadre d'étude : la représentation de la guerre et du héros de l'épopée au roman

Tous ces personnages se trouvent donc d'une manière ou d'une autre sous le feu de l'ennemi. Cette plongée du personnage dans les tourments de l'histoire convoque une tradition aussi ancienne – si ce n'est plus – que la littérature elle-même : celle de l'épopée liée à la thématique guerrière et conjointement la figure du héros. De fait, une réflexion sur la représentation et la fonction du personnage romanesque dans un contexte de guerre requiert la prise en compte d'un double mouvement historico-littéraire : le remplacement de l'épopée par le roman et, parallèlement, le traitement renouvelé de la matière guerrière, l'un étant nécessairement corrélé à l'autre.

L'épopée est d'abord une pratique avant d'être un concept. Pour cette raison, elle doit avant tout s'appréhender historiquement. Épopée de Gilgamesh, *Iliade* et *Odyssée* de Homère ou *Énéide* de Virgile, la guerre est au cœur des textes littéraires fondateurs, qui sont des épopées. La définition la plus détaillée de l'épopée dans sa tradition classique est à chercher dans *La Poétique* d'Aristote (chapitres 23-24) qui, s'appuyant sur le modèle homérique, la définit comme une imitation d'action qui présente un caractère dramatique similaire à celui de la tragédie : « péripéties, reconnaissance et événements pathétiques ». L'intrigue doit être resserrée autour d'une unité d'action. L'épopée se veut plus longue que la tragédie et doit être écrite en vers héroïques. En outre le poète doit « parler le moins possible en son nom personnel, puisque lorsqu'il le fait, il n'imité pas »¹. En revanche, Aristote ne donne guère d'indications précises sur le sujet propre à l'épopée. Il en ressort néanmoins que, opposée d'une part aux autres genres poétiques et d'autre part au mythe et au *logos* (discours du raisonnement philosophique), elle est principalement consacrée à l'évocation d'exploits

¹ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Le Livre de Poche, 1994, resp. ch. XXIII et XXIV.

guerriers accomplis par des individus que le récit célèbre pour leurs qualités hors du commun et leur aptitude à sacrifier leur vie au nom de la collectivité qu'ils défendent. Ces individus accèdent par là à la qualité de héros, personnages principaux et souvent éponymes, porteurs et dépositaires des valeurs dominantes de la société ou de la civilisation dont ils se font les représentants et même, par le récit, l'incarnation. Dans le Moyen Âge français, les chansons de geste s'inscrivent dans cette pratique, travaillant à construire une mythologie collective qui fonde l'existence d'un pays, d'une lignée, d'une civilisation.

La publication en 1762 par l'Écossais J. Macpherson des poèmes attribués à Ossian conduit, par l'ampleur de son influence, à un renouvellement de la représentation du genre qui conduit par exemple Hegel dans son *Esthétique* (1819-1829) à ne plus s'appuyer sur la tradition aristotélicienne, appliquant le terme d'épopée à toute œuvre qui occupe une place qui paraît au fondement d'une culture donnée, ainsi que le résume Christopher Lucken : un « récit qui a pour sujet un événement réel du passé qui, par l'intermédiaire de l'action individuelle d'un héros unique, exprime l'histoire primordiale (marquée principalement par la guerre) et le destin d'une civilisation ou d'une nation primitive »¹.

En dépit de ce renouvellement et de quelques œuvres extrêmement ambitieuses telles que *La Légende des siècles* (1859-1883) qui entend suivre la voie tracée par Homère, Virgile ou Dante, l'épopée tend à se faire de plus en plus rare au cours du XIX^e siècle. Pour Charles Nodier en 1820, « notre littérature est sortie des âges épiques » et selon Lamartine en 1834, « l'homme a trop vécu, trop réfléchi pour se laisser amuser, intéresser par les longs récits de l'épopée ».

Cette idée d'une mort de l'épopée peu à peu remplacée par le roman est un *topos* critique qui se développe à partir de la fin du XVIII^e siècle au sein de l'idéalisme allemand, en particulier chez Hegel, et qui se perpétuera dans la critique littéraire du XX^e siècle, notamment chez Georg Lukács et Mikhaïl Bakhtine². Hegel développe dans son *Cours d'esthétique* une pensée construite autour de l'idée d'une « convenance » entre formes littéraires et conditions historiques. Selon lui, les conditions propres à l'épopée disparaissent « à partir du moment où cesse l'époque de l'héroïsme [...] où existent la détermination et la prose de la vie tant dans les situations effectives que dans la façon de concevoir les choses et de les représenter »³. Ce moment, selon l'analyse de Cédric Chauvin, « est encore celui où “d'un côté la conscience de toutes les profondeurs de l'esprit humain, et d'autre part l'existence concrète, toute la vie politique et domestique y compris les modes, besoins et moyens de satisfaction de l'existence extérieure”, ne participent plus de ce qui constitue l'objet propre de la représentation épique, à savoir “toute la vision du monde et toute l'objectivité de l'esprit d'un peuple” »⁴ dans une vision totalisante et unitaire de l'existence. Ce temps d'une vision unitaire du monde n'est plus : « Tout l'état du monde actuel a pris en effet une figure qui s'oppose à cent pour cent, avec son ordre prosaïque, à tout ce que nous avons considéré comme indispensable pour l'authentique épopée, tandis que les bouleversements auxquels les réalités effectives des États et des peuples ont été soumises sont encore trop solidement ancrés dans le souvenir comme autant de choses effectivement vécues

¹ C. Lucken, article « Épopée », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 198.

² Voir en particulier G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique* [1818-1829], trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenk, t. 3, Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1997 ; Georg Lukács, *La Théorie du roman*, en particulier la première partie intitulée « Les formes de la grande littérature épique dans ses relations avec la civilisation, selon qu'elle constitue un tout achevé et clos ou qu'elle est problématique », Gallimard, Tel, p. 19-89 ; et Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, en particulier la cinquième étude, « Récit épique et roman », Gallimard, « Tel », 1978, p. 439-474. Voir également pour une synthèse historique Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2012, p. 7-47.

³ G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 239.

⁴ C. Chauvin, *op. cit.*, p. 19 (p. 309 pour la citation de Hegel).

pour pouvoir supporter la forme artistique épique »¹. C'est par le roman que va s'exprimer ce rapport au monde fragmentaire et prosaïque. « Épopée bourgeoise moderne » selon la célèbre formule de Hegel, le roman prend pour objet « une réalité déjà ordonnée en *prose* »².

En cela, le roman n'est pas une duplication, mais un genre distinct de l'épopée. Cela n'implique toutefois pas que le roman soit dépourvu de toute dimension épique. En effet, comme le remarque Cédric Chauvin, « le constat historique de la mort de l'épopée comme genre est manifestement nécessaire à la légitimation des formes de la modernité, mais ces dernières ne surgissent pas *ex nihilo* : au contraire, elles peuvent, ou doivent témoigner de la survivance de l'essence de l'épopée, voire l'actualiser dans sa perfection – c'est le travail, en particulier, du romancier. Dès lors, l'épopée est manifestement, et paradoxalement, pensée selon les besoins du présent, autant que le roman moderne est pensé selon elle »³. C'est ainsi que les deux principales caractéristiques de l'épopée – en tant que genre de l'identité et genre de la totalité – se trouvent non pas évacuées, mais incorporées sur le mode d'une tension au sein du roman. La première d'entre elles concerne directement le personnage. L'épopée est en effet un genre de l'identité « qui permet au groupe national de se (et de s'y) reconnaître, moins en relation avec les autres groupes (souvent construits comme des reflets négatifs), que contre eux »⁴. Le roman ne supprime pas cette dimension de l'épopée, mais la déplace, érigeant certes le personnage en individu, mais en tant qu'il représente un type humain voire l'humanité. En cela le roman présente à travers les personnages une « vision du monde », définissant par les personnages des identités, mais qui ne sont pas celles de l'individu seul. Le second trait constant de l'épopée – celui d'un genre de la totalité – reparaît également dans le roman, mais en tant qu'objet de quête : « ce que nous appelons en général le roman moderne est vu comme le processus de reconstitution par un sujet d'une totalité perdue dont ne témoigne pas le réel au présent : c'est le travail du sujet-romancier, autant que celui du personnage, dans le roman d'éducation en particulier, qui élabore le tout de son être autant qu'il unifie le réel disparate qui l'entoure »⁵. C'est pour cette raison, selon Bakhtine, que le roman, qui est d'essence polyphonique, s'oppose totalement à l'épopée, laquelle est fondamentalement monologique puisque c'est rigoureusement la même vision du monde qui est partagée par toutes les entités convoquées, personnages, narrateur et narrataire. À l'opposé le roman se caractérise par l'irréductible multiplicité des visions du monde qui peuvent certes chercher à s'unifier, mais jamais ne sauraient y parvenir.

Le roman est donc à situer par rapport à l'épopée non seulement sur le mode de la succession, mais aussi sur celui de l'héritage, que cet héritage s'exprime sur le mode du refus (reflet d'un monde et de valeurs périmés) ou de la nostalgie (vision d'un monde unifié perdu).

Il reste à voir ce que deviennent alors les pratiques romanesques de la référence épique à partir du XIX^e siècle. Celle-ci semble trouver une place au sein du roman par le biais de la métaphore (par exemple l'*Ulysse* de Joyce) voire de l'ironie ou du burlesque (par exemple *Naissance de l'Odyssée* de Giono). Pour ce qui est de la représentation de la guerre, situation *a priori* spécifiquement épique, elle demeure un motif romanesque largement utilisé, mais selon des modalités tout à fait renouvelées. Un rapport complexe s'engage entre les deux genres, qui résulte des remous de l'histoire et d'un changement dans le regard qui va être porté sur la guerre. Parallèlement au tournant théorique, un tournant pratique peut s'observer à partir de la Révolution, à la faveur duquel la dimension épique n'est plus nécessairement associée de façon systématique à un chef de guerre dont il s'agirait de célébrer les exploits. Les coalitions successives formées contre la France révolutionnaire ainsi que les guerres

¹ G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 390.

² *Ibid.*, p. 368-369.

³ C. Chauvin, *op. cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

napoléoniennes conduisent à la levée massive d'armées nombreuses et engagent tout un pays dans une expérience immédiate de la guerre dont il s'agit alors de témoigner. Balzac évoque ainsi dans *Adieu !* (1830) ou dans *Le Médecin de campagne* (1833) le sort tragique des pontonniers de la Bérézina. Hugo quant à lui fait varier les altitudes dans *Les Misérables*, puisqu'aux célèbres pages à grand spectacle consacrées à la bataille de Waterloo font écho celles des barricades de 1832 où Gavroche est tué. De façon exemplaire, Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* (1839) livre la bataille de Waterloo à travers le regard de Fabrice del Dongo, ce héros qui, selon la formule célèbre, « était fort peu héros en ce moment » (I, 3).

La guerre, dès lors, n'est plus nécessairement un lieu littéraire apologétique de défense et de promotion d'une unité et de valeurs nationales, mais une expérience singulière dont les enjeux dépassent totalement l'individu qui s'y trouve plongé, et qui ne donne guère lieu à d'autre spectacle que celui du désordre, de la confusion et de l'épouvante.

L'expérience des deux guerres mondiales n'a pu qu'amplifier le phénomène, inspirant à des auteurs, qui pour bon nombre d'entre eux les ont très directement vécues, des témoignages ou des fictions qui expriment tous d'une façon ou d'une autre le même sentiment d'horreur et d'absurdité. Les témoignages, ce sont par exemple ceux de Barbusse dans *Le Feu* (1916) pendant la Première Guerre mondiale et les œuvres de résistance, de déportation et d'extermination de Robert Antelme, Élie Wiesel, Primo Levi ou Jorge Semprun pendant la Seconde ; les fictions nous rapprochent de notre corpus : on compte parmi elles *Voyage au bout de la nuit* et plusieurs œuvres de Claude Simon parmi lesquelles *La Route des Flandres* et *L'Acacia*. Au sein de cette tendance générale, *L'Espoir* de Malraux se place un peu à part puisqu'on y trouve un regain d'exaltation de l'héroïsme, mais il faut prendre en considération que le roman est une œuvre de combat écrite en quelques mois et publiée alors même que le conflit est loin d'être terminé.

Ainsi les quatre œuvres et les quatre extraits du corpus s'inscrivent au sein d'une tendance forte de l'histoire littéraire en vertu de laquelle le regard porté sur la guerre et par conséquent sur les modalités de sa représentation se trouve largement renouvelé, impliquant dans le même mouvement le renouvellement du statut du personnage relativement au modèle épique du héros.

1.3. Enjeux du corpus et problématisation

Les enjeux littéraires d'un tel corpus sont nombreux et ouverts, et le jury n'attendait pas nécessairement des candidats qu'ils soient tous systématiquement exploités ; mais il pouvait attendre que certains d'entre eux fassent l'objet de choix motivés et d'analyses approfondies.

Le premier d'entre eux relève de l'histoire littéraire et du statut du personnage relativement à la condition de héros que convoque traditionnellement le motif guerrier. Quelles relations les textes du corpus entretiennent-ils avec l'épopée ou à tout le moins l'épique, et en quoi la représentation du personnage contribue-t-elle à marquer un rapport original de l'œuvre au traitement traditionnellement épique de ce thème littéraire ? Si les extraits de Hugo et Malraux restent dans une certaine mesure marqués par une héroïsation des personnages et de certaines qualités morales, les textes de Céline et Simon en revanche représentent des personnages qui n'ont plus grand-chose d'héroïque et semblent totalement subir les événements. Il s'agit là de questionner la place de l'épique dans le romanesque au sein d'un corpus d'œuvres qui, historiquement, d'après la thèse romantique, commence là où l'épopée finit. Si selon cette même thèse, l'œuvre est l'expression historiquement nécessaire d'une certaine vision du monde, cela conduit à interroger la part de déterminisme historique (le roman comme reflet nécessaire d'un certain être-au-monde) et la part d'autonomie qui dans l'œuvre d'art préside à une telle vision du monde.

Cela engage un autre axe de questionnement des textes : la poétique. Quelles sont les modalités de constitution du personnage à travers son inscription dans un contexte historique très particulier ? Le personnage se réduit-il aux actions qu'il accomplit ou à sa fonction narrative ? De fait, les modalités par lesquelles le romancier donne vie aux êtres de papier du corpus vont bien au-delà. Choix énonciatifs, utilisation du lexique, syntaxe, etc., les textes du corpus sont stylistiquement très marqués et du reste, les quatre auteurs sont communément associés à des écritures particulières – le souffle hugolien, la petite musique de Céline, le style cinématographique de Malraux et les longues phrases de Simon –, des associations qui n'échappent guère à des représentations stéréotypées et qui ne donnent que trop rarement lieu à de véritables analyses. Ce corpus invitait justement les candidats à réfléchir à la mise en œuvre de moyens précis travaillant à la construction du personnage, qu'il soit objet de représentation dans le cadre d'une focalisation externe, ou qu'il soit le centre de perception des événements dans le cadre d'une focalisation interne. Dans les deux cas, la poétique du personnage participe d'une vision du monde couplée à un être-au-monde que propose le roman. On voit là tout le parti que l'on peut tirer d'une analyse fondée sur une bonne maîtrise des outils grammaticaux et linguistiques.

La dimension pragmatique du corpus apparaît comme un autre enjeu fondamental. Quels sont les effets recherchés ? Retrouve-t-on la visée traditionnelle du récit épique, couplé à une visée apologétique, une exaltation du héros et des valeurs collectives qu'il incarne ? Ou bien, dans une perspective plus contemporaine, la visée est-elle purement descriptive ? informative ? testimoniale ? compassionnelle ? Sur ce plan également, les textes de Hugo et de Malraux insistent sur le courage du personnage et suscitent par la mort de celui-ci l'émotion du lecteur. Ceux de Céline et Simon marquent une distanciation avec le personnage qui rend difficile le processus d'identification et par conséquent la compassion. Mais le lecteur n'ignore pas que ce sont des évocations nourries par une expérience effectivement vécue et qui, pour cette raison, peuvent donner sens à l'absence de recherche de *pathos*. Il s'agira donc de s'interroger sur l'effet recherché et le rôle dévolu au personnage dans cette perspective. Celui-ci ne serait-il qu'un artifice romanesque permettant à l'auteur de livrer la guerre au lecteur ? Ce pourrait être le cas si le personnage était totalement transparent, sans singularité, simple témoin ou soldat parmi d'autres. Mais dans les extraits du corpus, le personnage est aussi une conscience des événements dans lesquels il se trouve saisi.

Quatrième enjeu majeur, les modalités de l'inscription du héros au sein du récit historique sont également la manifestation – directe ou indirecte – d'une pensée métaphysique et historique. Concernant le plan métaphysique, nous sommes en présence de personnages faisant l'expérience d'une mort probable, quand bien même Bardamu et le *il* de *L'Acacia* en réchappent. Cette expérience ne peut que conduire à une conscience exacerbée du sens et de la valeur de la vie humaine, chez le personnage et/ou chez le lecteur. S'il ressort des textes de Hugo et Malraux que le personnage ne meurt pas en vain et qu'une valeur supérieure s'affirme en même temps que l'on assiste à sa mort, ceux de Céline et Simon – qui en reviennent – expriment un sentiment d'absurdité en refusant d'accorder toute grandeur et toute signification aux événements vécus. Le personnage se fait ainsi le moyen romanesque par lequel s'exprime une vision du sens de l'histoire couplée à une vision de l'existence individuelle. À la jointure de ces deux plans, c'est encore une autre interrogation que convoque le corpus : les hommes font-ils l'Histoire ? Les extraits présentent des personnages dont la présence sur les lieux du combat est plus ou moins voulue et dont la marge de manœuvre est dans l'ensemble très limitée. Enfin le lien de nécessité observé entre la forme esthétique et son contexte historique de production conduit à convoquer et interroger le concept de « vision du monde » défini en tant que saisie du monde organisée par une langue

particulière¹. En quoi la forme romanesque et l'épique qui s'y manifeste, y compris sur le mode éventuel du refus, sont-ils la manifestation d'une vision du monde particulière, inscrite dans un rapport particulier à l'histoire ?

Cette question qui relève de la philosophie de l'histoire se trouve rapidement relayée par une autre, plus large et plus spécifiquement littéraire : à défaut de faire l'histoire, peut-on la dire ? Si oui, comment et à quelles fins ? Le personnage romanesque est au cœur de ce questionnement qui unifie tous ceux qui ont été formulés jusqu'à présent, et cela pour deux raisons : en premier lieu parce qu'il correspond à l'inscription d'une part assumée de fiction au sein d'un événement historique avéré, ce qui conduit à interroger les modalités et les finalités de ce détour par la fiction pour représenter le réel ; en second lieu parce qu'il permet une articulation nécessaire au roman entre la dimension singulière qui est le propre de toute expérience individuelle, et la dimension collective qui est le propre de l'expérience historique.

Dans quelle mesure par conséquent l'inscription d'un personnage de fiction – par opposition au témoignage autobiographique par exemple – permet-elle d'établir une continuité entre des enjeux collectifs et la singularité de l'expérience individuelle ? C'est là un questionnement dont les réponses doivent permettre d'articuler vision par l'homme, vision de l'homme et vision du monde.

1.4. De la problématique littéraire à la problématique didactique

Si nous tenons là les éléments d'une problématique littéraire, il ne s'agit pas encore d'une problématique didactique, laquelle doit s'articuler sur la précédente en prenant en compte les objectifs de la classe de Première tels qu'ils sont formulés par les programmes pour l'étude du personnage de roman. Ceux-ci invitent à « montrer aux élèves comment, à travers la construction des personnages, le roman exprime une vision du monde qui varie selon les époques et les auteurs et dépend d'un contexte historique et culturel, en même temps qu'elle le reflète, voire le détermine ».

De fait, l'analyse du corpus a permis de vérifier son adéquation à ces objectifs. Par les quatre extraits, le personnage peut être appréhendé dans son historicité, en particulier au regard du modèle héroïque que convoque naturellement la thématique guerrière. Corollairement, par le regard qui est porté sur lui, ou par le regard qu'il porte lui-même sur les événements dans un contexte très particulier, le personnage constitue le prisme d'une certaine vision du monde, précisément déterminée par les événements représentés, reflet d'une vision du monde en même temps qu'évocation des causes de cette vision renouvelée : l'engagement républicain et l'expérience traumatisante de la guerre.

En s'appuyant sur les acquis de Seconde qui ont permis aux élèves d'étudier les caractéristiques des genres narratifs, roman et nouvelle, à partir d'œuvres issues des mouvements réaliste et naturaliste, le présent corpus invite à approfondir la réflexion sur le genre à partir d'œuvres a priori ancrées dans la réalité, en l'occurrence une réalité historique, mais qui par un traitement original du matériau romanesque, et en particulier du personnage, engagent une vision du monde que les grands conflits du vingtième siècle surtout ont largement renouvelée. Ce corpus invite aussi à exploiter les acquis de Seconde tels que la variété des registres ou les notions fondamentales de narratologie.

On ne saurait trop insister à cette occasion sur la possibilité largement offerte par le corpus de mettre les connaissances linguistiques antérieurement acquises au service de l'analyse des textes, ce que le programme pour la classe de Première invite à faire. Convenablement maîtrisées et opportunément exploitées (choix énonciatifs, dimension pragmatique,

¹ Dans la théorie linguistique de Wilhelm von Humboldt, le concept de *Weltansicht* désigne une perception du monde organisée par une langue particulière. Dans une approche élargie de la notion, c'est la forme dans son ensemble qui peut être considérée comme le principe organisateur de la perception du monde.

modalisation, travail sur le lexique, syntaxe), elles contribuent à mieux décrire et commenter la représentation et la fonction romanesque du personnage dans les extraits proposés.

2 – MISE EN ŒUVRE DIDACTIQUE : PROPOSITION DE CORRIGÉ

Le projet didactique qui suit se veut une proposition, parmi bien d'autres possibles. Il vise à appréhender les modalités de représentation et la fonction romanesque du personnage, notamment dans une perspective historique qui permet de saisir la distance prise par le roman avec le modèle épique et la figure du héros, évolution symptomatique d'expériences historiques déterminantes et d'une vision du monde qui s'en trouve renouvelée.

C'est pourquoi cette proposition de corrigé progressera selon une logique d'éloignement progressif vis-à-vis du modèle épique, au regard notamment de sa dimension pragmatique. Dans cette perspective seront distingués deux temps forts, qui se diviseront chacun en deux séances. Le premier temps de cette séquence s'appuiera sur les extraits du corpus dans lesquels le personnage romanesque demeure une figure héroïque associée à des valeurs promues par l'œuvre. Il s'agit des morts de Gavroche dans *Les Misérables* et de Hernandez dans *L'Espoir*. Le second temps de la séquence s'appuiera sur les deux extraits qui, chacun à leur manière, marquent un éloignement de ce modèle héroïque : l'extrait de *Voyage au bout de la nuit* qui peut se lire comme une contre-épopée où Bardamu fait figure d'anti-héros dans une perspective subversive qui conteste ou renverse les valeurs associées à l'épopée ; et l'extrait de *L'Acacia* qui, par le style en particulier, n'a pas rompu tout lien avec l'épique, mais qui par le propos s'en tient à une vision des événements à hauteur d'homme (ou plutôt de cavalier) sans chercher à leur attribuer quelque signification que ce soit. La séquence pourra se conclure par une évaluation sous la forme d'un travail sur le commentaire.

Notons au passage que l'annonce de la progression de la séquence est un moment attendu de l'introduction. Les candidats le savent bien, mais ne maîtrisent pas toujours l'ampleur qu'il convient de donner à cette partie de leur devoir. De fait, beaucoup lui consacrent de trop de place et de temps, au risque d'en manquer pour la suite de la rédaction.

Soit donc, une séquence organisée en deux grandes parties et quatre séances, auxquelles s'ajoute une évaluation :

1^{er} temps : Représentation et fonction du héros

- Séance 1 (lecture analytique, 2 heures) : La geste de Gavroche, « petite grande âme »
- Séance 2 (module d'une heure) : Travail de confrontation entre la mort de Gavroche et celle d'Hernandez, héros sans épopée

2^{ème} temps : Distanciations

- Séance 3 (lecture analytique, 2 heures) : *Voyage au bout de la nuit* : Bardamu en anti-héros
- Séance 4 (lecture analytique, 2 heures) : *L'Acacia* ou l'épopée sans héros

3^{ème} temps : Évaluation : travail sur le commentaire à partir d'une partie de l'extrait des *Misérables*.

SEANCE 1 : LA GESTE DE GAVROCHE, « CETTE PETITE GRANDE AME »

Cet extrait est généralement bien connu des candidats, qui l'ont en général analysé avec pertinence et justesse, quoique nombre d'entre eux aient commis des erreurs sur la localisation historique de l'action, en l'occurrence les barricades de juin 1832.

L'objectif de cette première séance consiste à se doter d'un cadre d'analyse opératoire pour l'ensemble de la séquence, par l'étude des dimensions épique et héroïque de l'extrait. Il convient cependant de ne pas s'en tenir à cette seule réduction du texte à des notions en principe connues des élèves, et de voir par conséquent le traitement particulier qu'opère Hugo d'un *topos* littéraire.

Avant l'examen du texte proprement dit, il convient de présenter le personnage principal de l'extrait. Gavroche, c'est d'abord l'un de ces noms figurant en bonne place dans la surprenante galerie onomastique conçue par Victor Hugo, à côté de Fantine ou de Cosette par exemple. Pour son gamin de Paris, Hugo a d'abord songé à « Grimebodine » puis à « Chavroche ». Le choix de « Gavroche » semble exciter plus encore l'imagination. C'est ainsi qu'Anne Ubersfeld voit dans ce nom une chaîne de significations qui relie le G du grotesque, le « av » de « javanais » – allusion au langage argotique de Gavroche, à moins que ce ne soient aussi le « av » celui de Javert, de Navet (ami de Gavroche) et, moyennant une inversion, de Valjean ; Le « r » serait celui de « Révolution », tandis que le « oche » pourrait être une francisation du suffixe péjoratif italien « -occio »¹.

Mais Gavroche, c'est aussi et surtout un personnage romanesque. Fils rejeté des Thénardiens, il vit dans la rue et la misère. C'est un gamin de Paris, incarnant même « le » gamin de Paris, son « atome » selon l'image de Hugo. Il prend sous son aile deux enfants qu'il ignore être ses frères ; peu rancunier, il aide son père à s'évader de prison ; généreux, il donne des billets de théâtre à sa sœur ; courageux, il risque sa vie sur les barricades.

Être d'action, Gavroche est sans doute plus encore un être de la parole : « Cet être braille, raille, gouaille, bataille, [...] siffle et chante [...]. Le gamin de Paris, c'est Rabelais petit » (III, I, 3). Il n'est jamais avare de bons mots. Mais cette verve enthousiaste cache une grande détresse. Évoquant le type du gamin, Hugo écrit qu'il s'agit d'« un être qui s'amuse parce qu'il est malheureux » et Gavroche plus particulièrement a « le cœur absolument sombre et vide » (III, I, 9 et 13)².

L'extrait étudié relate donc les derniers instants de Gavroche. Le 5 juin 1832, une manifestation républicaine se transforme en émeute. Des barricades se dressent, notamment rue de la Chanvrerie dans le quartier des Halles. Gavroche aide les insurgés au péril de sa vie en allant récupérer sur les cadavres des munitions inutilisées, s'exposant de la sorte aux tirs ennemis tout en entonnant un chant révolutionnaire.

Scène de combat entre républicains et royalistes, c'est donc d'abord la dimension spectaculaire de l'extrait qui peut être étudiée en relation avec le genre de l'épopée. Le texte évoque lui-même un « spectacle [...] épouvantable et charmant ». Cette représentation spectaculaire et proprement épique des affrontements est affaire de mise en scène et d'implication du narrateur. Il s'agit de deux camps qui s'affrontent de part et d'autre d'une barricade avec au centre de la scène, des cadavres parmi lesquels virevolte le gamin de douze ans. Le regard du narrateur passe sans arrêt des spectateurs à Gavroche. À la singularité de celui-ci s'oppose la masse anonyme des émeutiers et des bourgeois, confondus dans des termes collectifs comme « la barricade », « la fusillade », « les insurgés ». Le texte ne

¹ Anne Ubersfeld, « Nommer la misère », *Revue des sciences humaines*, t. XXXIX, n°156, oct.-déc. 1974.

² Voir Robert Ricatte, « Hugo et ses personnages », dans V. Hugo, *Œuvres complètes*, t. XI, Club Français du Livre, 1969, p. III.

mentionne pas seulement les actions de Gavroche, il décrit aussi les réactions du public : « les soldats riaient », « les insurgés, haletants d'anxiété ».

Le regard porté par le narrateur sur cet affrontement est loin d'être objectif. Il se rapproche en cela des grandes épopées, toujours chargées de manichéisme. En termes de point de vue par exemple, le narrateur semble avoir pris place parmi les insurgés, ce que suggèrent les indications de déplacement du personnage (« revenir », « aller en avant ») et les emplois de l'indéfini *on* en énullage pronominal qui pour la plupart peuvent être interprétés comme un *nous* (« on n'osait lui crier de revenir »). Certes le narrateur s'autorise à sortir de la barricade pour aller observer de plus près l'ennemi cruel (« Les gardes nationaux et les soldats riaient en l'ajustant »), mais celui-ci est toujours vu de face et d'en face. En somme, si le point de vue n'est pas clairement stabilisé, il n'en existe pas moins un effet de point de vue qui situe le narrateur, si ce n'est physiquement, à tout le moins moralement, parmi les insurgés.

La voix narrative assume une fonction importante qui peut à bon droit rappeler celle qui opère dans la chanson de geste¹. En effet, loin de s'effacer derrière les événements décrits, le narrateur les commente avec force adjectifs (« épouvantable », « charmant », « effrayant ») et images en tout genre (« comme un singe », « C'était le moineau becquetant les chasseurs », « c'était un étrange gamin fée », etc.). La dimension épique du texte provient précisément de cette mise en avant de la voix du narrateur par une série de procédés typiques : effets de rythme résultant d'un style asyndétique ; pratique de l'hyperbole pour insister sur l'intensité du combat (« On le visait sans cesse, on le manquait toujours »), ou encore pour souligner l'héroïsme et la fragilité de Gavroche, à la fois « pygmée » et « Antée » ; pratique de l'amplification, c'est-à-dire l'exacerbation non pas du signifié, mais du signifiant, en vue d'effets similaires ; la juxtaposition de propositions (« Il se couchait, puis se redressait, s'effaçait [...], puis bondissait, disparaissait, reparaissant, se sauvait, revenait ») qui soulignent le caractère courageux et insaisissable de Gavroche.

Il est dès lors possible de s'intéresser de plus près à la construction de Gavroche en héros, un héros qui, au regard du modèle épique, présente toutefois un certain nombre de singularités. Certes, et conformément à ce modèle, Gavroche observe un comportement héroïque, se dressant face à l'ennemi « tout droit, debout, les cheveux au vent, les mains sur les hanches ». Il est érigé en figure mythologique par la comparaison avec le géant Antée, fils de Gaïa, réputé invulnérable tant qu'il touchait sa mère, c'est-à-dire le sol. Tout cela participe de la dimension épique de l'extrait puisque la chanson de geste ajoute à la matière historique une part de merveilleux qui précisément donne au récit sa dimension légendaire.

Hugo semble toutefois aller beaucoup plus loin dans la transfiguration du personnage. Gavroche en effet fait l'objet de toutes les métamorphoses possibles, humaines ou animales. Émergeant des brumes (les armées aperçoivent « soudainement quelque chose qui remuait dans la fumée »), il est successivement comparé à « Antée », un « nain », un « pygmée », une « fée » ; et les verbes du début de l'extrait (« rampait », « galopait », « prenait son panier aux dents », « se tordait », « glissait », « ondulait », « serpentait ») l'assimilent à un reptile, à un cheval, à un chien ou encore un poisson. Procédé courant chez Hugo, la combinaison de métaphores et appositions – « étrange gamin fée », « enfant feu follet » – associant le réel au monde imaginaire plonge le récit dans l'univers merveilleux et légendaire. Par ses actions comme par son nom, Gavroche est protéiforme et insaisissable. Les métamorphoses dont il fait l'objet et la comparaison avec des créatures de légende confèrent ainsi au texte et au personnage une dimension surnaturelle.

Mais ce n'est là qu'un versant du personnage. Hugo ne cesse en effet d'insister dans le même temps sur sa petite taille, sa fragilité et sa jeunesse. Il est tour à tour un « moineau », un

¹ On peut se reporter par exemple à *La Chanson de Roland* et au combat mené par le héros éponyme au défilé de Roncevaux.

« gamin », un « nain », un « enfant ». Cela fait de Gavroche une figure oxymorique qui s'exprime explicitement par certaines formules : « il y avait de l'Antée dans ce pygmée » ou « cette petite grande âme ». Si Gavroche apparaît à ce point paradoxal, c'est en raison de la situation dans laquelle il se trouve plongé et des effets de contrastes qu'elle inspire à Hugo : il est seul face à l'armée nombreuse des gardes nationaux ; ils sont embusqués, il est à découvert ; ils sont armés jusqu'aux dents, les siennes l'aident à porter un panier ; ils tirent, lui chante et joue, comme un enfant. Le jeu est un point sur lequel insiste largement le texte : Gavroche « taquinait la fusillade », il « avait l'air de s'amuser », « jouait un effrayant jeu de cache-cache avec la mort », « ripostait à la mitraille par des pieds de nez ». Hugo place face à Gavroche non pas d'autres hommes, mais les armes personnifiées : Gavroche « ripostait à la mitraille », il « taquinait la fusillade », « les balles couraient après lui », et l'une d'entre elles « finit par l'atteindre ». La polysémie oxymorique du mot *balle* accroît cet effet : elles paraissent pour Gavroche un instrument de jeu bien plus qu'un projectile métallique mortel. Ses pitreries joyeuses s'opposent à la froideur et à l'impersonnalité des armes. D'un côté l'insouciance, de l'autre l'indifférence, et, dans cet écart de ce qui semble une nuance, le gouffre qui sépare l'humanité de l'inhumanité.

Ce contraste ne fait qu'accroître l'effet pathétique que ne manque pas de produire la mort d'un enfant terriblement attachant. Depuis l'apparition du personnage, le roman travaille à construire un sentiment de profonde sympathie pour Gavroche, généreux, toujours digne, fraternisant avec chacun. Préparée largement en amont, cette sympathie se convertit dans ces ultimes instants d'une vie en *pathos*. L'effroi de la scène procède de cette rencontre entre la gaieté d'un enfant et l'impersonnalité des fusils, entre l'innocence du gamin et la cruauté coupable des soldats. Le pathétique est également permis par la tension dramatique croissante que ménage Hugo. Le texte suit une progression en deux temps : Gavroche, à découvert, est confronté aux premières balles isolées en entonnant les trois premiers couplets de son chant révolutionnaire ; puis il essuie la « fusillade » et la « mitraille » jusqu'aux deux balles fatales qui ont raison du héros. Chacun de ces deux temps est marqué par une alternance de l'imparfait à valeur itérative avec le passé simple qui marque la progression du récit. Les imparfaits, produisant un effet de tableau, permettent un certain relâchement de la tension, étant entendu qu'un processus itératif (« on le visait », « on le manquait », « les gardes nationaux et les soldats riaient ») ne saurait exprimer le surgissement de l'événement tant redouté. Le retour du passé simple dans la toute dernière partie de l'extrait, couplé à l'adverbe « pourtant », marque l'ultime péripétie que le lecteur aurait peut-être préféré ne pas avoir à lire. Les détails réalistes de la fin du texte renforcent ce même effet : « un long filet de sang rayait son visage », « il s'abattit la face contre le pavé ». Pour dire la mort de l'enfant, Hugo se focalise par deux images très fortes sur son visage, qui concentre sa vitalité, sa jeunesse, son innocence et simplement son humanité. Ce sont ces qualités qui, rayées de sang et tombées à terre, se trouvent, en même temps que l'enfant, anéanties. Commentant ces lignes, Jacques Seebacher considère que « le pathétique de cette fin tient moins à la mort même de l'enfant, à la mise en scène de ce massacre d'un innocent, qu'à la fin de cette féerie : Gavroche disparu, c'est à la fois la communication, la fraternité et le jeu qui quittent le monde et en même temps la conscience, ou pour mieux dire l'espoir »¹.

Ainsi, tel le héros d'épopée, le personnage de Gavroche se trouve associé à un ensemble de valeurs qui dépassent sa condition particulière et font accéder le texte à une dimension symbolique. Tel le héros d'épopée, Gavroche sert la cause de son camp et non seulement il porte ses valeurs, mais il les incarne. Plus tôt dans le roman, présentant « Paris étudié dans son atome », Hugo explicite la dimension allégorique du gamin : « Quant au peuple parisien,

¹ Jacques Seebacher, « Le tombeau de Gavroche ou magnitudo parvuli », dans A. Ubersfeld et G. Rosa (dir.), *Lire Les Misérables*, Paris, Corti, 1985, p. 193.

même homme fait, il est toujours le gamin ; peindre l'enfant, c'est peindre la ville ; et c'est pour cela que nous avons étudié cet aigle dans ce moineau franc » (*Les Misérables*, III, I, XII). Gamin exemplaire, Gavroche représente ainsi le peuple de Paris, prêt à mourir pour sa dignité et sa liberté. Il porte l'esprit frondeur et révolutionnaire, usant de pichenettes ou de pieds de nez et improvisant des couplets révolutionnaires au gré de la situation (les tirs en provenance de la « banlieue » inspirent à Gavroche les vers « On est laid à Nanterre » et « Et bête à Palaiseau » ; sa mort elle-même suscite les vers « Je suis tombé par terre » et « Le nez dans le ruisseau »).

La représentation de l'adversaire tend elle-même à l'allégorie puisque les soldats ne sont pas individualisés. Bien au contraire, sur la fin de l'extrait, il est moins question de « tirailleurs » ou de « gardes nationaux » que de la « mort » et de la « face camarde du spectre ». Cet affrontement historiquement et géographiquement situé devient un affrontement entre le bien et le mal, entre la vitalité enthousiaste et les forces de la mort. Celle de Gavroche, « ses deux bras en l'air », l'érige en martyr de la république. Quant à l'oxymore final (« Cette petite grande âme ») couplé au mouvement d'élévation (« venait de s'envoler »), ils font accéder le gamin à l'éternité. En ce sens, le texte s'achève sur l'apothéose du héros et double ainsi la narration réaliste d'un niveau épique et symbolique.

L'effet pathétique de l'extrait est à relier à une visée pragmatique relative au lecteur. Certes le contexte historique à la parution des *Misérables* n'est plus le même que celui de la diégèse. Hugo vit désormais en exil et son opposition à Napoléon III est connue. Le motif de l'enfant assassiné a du reste déjà inspiré le poète (notamment avec « Souvenir de la nuit du 4 » dans *Les Châtiments*). Mais même si l'on peut voir en Gavroche un symbole du combat républicain sous le Second Empire, le propos de Hugo est moins politique que social. « Tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles », écrit-il au terme de sa préface au roman. La révolte qu'inspire la mort de l'enfant vise ici une transformation des consciences.

Enfin, avec les paroles et les vers prononcés par Gavroche, on entrevoit une autre lecture symbolique possible : un portrait de l'artiste en gamin. Gavroche est en effet un être de la parole. Hugo ne fait pas entrer dans l'intimité des pensées du personnage, mais il le fait parler. Robert Ricatte y voit une « distance pudique à l'égard de cet abandonné qu'il ne veut saisir que par son langage »¹. L'émotion produite par la mort de Gavroche vient sans doute aussi de ce que le personnage, en dépit de la misère dans laquelle il vit, ne se livre pas et fait toujours front. Les difficultés et les dangers auxquels il se trouve confronté donnent lieu à des pirouettes, qu'elles soient physiques ou verbales. Les paroles de Gavroche relèvent du trait d'esprit. Sa première réplique (« Pour la soif ») est un calembour s'appuyant sur l'expression « garder une poire pour la soif ». Son exclamation, « Voilà qu'on tue mes morts », prononcée alors qu'une balle vient de frapper un cadavre, montre un Gavroche capable dans des circonstances dramatiques d'un étonnant sens de l'absurde. Mais le véritable talent de Gavroche réside dans sa chanson, elle aussi toute en paradoxes. Elle exprime de la légèreté dans une situation particulièrement dramatique. Il s'agit d'un genre populaire, mais qui, dans ce cas précis est dépourvu d'argot ou même de coupes lyriques. Si la locution « C'est la faute à » renvoie à l'univers enfantin, la référence à Rousseau et Voltaire renvoie aux Lumières et à la Révolution². La chanson semble à la fois improvisée au gré de la situation et écrite à l'avance. Et, ultime paradoxe, elle s'achève par l'inachèvement. Gavroche apparaît comme une figure du poète engagé pour lequel vie, combat et chant ne font qu'un.

¹ Robert Ricatte, *op. cit.*, p. III.

² Ces paroles ne doivent pas se lire comme une critique des Lumières ou de Voltaire et Rousseau. Victor Hugo s'est inspiré de chansons satiriques de Béranger et de Jean-François Chaponnière raillant certains discours royalistes ou ecclésiastiques qui rendaient les deux philosophes responsables de tous les maux imaginables.

En somme, Gavroche est un personnage éminemment oxymorique : à la fois animal et humain, enfant et géant, créature surnaturelle et gamin de Paris. Dans cette « Chanson de Gavroche », Hugo emprunte largement à la tradition épique pour extraire le personnage du réalisme social et l'ériger en figure synecdochique et allégorique du peuple parisien, à la charnière du réel et de la fiction, du singulier et du collectif : il représente le peuple de Paris, qu'il incarne dans son combat pour la République.

Si le corpus ne comporte pas d'œuvre picturale, les candidats peuvent tout de même en suggérer l'étude dans le cadre général de la séquence ou en relation plus étroite avec l'un des textes. À la suite du texte qui vient d'être étudié, la notoriété d'une œuvre n'étant pas nécessairement un obstacle, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix (1830) peut susciter une réflexion sur le traitement épique d'un événement historique – en l'occurrence non pas les barricades de 1832, mais les Trois Glorieuses de 1830 – ainsi que sur les modalités de la représentation symbolique du peuple et de ses valeurs en vue d'une portée politique et patriotique.

Pour introduire la séance suivante, on peut également s'appuyer sur le *Tres de Mayo* (1814), l'un des plus célèbres tableaux de Goya (1746-1828). Ce tableau représente l'exécution de combattants espagnols prisonniers par des soldats de l'armée napoléonienne dans la nuit du 2 au 3 mai 1808. Se font face deux groupes d'hommes, à gauche, dans un certain désordre, les prisonniers, dont certains, gisant au sol, ont déjà été tués, à droite, le peloton d'exécution dans un alignement rigoureux de soldats anonymes visant leurs prochaines victimes à bout portant. Il peut être opportun d'étudier les modalités du pathétique et la visée de ce tableau, dont on sait qu'il a fortement marqué André Malraux au point, vraisemblablement, d'inspirer l'extrait qui fait l'objet de la séance suivante¹.

SEANCE 2 : COMPARAISON DES MORTS DE GAVROCHE ET D'HERNANDEZ

La confrontation de deux textes du corpus est bienvenue, surtout lorsqu'elle permet d'appréhender comment se construit une démarche littéraire singulière relativement à un cadre analyse antérieurement posé. C'est précisément ce que permet l'extrait du roman de Malraux, qui, considéré conjointement avec la mort de Gavroche, peut faire émerger une figure originale de l'héroïsme dans le cadre d'une littérature engagée certes, mais dont les enjeux débordent largement le contexte historique qui a présidé à sa rédaction. Et de fait, les nombreuses copies qui se sont essayées à une telle confrontation ont donné lieu à des analyses fécondes sur la singularité d'Hernandez en tant que héros.

« *L'Espoir* ? Pour moi, c'est un peu Tintin faisant la révolution »². Ce jugement un peu sévère de Claude Simon, autre auteur du corpus ayant, comme Malraux, pris part à la guerre d'Espagne, vient relayer les griefs ordinairement formulés à l'encontre de *L'Espoir* : c'est un reportage et une œuvre de propagande. Certes, il serait naïf de considérer le roman comme une œuvre impartiale : il est acquis que Malraux cherche à « convoquer le soutien réel – qu'il soit financier, physique (cf. les Brigades internationales) ou simplement moral de ses lecteurs

¹ « On a peine à imaginer qu'en rédigeant cette scène Malraux ne pensait pas au *3 de Mayo* de Goya [...] dont il devait dire plus tard à Picasso : "J'ai toujours eu l'impression d'un tableau envoûté [...] Envoûté par quel surnaturel ? Surtout pendant la guerre d'Espagne, parce que l'homme aux bras dressés symbolisait nos copains » (François Trécourt, « Notes et variantes » de *L'Espoir*, dans André Malraux, *Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1477-1478).

² « Claude Simon parle », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 5 avril 1962.

pour la cause républicaine en Espagne »¹, et la version des événements qu'il propose suit une perspective essentiellement républicaine. Mais *L'Espoir* n'en est pas moins une création esthétique originale, et Malraux n'a eu de cesse de recourir à d'autres exemples d'œuvres nourries du réel pour expliquer – et justifier – son travail : « Poussin est allé à Rome pour peindre des ruines romaines. De toute façon, il aurait peint des ruines romaines. Les ruines qu'il a peintes ne sont pas les ruines qu'il a vues. Simplement, il avait besoin de les voir pour peindre ce qu'il voulait peindre »². De même Malraux entend-il imposer sa propre vision du réel tout en puisant dans la mémoire collective : « le romancier, pour créer son univers, emploie une matière qu'il est contraint de puiser dans l'univers de tous »³.

Ces réflexions conduisent nécessairement à interroger les modalités et finalités de représentation de l'histoire dans cet extrait. Comme dans le texte précédent, c'est un épisode historique précis qui est relaté : suite à l'échec du siège de l'Alcázar de Tolède (du 21 juillet au 27 septembre 1936) qui constitue l'un des épisodes les plus marquants de la guerre civile espagnole, des combattants des forces républicaines sont passés par les armes. Il paraît utile de comparer cet extrait au précédent en raison de leurs nombreux points communs : deux auteurs engagés, deux œuvres engagées, deux personnages engagés qui portent dans une certaine mesure les valeurs de l'auteur, mais aussi deux personnages qui trouvent la mort au terme de l'extrait. Tout cela paraît convoquer un cadre commun d'analyse. Toutefois, on ne peut pas ne pas remarquer que le rôle assumé par le personnage dans les deux extraits est radicalement différent. À l'héroïsme de Gavroche ne répond guère la résignation de Hernandez et de ses camarades. C'est la représentation du personnage et la question de son statut relativement au modèle héroïque qu'il faut alors envisager. Ce renoncement n'empêche pourtant pas Hernandez d'accéder comme Gavroche à une dimension héroïque dans l'esprit du lecteur, mais d'une façon particulière qui informe aussi la portée symbolique et philosophique de l'extrait.

On peut pour commencer interroger le texte comme représentation d'un épisode historique particulier. À cet égard, Malraux ne paraît pas écrire en historien ni en reporter. Certes le lecteur dispose d'informations délivrées dans les pages antérieures, mais à l'évidence, le romancier ne recherche pas le réalisme historique. Il livre en effet fort peu de détails relatifs aux lieux ou aux personnages. Le décor apparaît extrêmement dépouillé. Par le regard de Hernandez, on aperçoit « Tolède [qui] rayonne dans l'air lumineux qui tremble au ras des monts du Tage » et, un peu plus loin « ce paysage jaune d'usines fermées et de châteaux en ruine [qui] prend l'éternité des cimetières ». Peu d'éléments donc, si ce n'est pour suggérer que la vie de la ville semble appartenir à un autre monde, et que toute la société, voire l'humanité, du prolétariat (les usines) à l'aristocratie (les châteaux), a déserté les lieux. L'ancrage proprement historique de la scène semble ainsi dépassé par une tendance à l'épure, voire à l'abstraction. Tolède, les « monts du Tage », les éternelles « femmes en noir », la « terre inerte », une « fosse » : la scène paraît s'inscrire dans un décor à la fois minimaliste et immuable qui lui confère une dimension tragique. Cela constitue un premier point d'opposition avec le texte de Hugo, qui ne vise peut-être pas davantage un réalisme historique, mais qui est marqué par la profusion qui lui confère une part de sa dimension épique.

Les modalités de la narration sont aussi très différentes. Certes le récit est dans les deux cas mené à la troisième personne, mais ici, et contrairement à ce qui se passe dans l'extrait des *Misérables*, la focalisation est essentiellement interne. Hernandez « regarde la glaise avec

¹ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, « Écriture », 1983, p. 179.

² Cité par François Trécourt dans sa « Notice » de *L'Espoir* (André Malraux, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1320).

³ Gaëtan Picon, *Malraux*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », p. 40.

passion », il « regarde cette main dont les doigts seront avant une minute crispés dans la terre », il « pense à Pradas, à la générosité », etc. Malraux recourt massivement au discours indirect libre, particulièrement sensible dans les phrases de modalité exclamative ou interrogative (généralement des interrogations rhétoriques) : « Pourvu que ce ne soit pas un rêve, qu'il ne faille pas encore recommencer !... », « Aura-t-on bientôt fini de disposer ces prisonniers comme pour une photo de mariage, devant les canons de fusils horizontaux ? » etc. En quelques points du texte, la parole semble pleinement assumée par le narrateur : « Les prisonniers sont sur trois rangs », explication utile au lecteur, mais dont Hernandez n'a pas besoin ; ou encore « On s'habitue, à droite à tuer, à gauche à être tué » qui semble placer le narrateur dans une position centrale entre les deux camps. Mais ses interventions demeurent relativement rares et il s'attache à rester discret, ce qui constitue une autre différence notable avec le narrateur hugolien et le style épique. On relèvera également que la prise en charge de certaines indications demeure indécise : la vue sur Tolède et l'évocation des usines et des châteaux sont-elles le fait du narrateur ou de Hernandez ? Ces possibles décalages entre vision d'un personnage et vision par le narrateur offrent à chaque fois une prise de recul qui élargit la perspective et produit de la signification, notamment par l'accès à une dimension symbolique. À la fin du texte cependant, il n'est pas d'hésitation possible : à coup sûr cette fois, le point de vue n'est plus celui de Hernandez. La nécessité romanesque se voit là couplée à un effet pathétique. Pendant l'essentiel de ce passage, le lecteur avait affaire à une « vision avec » Hernandez (pour reprendre la terminologie de Jean Pouillon). Par le changement de perspective qui s'opère dans la dernière phrase, Hernandez se trouve livré à lui-même. « On meurt tout seul, Hernandez, souvenez-vous de ça » lui répète l'un de ses compagnons un peu plus tôt dans le roman, solitude que les modalités de la narration font donc ressentir au lecteur dans ces ultimes instants en délaissant définitivement le personnage.

De même la progression de l'extrait le rattache moins à l'épique qu'au tragique. Elle consiste en effet en une alternance entre les exécutions successives et les pensées de Hernandez. Ce sont les coups de feu ou la montée de trois nouveaux condamnés qui marquent cette progression. Celle-ci se trouve placée sous le signe d'un compte à rebours funeste et inexorable : « Dix-sept, dix-huit, dix-neuf, vingt... ». Les exécutions sont menées méthodiquement et mathématiquement en vertu d'une sordide règle de trois correspondant au nombre de combattants républicains simultanément abattus, tandis que les autres, alignés sur trois rangs, attendent leur tour. Contrairement à ce que suggère le titre du roman, c'est l'absence de tout espoir qui règne sur la scène. C'est ainsi qu'on surprend Hernandez en train d'espérer inutilement que le receveur du tram échappe au massacre : « Si celui-ci s'en tirait... pense Hernandez. Il ne s'en tirera pas, l'officier vient de faire feu ». À l'apothéose qui clôt l'extrait des *Misérables* s'oppose la chute dans le fossé qui attend tous les combattants républicains. Cette réduction des événements à une suite arithmétique souligne l'inhumanité de ces exécutions sommaires et vise sans équivoque à susciter chez le lecteur un sentiment de révolte.

Sur le plan de l'écriture, la mort de Hernandez est évoquée avec une sécheresse qui nous éloigne également du style épique. Malraux utilise des phrases brèves, peu de subordination, une prédilection pour la parataxe, parfois simplement des phrases nominales (« Décharge. », « Le poing levé. », « Au trou. »), l'emploi systématique du présent qui se laisse difficilement analyser ici comme un présent de narration¹. Dans les dernières lignes de l'extrait en

¹ En effet, le présent de narration constitue une distorsion par laquelle on cherche à rendre présents des faits appartenant au passé. On peut dans cet emploi que fait Malraux du présent percevoir la trace d'un style journalistique visant des effets similaires. Mais cela ne cadrerait guère avec le contenu de cette scène et la relative sobriété de l'écriture. Malraux ne paraît pas chercher ici l'épique ou les effets de l'hypotypose par exemple. En revanche, il convient de rappeler que le romancier évoque des événements appartenant à un passé très proche qui s'inscrivent eux-mêmes dans une actualité brûlante. On peut prêter à l'emploi du présent une

particulier, l'écriture semble capter les événements avec une extrême sobriété, ce qui tranche sensiblement avec l'abondance du style hugolien. Outre les pensées de Hernandez, le récit s'en tient rigoureusement aux faits. Cela confère à la scène une dimension éminemment visuelle. Il est courant de conférer à l'écriture malrucienne une dimension cinématographique, et la sécheresse du style invite à le faire. L'analogie avec le théâtre ou avec la peinture (cf. le rapprochement évoqué lors de la séance précédente avec le *Tres de Mayo* de Goya) pourrait être également opératoire. Dans tous les cas, on peut retenir le caractère visuel de cette scène où Malraux veut s'en tenir à l'essentiel dans un souci d'efficacité sur le lecteur, comme pour suggérer que les faits dans leur radicale simplicité parlent d'eux-mêmes et qu'il n'y a rien à ajouter.

Cela dit assez l'importance de la notion de scène qui, comme le rappelle François Trécourt, « est l'unité de base de la création romanesque chez Malraux ; dans son imaginaire, elle préexiste aux personnages »¹, ce qui, concernant notre extrait et notre corpus, ne va pas sans poser des interrogations sur la question du héros. Quelle peut donc être sa fonction au sein d'une scène conçue indépendamment de lui ?

Un personnage se trouve au centre de cette scène : le capitaine Hernandez, qui n'est d'ailleurs désigné que par son seul nom dans l'extrait. Que fait-il ? À dire vrai, peu de choses. Le temps n'est plus celui de l'action et de la bravoure. Hernandez est prisonnier et, le rapport de forces étant très défavorable, il ne peut qu'observer et penser, et éventuellement imaginer les pensées des autres personnages. Quelle est donc sa fonction au sein de l'extrait ?

Si l'on compare la mort de Hernandez à celle de Gavroche, on constate donc que le personnage central fait l'objet d'un déplacement fonctionnel : il n'est plus le centre de l'action, mais le centre de la perception. Son impuissance contrainte n'est pas la seule explication. Dans cette scène, Hernandez constitue une commodité romanesque qui permet au romancier d'incarner l'expérience de cet épisode et de relayer son regard sur les événements. D'après les indications mentionnées au début de l'extrait (une cinquantaine de prisonniers, seize rangs de trois prisonniers devant lui), on peut déduire que le personnage figure parmi les tout derniers exécutés, ce qui fait d'Hernandez la conscience dernière, ce qu'il restera ultimement d'humanité aussi longtemps que se prolongent ces exécutions. Hernandez constitue ainsi ce regard et cette conscience chargée d'humanité sur la situation. Plus précisément, le regard de Hernandez permet d'établir une nette séparation en termes d'humanité et de dignité entre les prisonniers chez qui elle ne faiblit pas, et l'ennemi chez qui elle n'existe plus qu'à l'état de trace avant de disparaître définitivement. C'est ainsi que « l'un des organisateurs de la mort » paraît hésiter un moment avant de tirer un corps « par le bras et la jambe » plutôt que de le pousser du pied. Mais le rythme des exécutions aidant, les soldats nationalistes semblent gagnés ou bien par la cruauté (« Vous l'avez voulue, la terre ! [...] Vous l'avez ») ou, pire sans doute, par une molle indifférence que marque l'association des exécutions à des gestes ordinaires : « L'officier se baisse, rattache le lacet de son soulier [...], se relève, hausse à son tour les épaules et commande le feu ». À l'opposé, Hernandez observe la peur de ses camarades (que trahit le décompte des rangs de prisonniers) et leur « courage », qu'il développe au moyen d'une nuance : « Ils sont obéissants ; ils ne sont pas passifs ». Cette obéissance insoumise se réalise physiquement dans ce poing levé – mentionné à trois reprises – face au tir ennemi. Paradoxalement, c'est un même geste, le haussement d'épaules (« Les trois prisonniers haussent les épaules » et « L'officier [...] hausse à son tour les épaules ») qui

visée non pas épique, mais pragmatique, visant à faire mesurer au lecteur la cruciale actualité des enjeux liés aux épisodes relatés.

¹ François Trécourt, « Notice de *L'Espoir* », éd. cit., p. 1311.

souligne l'abyme qui sépare la résistance de l'indifférence. Le personnage est ainsi l'un des moyens du manichéisme à l'œuvre dans cet extrait¹, qui maintient une part d'épique.

Hernandez n'a pas cette seule fonction de conscience. Il est ici un prisonnier parmi les autres. S'il a accompli dans les pages antérieures des actes de bravoure et de générosité qui en font indiscutablement un héros, il se distingue ici par son indistinction. Son attitude se confond avec celle de ses compagnons. S'il incarne une conscience, c'est une conscience collective. La toute dernière phrase (« Trois autres, dont Hernandez ») le fait littéralement rentrer dans le rang. Il meurt moins en martyr qu'en anonyme parmi ses camarades, montant sur le pas de tir pour mieux retomber dans la « fosse » que l'on devine commune. Nous sommes alors à l'opposé de ce mouvement ascensionnel qui marque l'apothéose de Gavroche. Cependant on retrouve chez Hernandez un même sens de la dérision et de l'absurde qui le rapproche du gamin parisien et de ses camarades : « y a pire » dit l'un d'eux à propos de la mort qui approche, tandis que Hernandez, considérant les hommes alignés par trois pour être fusillés, pense à une photo de mariage. Cette faculté à tourner en dérision une situation intensément dramatique fait accéder le personnage au sublime en dépit de l'absence d'action véritablement héroïque. Comme Gavroche, mais sur un mode différent, il représente le groupe auquel il appartient. Gavroche symbolisait le peuple parisien, Hernandez symbolise l'engagement républicain. Et, si en dépit de cette constance dans le rapport de l'individu au groupe, le traitement du personnage n'est pas le même, c'est sans doute en raison d'une vision différente du monde et de l'histoire.

Au-delà de son engagement concret dans un conflit historique, Malraux interroge en effet le sens de l'histoire et de l'action humaine.

Le dépouillement de la scène et sa répétitivité lui confèrent une part d'abstraction qui la déshistoricise et la fait accéder à une dimension symbolique et philosophique. L'univers romanesque se trouve ramené à de l'élémentaire : l'air de Tolède, les monts du Tage, la « bonne terre inerte ». Et la scène, en elle-même répétitive, paraît reproduire un schéma immémorial : « jusqu'à la fin des temps, ici, trois hommes debout, sans cesse renouvelés, attendront d'être tués », et par leur mort, ils augmenteront « le peuple millénaire des veuves ». Les dimensions spatio-temporelles de la scène se voient prendre une dimension universelle. Les personnages eux-mêmes, y compris Hernandez on l'a vu, ne sont pas envisagés comme des êtres singuliers. Les identités d'effacent derrière des appartenances collectives aux contours flous qui favorisent la lecture allégorique : Hernandez ou le receveur du tram figurent parmi les « silhouettes » qui font face aux « organisateurs de la mort », aux « ordonnateurs » ou au « peloton » ; et Malraux utilise l'indéfini « on » pour désigner d'un mot tous les personnages de la scène (« On s'habitue, à droite à tuer, à gauche à être tué »).

La scène accède ainsi à la possibilité d'une signification qui dépasse l'ancrage historique représenté. L'idée d'une telle signification est d'ailleurs explicitée dans le texte, sous la forme d'une leçon pour Hernandez qui « est en train d'apprendre de quoi se fait l'histoire ». Leçon qui peut sembler bien tardive pour celui qui va périr sous peu, et qui relève surtout d'une méditation sur le sens de l'action humaine. C'est la contemplation du paysage tolédan qui suscite cette méditation. On relèvera en passant que c'est une émotion esthétique qui permet cet arrachement à la contingence pour donner lieu à une méditation plus intemporelle. Hernandez y perçoit un paysage dont la sérénité indifférente dément les heurts de l'histoire. C'est bien la vanité de l'action militaire ou révolutionnaire qui est alors mise en question. Pourquoi ou au nom de quoi combattre ? Pour les siens ? Hernandez constate que l'histoire se nourrit de ces massacres qui ne font que grossir d'autres rangs, ceux des éternelles « femmes en noir ». Pour la terre ? Hernandez observe cette « bonne terre inerte » qui est indifférente

¹ Sur l'ensemble de l'œuvre, Hernandez, par ses positions nuancées, apparaît néanmoins comme un personnage qui précisément dépasse le manichéisme révolutionnaire.

aux actions des hommes (« Il n'y a de dégoût et d'angoisse que chez les vivants »). Pour les valeurs ? « Qu'est-ce que ça veut dire, la noblesse de caractère dans une action comme celle-là ? La générosité ? Qui paye ? [...] La générosité, c'est d'être vainqueur. » Il n'est de valeur que celles qu'impose le vainqueur, ce qui est au fond la négation même de toute valeur. C'est donc un pessimisme radical sur l'action et l'engagement qui s'exprime dans cet extrait qui, dans le roman, clôt la première partie, intitulée « L'illusion lyrique ». Cela correspond bien à un temps de l'œuvre, qui est peut-être celui du renoncement à un certain idéalisme, renoncement qui n'implique pas nécessairement celui de toute forme d'action ou d'engagement, pour peu qu'elle prenne d'autres formes¹.

Inscrit dans une omnitemporalité, ce questionnement initialement historique prend une dimension métaphysique. En effet, l'extrait peut à bon droit rappeler la scène du préau d'école dans *La Condition humaine*², laquelle doit beaucoup à un texte célèbre de Pascal que Malraux cite dans les dernières pages des *Noyers de l'Altenburg* : « Qu'on s'imagine un grand nombre d'hommes dans les chaînes et tous condamnés à mort dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables... C'est là l'image de la condition des hommes ». Ce texte et cette vision obsèdent Malraux qui interroge donc inlassablement le sens de l'action et de l'existence humaine. Hernandez et ses compagnons vivent un destin comparable à celui de Kyo et Katow. Dans *La Condition humaine*, cette mort n'est pas nécessairement perçue comme un échec. Que l'exécution ait été devancée ou non par une pilule de cyanure, cette acceptation volontaire de la mort est ressentie comme un geste de courage et de liberté. Les longues méditations de Kyo avant de mourir donnent sens à son action et à sa mort (« Qu'eût valu une vie pour laquelle il n'eût pas accepté de mourir ? »). Il faut bien convenir que cet optimisme ne se perçoit guère dans l'extrait de *L'Espoir*. Toutefois, en dépit de cette atmosphère de fin du monde, quelques éléments indiquent que pour Hernandez comme pour Malraux, ces hommes ne meurent pas en vain. L'absurde et le non-sens ne s'ajoutent pas nécessairement à l'horreur. Tout d'abord, la mécanique apparemment bien huilée des exécutions connaît quelques accrocs qui, n'étaient les circonstances dramatiques dans lesquelles ils surviennent, pourraient arracher un sourire à leurs témoins : le soldat abattu qui tombe du mauvais côté ou l'image du petit et chétif receveur du tram avec son poing levé. Le corps – le vivant – fait obstacle à cette mécanique inhumaine mise en place pour éradiquer les opposants. Plus généralement, on l'a vu, les condamnés trouvent leur grandeur dans leur acceptation de la mort toute en insoumission (« Ils sont obéissants ; ils ne sont pas passifs »), par laquelle ils expriment leur dignité préservée et leur fraternité.

Comme *Les Misérables*, *L'Espoir* est un roman engagé pénétré de la conviction que l'œuvre littéraire, poussant le lecteur à la révolte et à l'action, peut contribuer à faire l'histoire. Pourtant dans ces pages, Malraux emprunte un chemin surprenant qui n'est pas celui de l'exaltation épique. En témoigne le traitement du personnage principal, Hernandez, dont Malraux ne cherche pas à faire un héros – du reste, la prolifération des personnages à l'échelle du roman empêche cette mise en avant d'une figure unique qui porterait sur elle tous

¹ Voir par exemple ce commentaire de Roger Stéphane, selon lequel la guerre « constitue la préoccupation essentielle de Hernandez – en même temps qu'il ne cesse de se demander à quoi elle sert *si elle ne doit pas rendre les hommes meilleurs*. Ce qu'il met précisément en question, c'est l'aptitude de la révolution à résoudre les problèmes de l'homme : et c'est bien dans la prétention de la révolution à résoudre les problèmes de l'homme que réside son essentielle mystification. » (*Portrait de l'aventurier, Lawrence, Malraux, Von Salomon, Grasset*, « Les cahiers rouges »).

² À Shanghai en 1927, deux cents prisonniers communistes attendent allongés sur le sol que des factionnaires chinois les emportent pour les enfourner vivants dans la chaudière d'une locomotive dont les sifflements stridents attestent une activité régulière.

les attributs de la bravoure et de l'héroïsme¹. Hernandez apparaît même ici comme le contraire d'une figure singulière : dans ses derniers instants, il se confond avec ses frères d'armes, accédant au sublime avec eux non pas par un activisme guerrier impossible, mais par la dignité et la fraternité partagée. Ce n'est donc plus le héros qui concentre en lui les valeurs et la force d'une nation, mais celui qui renonce à sa singularité, son individualité, pour se fondre dans la collectivité parmi laquelle il combat.

Reste qu'en dépit de son titre, *L'Espoir* demeure un livre à l'optimisme incertain. « Cette fraternité [...] fait-elle naître l'espoir ? Ou demeure-t-elle une fraternité tragique entre des hommes qui savent tous qu'ils vont mourir, liée au désespoir absolu d'un homme qui n'a appelé son roman « L'Espoir » que par antiphrase ? » C'est par ce questionnement que François Trécourt achève sa présentation du roman, sans apporter de réponse, si ce n'est pour ajouter qu'à la parution du roman, la situation des Républicains était déjà très compromise².

SEANCE 3 : BARDAMU EN ANTIHEROS

Avec l'extrait de *Voyage au bout de la nuit*, la séquence entre dans son second versant, celui d'une prise de distance avec le modèle héroïque. Quoiqu'il s'agisse d'un extrait très connu d'une œuvre qu'en principe les candidats ont lue, force est de constater que ce texte est celui du corpus qui a le plus souffert d'analyses largement erronées allant jusqu'au contresens. Ne pas percevoir la dimension subversive et la dénonciation du modèle épique était de fait très handicapant pour appréhender l'extrait.

La séance ici proposée vise à étudier comment la dénonciation des atrocités de la guerre procède chez Céline d'un renversement des valeurs de l'épopée, notamment telles qu'elles sont véhiculées par les personnages. Il s'agit donc de voir en quoi le personnage participe d'une subversion des valeurs héroïques ordinairement associées à la guerre.

Voyage au bout de la nuit est un récit qui relève à la fois de l'autobiographie et du roman. Autobiographie parce que l'œuvre se nourrit largement d'expériences de son auteur. Sans celle de la guerre vécue par Louis Destouches, il n'y a ni Céline ni Bardamu. Mais c'est aussi un roman, et Céline y introduit une large part de fiction. Dans son analyse des « Données de l'expérience »³, Henri Godard montre avec minutie les distorsions opérées par le romancier à partir de la matière première autobiographique. En particulier, la correspondance de Céline ainsi que les citations ou distinctions décernées à l'issue des combats témoignent d'un comportement au front courageux, voire enthousiaste, qui ne correspond absolument pas à la lâcheté de Bardamu, qui doit donc être envisagée comme une construction romanesque originale.

Laquelle et dans quel but ? C'est ce que la lecture analytique de ce texte doit permettre d'éclairer. L'extrait étudié se situe dans les premières pages du roman, au début de la guerre dont Bardamu – comme Céline – fait une expérience certes brève de quelques semaines, mais suffisamment intense et traumatisante pour susciter l'œuvre du romancier et la parole du narrateur, car c'est bien avec elle que tout commence. Une première approche du texte pourra être consacrée aux questions liées à l'énonciation. En effet, le fait que le récit soit mené à la première personne, seul cas de ce corpus, appelle un certain nombre de remarques indispensables, avant d'appréhender la représentation de l'histoire et des personnages dans le

¹ Selon Jean Carduner, « [l]e véritable héros [de *L'Espoir*] n'est plus un personnage ou un groupe de personnages, c'est la Révolution telle qu'elle s'incarne dans la guerre civile espagnole » (*La Création romanesque chez Malraux*, A.-G. Nizet, 1968, p. 81).

² *Op. cit.*, p. 1321.

³ Céline, *Œuvres*, I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1179-1217.

texte. Il sera temps alors d'interroger la fonction du personnage-narrateur dans la vision du monde qui s'exprime dans le texte.

La lecture analytique de l'extrait peut commencer en attirant l'attention sur les particularités énonciatives du texte et tout ce qui a trait aux modalités de la narration. En effet, le récit est mené à la première personne par un narrateur qui est donc autodiégétique (dans la terminologie de Gérard Genette¹). Ce type de narration permet en principe des effets de mise en perspective du fait du dédoublement du *je*, pouvant renvoyer au narrateur ou au personnage. Mais Céline ne paraît guère cultiver cette distance. Parmi l'emploi dominant des temps du passé, on trouve certes un présent (« je me souviens bien qu'il a eu le temps de dire tout juste : "Et le pain ?" ») qui renvoie au temps de la narration, et quelques notations ou adjectifs, qui semblent pouvoir être assumés par le narrateur (ainsi de l'adjectif en emploi ironique « audacieuse » par lequel le narrateur paraît railler le jeune soldat plein d'illusions sur sa propre audace). Mais pour l'essentiel, il faut convenir que l'on ne sait pratiquement rien de ce narrateur : Quel est son âge ? Sa situation matérielle ? Combien de temps s'est-il écoulé depuis les événements qu'il relate ? Céline ne donne aucun contenu concret au présent de son narrateur dont la distance avec les événements qu'il évoque est constamment indéfinie. Sans ancrage déterminé, l'impression qui domine est celle d'un narrateur qui ne se détache que rarement du cours des événements qu'il raconte, comme s'il faisait corps avec eux, dans une restitution immédiate, antérieure à toute tentative d'extraire une signification des événements qui viennent d'être vécus.

Le narrateur rapporte les événements presque comme s'il était encore en train de les vivre, plaçant sa parole sous le double régime du récit et du discours, ce que marque l'alternance des passés simples et des passés composés² : « Ce fut la fin de ce dialogue [...] il a eu le temps de dire tout juste "Et le pain ?" Et puis ce fut tout. [...] On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles ». Cette alternance vaut aussi pour la première personne, indifféremment associée aux deux tiroirs verbaux : « j'ai pensé au maréchal des logis Barousse [...] "Chacun sa guerre !" que je me dis [...] Je ne le vis plus ». À ce relevé, on peut ajouter la présence de phrases averbales (« Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec ») et des emplois verbaux surprenants, par exemple cet imparfait (« Tant mieux ! que je pensais tout de suite ainsi ») en lieu et place d'un plus attendu passé simple. On peut y voir l'expression mimétique d'un univers marqué par le plus complet désordre. Cette inscription plurielle de la parole dans des régimes énonciatifs divers peut également être la marque d'une émotivité que la proximité de la voix narrative avec les événements permet d'expliquer.

Il n'en demeure pas moins qu'au-delà de cette mixité, le texte s'impose à la lecture avant tout comme discours. Si, comme le rappelle Henri Godard faisant allusion à la distinction opérée par Benveniste, « le discours est bien, par opposition au récit historique, un énoncé qui conserve les marques linguistiques de l'existence du locuteur qui l'a produit, Céline n'a de cesse qu'il ne soit parvenu à écrire dans le plus pur et le plus total des discours »³. Tout dans l'écriture tend à manifester le plus haut degré possible de présence du narrateur. Le lieu n'est pas ici d'entreprendre un relevé exhaustif des nombreux moyens qui travaillent à cet effet : les modalités de la phrase, la modalisation, le lexique évaluatif et axiologique, les nombreux effets de syntaxe (les célèbres annonces ou reprises pronominales par exemple), les phrases nominales et les diverses marques d'oralité et de familiarité... Leur nombre et leur fréquence d'emploi sont considérables au point de constituer le grain même du texte. Céline veille ainsi à ce que le lecteur ait constamment le sentiment d'avoir affaire à une voix, celle-ci ne se

¹ Gérard Genette, « Discours du récit. Essai de méthode », *Figures III*, Seuil, 1972, p. 253.

² Voir notamment Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale, I*, Gallimard, « Tel », 1966, p. 237-250.

³ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1985, p. 215.

distanciant que fort peu de celle du personnage avec laquelle elle se superpose. En témoignant les nombreuses séquences au discours indirect libre, en particulier celles du début et de la fin de l'extrait étudié. Ainsi le lecteur éprouve-t-il le sentiment d'avoir affaire non pas à une reconstitution a posteriori de la scène, mais en dépit des temps du passé, en dépit d'une localisation dans un souvenir possiblement lointain (« je me souviens bien »), une illusion de quasi-simultanéité par un narrateur qui n'est jamais détaché du cours des événements.

Dès lors la guerre se trouve représentée au plus près du vécu de Bardamu. La guerre est bien sûr d'abord un objet de discours. Dans les premières lignes de l'extrait, Céline utilise le style indirect libre pour rapporter les pensées du personnage pour qui la guerre relève de la psychiatrie (un « délire » marqué par des « accès » qui affecte des « fous »). Mais la guerre est surtout objet de représentation. Nous ne sommes à l'évidence pas dans une représentation réaliste ou naturaliste de la guerre. Le choix d'un récit à la première personne donne lieu à une vision à hauteur d'homme, se limitant à des choses vues, entendues, senties ou pensées par Bardamu. Cela est particulièrement sensible dans la dernière partie de l'extrait où l'écriture se fait d'essence purement phénoménologique. Bardamu ne donne pas d'explication à ce qui se passe (le mot *obus* par exemple n'est pas mentionné), il se contente d'évoquer, ou plutôt d'essayer de dire les sensations entremêlées qu'il éprouve : « On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini ; que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même ». À ce moment précis du texte, la distance énonciative entre *je* narrateur et *je* narré semble aussi réduite que possible, dans la mesure où le narrateur s'en tient à la stricte expérience immédiate du personnage. À ce moment précis du texte, dire la guerre au plus près de la sensation, c'est aussi ne lui conférer absolument aucune signification.

Cette quasi-coïncidence apparaît comme le moyen choisi par Céline pour représenter efficacement la guerre et en dénoncer les atrocités. Si Bardamu ne délivre pas explicitement de signification à ce qu'il perçoit, cette signification – ou plutôt absence de signification – ne s'en impose pas moins clairement à l'esprit du lecteur. Que perçoit-il en effet, si ce n'est un monde marqué par le chaos, l'absence d'ordre et de sens ?

Ainsi chacune des étapes du texte correspond-elle à une succession de situations absurdes : le narrateur, jeune engagé volontaire, est persuadé qu'il pourra par quelques mots dissuader son colonel de poursuivre les combats ; un oxymorique « cavalier à pied » (donc sans cheval) survient, dont le « casque renversé à la main » semble destiné à quémander une aumône plutôt qu'à se battre ; s'ensuit un surprenant dialogue au sujet de la mort du maréchal des logis Barousse où le colonel accorde plus d'importance à la question des vivres qu'à celle des hommes, et se montre en même temps totalement insensible à la peur panique du messager ; cet échange est lui-même rapidement interrompu par l'explosion d'un obus qui va violemment projeter les deux interlocuteurs à l'écart, le gradé se retrouvant entre les bras du subalterne, tous deux finalement morts à la guerre sans combattre.

Dans cet univers peu propice à l'épopée, les personnages eux-mêmes se trouvent peu héroïques, à commencer par Bardamu qui apparaît lâche, égocentrique et mesquin. S'il fait preuve d'audace, c'est uniquement pour demander au colonel de renoncer à la guerre. À la fin de l'extrait, il considère les obus ennemis non pas comme la cause de pertes humaines pour son camp, mais comme l'occasion de régler quelques comptes personnels : il se réjouit de la mort de Barousse, « une bien grande charogne de moins dans le régiment » et verrait bien encore « trois ou quatre dans le régiment, de sacrés ordures » subir le même sort. En cela Bardamu incarne une figure de l'antihéros, aussi bien dans ses actions – il n'accomplit aucun acte de bravoure – que dans ses jugements – tous marqués par la bassesse morale. Il constitue une figure romanesque qui contrevient en chacune de ses caractéristiques au modèle épique. Le fait même qu'il soit le narrateur empêche toute élévation de ce genre. Le traitement épique

du récit requiert en effet une mise en perspective par un narrateur extérieur qui grandit les actions accomplies et leur auteur. Les mêmes marques d'admiration dans un récit mené à la première personne ne pourraient passer que pour de la forfanterie. De toute façon, Bardamu ne cherche pas à valoriser son rôle. C'est plutôt l'autodérision qui domine dans l'extrait, notamment lorsqu'il évoque, en la dramatisant, sa démarche auprès du colonel : « je me décidais à risquer le tout pour le tout », « tenter la dernière démarche, la suprême », « Jamais je ne l'avais fait », « il n'y avait plus rien à perdre », dramatisation d'un épisode totalement dérisoire, sans enjeu et voué à l'échec, qui semble concentrer tout le courage dont Bardamu est capable. Il y a là une forme d'humour et d'autodérision à s'investir de qualités héroïques visant précisément à éviter les combats. Naïveté (« je lui expliquerais alors les choses telles que je les concevais »), lieu commun (« Le tout c'est qu'on s'explique dans la vie ») et allusion grivoise (« À deux on y arrive mieux que tout seul ») font sourire d'un personnage conscient de son manque d'envergure morale.

Le personnage du colonel apporte à cet égard un contrepoint intéressant. Il incarne en effet une certaine vision de la guerre, de l'armée et de l'ordre, une vision totalement inappropriée au contexte : soucieux de faire observer en toute circonstance le « garde-à-vous » et les « petits doigts sur la couture », il est associé à un idéalisme guerrier et conquérant, s'imaginant appartenir à un « régiment qui s'élançait dans la guerre », une vision que le narrateur présente comme totalement hors de propos, comme la suite le montre rapidement : cet amateur de propreté et de manières « comme il se doit » meurt le « ventre ouvert » faisant une « sale grimace ». Tel est le sort réservé à ce représentant d'une vision épique de la guerre.

L'intention de Céline ne fait guère de doute : dénoncer la guerre en insistant sur ses atrocités et son absurdité absolue. On ne manque pas d'observer que cette dénonciation s'exprime moins dans le texte par des propos explicites que par une vision du monde qui, dans l'extrait, se trouve placée sous le régime du burlesque. Tout dans le texte travaille en effet à un déclassement systématique des valeurs traditionnellement associées à la guerre. On a déjà vu ce qu'il advient du colonel, symbole d'ordre et de hiérarchie. Absolument tout dans l'extrait, personnages, objets, situations, fait l'objet d'un semblable déclassement. La guerre, associée aux termes de « sottises » et « instruments », se voit réduite à des enfantillages et de la musique. La comparaison du sang « qui mijotait en glouglous » à de la confiture dans une marmite rabaisse la mort du cavalier à des onomatopées plaisantes et à de la cuisine. L'intensité dramatique et la transcendance ordinairement convoquées pour évoquer la guerre se trouvent totalement anéanties, dans ce qui semble un au-delà du burlesque, poussant à l'occasion jusqu'au scatologique (« tout foirant d'émotion »).

Le burlesque passe également par la langue de Bardamu. Celle-ci travaille à empêcher l'élévation : langue orale, expressions et vocabulaire familiers, évoquant la terre et la boue bien plus que le ciel, faisant primer la trivialité sur l'exceptionnel. Un niveau de langue soutenu peut apparaître à l'occasion, mais comme une exception qui confirme la règle. Ainsi la formule « ça le courrouçait fort notre colonel » contient un verbe et un adverbe marquant un niveau de langue soutenu associé au colonel. Leur emploi survient sur le mode ironique, avec un effet de mention, comme une possible citation du haut gradé en discours indirect libre, singeant une parlure qui porte avec elle un ensemble de valeurs qu'il s'agit simultanément de démentir et de railler par un phénomène d'oralité familière, en l'occurrence la corrélation du pronom cataphorique « le » avec le groupe nominal « notre colonel » en position détachée.

On observera pour finir que la représentation de l'histoire proposée par Céline est très éloignée de toute visée réaliste, autobiographique ou testimoniale. Chargée d'une certaine noirceur qui n'exclut pas une part de fantaisie, l'évocation de la guerre est parfois stylisée. Céline ne pratique guère la description, mais il suggère par des détails très frappants des

images visuelles qui font sortir l'évocation de toute ambition réaliste et lui confèrent une dimension picturale. C'est le cas du cavalier à pied « fourbu » et « dégingandé » qui donne une coloration fantastique et mythologique au texte, se voyant transfiguré par une littéralisation de l'expression *être mort de peur* (« tombeau », « fantôme », « revenant ») en messager de la mort, avatar burlesque d'Hermès psychopompe. C'est le cas plus encore de l'explosion de l'obus allemand qui métamorphose le duo formé par les deux soldats en *pietà* grand-guignolesque où le cavalier sans cheval et désormais sans tête tient dans ses bras le colonel qui a le « ventre ouvert ». Ce motif de l'iconographie chrétienne a du reste fait l'objet à l'occasion de transpositions républicaines pour des stèles commémoratives de la guerre figurant une Marianne tenant entre ses bras un poilu. On voit par là comment Céline se livre à un véritable jeu de massacre avec les représentations ordinaires de la guerre – aussi bien celles qui ont eu cours pendant le conflit (l'enthousiasme va-t-en-guerre des soldats) que celles qui ont suivi (la célébration du courage des poilus). Céline remplace le fédérateur « À nos poilus » par un « Chacun sa guerre ! » ou un « Tant pis pour lui » dont on perçoit aisément la dimension hautement polémique : la désertion eût été préférable (« S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé. »).

Loin de l'exaltation du combat et du héros, cet extrait représente un personnage sans envergure plongé dans un contexte qui ne produit que de l'horreur, physique et morale. Mais le personnage est aussi le narrateur et, en tant que tel, la fonction que lui assigne le romancier apparaît sans ambiguïté : subvertir de façon systématique jusque dans la langue au moyen d'un burlesque radical toute forme de sublime et d'épique ordinairement associée à la guerre pour dénoncer l'imposture et l'inanité de ces représentations. C'est ce qui permet, selon Marie-Christine Bellosta, de considérer *Voyage au bout de la nuit* comme un roman philosophique, proche à bien des égards du *Candide* de Voltaire. « Céline, écrit-elle, n'a pas pour projet essentiel de décrire ou de se raconter, mais d'énoncer des "vérités", de prendre position, d'élaborer des images synthétiques qu'il puisse présenter en disant : la guerre, c'est ça, la colonisation, c'est ça, l'Amérique, c'est ça, etc. »¹. La représentation célinienne de la guerre et celle du narrateur sont précisément ces constructions synthétiques fictionnelles au service de ces vérités que le romancier veut asséner.

SEANCE 4 : *L'ACACIA*, EPOPEE SANS HEROS

L'Acacia est sans doute le roman du corpus le moins connu des candidats. L'extrait soumis à l'analyse fut pourtant relativement bien perçu et analysé dans des copies dont les auteurs ne se sont pas laissés impressionner par l'originalité du style de Claude Simon. Bien au contraire, son évidence a attiré l'attention sur les procédés d'écriture en lien avec la construction du personnage. Plus largement, elle a conduit les candidats à associer l'étude de l'extrait à un objectif pertinent pour la séance, consistant à tenter de saisir comment la représentation de la guerre en même temps que l'être au monde du personnage exprime une vision de l'histoire marquée par la fragmentation et l'absence de signification.

On a coutume d'associer Claude Simon à ce groupe d'écrivains publiés pour la plupart aux Éditions de Minuit et qui formèrent dans les années 1960-70 ce qu'on appelle le Nouveau Roman. Le propos ne sera pas de s'attacher à vérifier dans quelle mesure le texte étudié serait exemplaire de ce mouvement littéraire, d'autant plus que *L'Acacia* est publié en 1989, alors que l'on ne parle plus guère de Nouveau Roman depuis plusieurs années, et que Simon, nobélisé en 1985, se voit reconnu de plus en plus comme un écrivain singulier et de moins en

¹ Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, CNRS Éditions, 2011 [1990], p. 39.

moins comme le représentant d'une mouvance. Cela n'interdisait cependant pas aux candidats d'apporter un éclairage historico-littéraire en s'appuyant notamment sur les textes de Nathalie Sarraute (*L'Ère du soupçon*) et d'Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*) qui analysent une évolution générale du roman dans laquelle s'inscrit incontestablement l'œuvre de Claude Simon.

On sait que cette œuvre est écrite à partir d'un matériau largement autobiographique. En particulier, les épisodes que Simon rapporte de la Deuxième Guerre mondiale dans plusieurs de ses romans (notamment *La Route des Flandres*, *La Bataille de Pharsale*, *Les Géorgiques*, et bien sûr *L'Acacia*, avant *Le Jardin des Plantes*) correspondent à des expériences qu'il a effectivement vécues. Engagé dans un escadron de cavalerie dans les premiers temps du conflit, Simon est directement témoin de la débâcle subie par l'armée française au mois de mai 1940. Le 17 mai précisément – date du chapitre où est pris l'extrait étudié – son escadron tombe dans une embuscade tendue par des blindés allemands et se voit totalement anéanti, Simon faisant partie des quatre rescapés du massacre avec son colonel, le chef d'escadron et un autre cavalier. Pour autant, il serait hasardeux de parler à propos de son œuvre d'autobiographie. Simon lui-même insiste : « Plutôt qu'autobiographiques, je préfère dire que mes livres sont à base de vécu ». Et le romancier d'ajouter : « L'histoire de mon père, de ma mère [également développée dans le roman], c'est le prétexte. C'est ce qui me donne envie d'écrire. Et à quoi bon inventer quand la réalité dépasse à ce point la fiction ? [...] Mais, encore une fois, ces éléments biographiques sont le prétexte. Le texte est autre chose. »¹

Le texte, donc. Extrait du quatrième chapitre du roman qui est associé à la date du 17 mai 1940, il évoque le cheminement presque somnambulique d'un régiment de cavaliers dont fait partie ce personnage désigné par « il ». Ce régiment se trouve subitement sous le feu des mitrailleuses ennemies. S'ensuit un désordre que l'on peut être tenté de dire indescriptible duquel *il* semble parvenir à s'extraire.

C'est donc en premier lieu la place et le rôle de ce « il » qui peut ouvrir l'analyse de l'extrait. Dans quelle mesure parler de personnage ici ? Comment se constitue-t-il ? Et surtout, compte tenu de la dimension autobiographique de l'œuvre simonienne, quelle relation entretient-il avec le narrateur ? On sera ensuite conduit à se demander quelle vision de la guerre se trouve alors proposée, et, au-delà, de l'histoire. C'est alors une fois de plus la question de la visée de l'œuvre et de la possibilité d'un sens ou d'un message à travers la représentation de l'histoire qui sera posée.

Un premier axe d'observation et d'analyse du texte peut s'orienter autour de la narration et de la distance entretenue dans l'extrait entre narrateur et personnage. En effet, nous avons en apparence affaire à une narration conventionnelle, avec un narrateur qui semble hétérodiégétique menant un récit à la troisième personne. Mais en apparence seulement. Car ce dispositif paraît à l'analyse relever d'une distorsion recouvrant un *je* latent omniprésent que l'écriture semble préférer tenir à distance.

Qui parle ? Et depuis quel ancrage temporel ? Ce questionnement donne lieu à des réponses variables et parfois indécises. La première phrase par exemple (« Il peut être environ huit heures du matin ») peut aussi bien être une information délivrée par le narrateur qu'une estimation envisagée par le cavalier au discours direct libre, ou encore une estimation de ce même cavalier, mais après coup, dans un témoignage également rapporté au style direct libre quelque temps plus tard. La suite de l'extrait paraît entériner cette troisième hypothèse : « il ne pourrait pas dire si ç'a été sa raison, sa volonté ou quelque instinct animal qui l'ont fait se relever » et « il ne pourrait pas non plus dire combien de temps il est resté sans connaissance » (énoncés qui constituent des anticipations du récit puisqu'ils évoquent la suite de

¹ Claude Simon, « Et à quoi bon inventer ? », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989.

l'embuscade) suggèrent une situation de témoignage du cavalier, presque d'interview, qu'un narrateur rapporterait au style indirect libre à la façon d'un interprète, comme si le cavalier était sans voix, témoin d'expériences qu'il ne saurait exprimer directement. C'est pourquoi le lecteur éprouve le sentiment d'entendre des « je » qui s'expriment en même temps que les « il » qui se lisent : « depuis trois jours il n'a [*je n'ai ?*] pratiquement pas mangé ». Tout dans le texte paraît convoquer un « je » qui préfère ne pas se dire : la focalisation, exclusivement centrée sur le cavalier dont le texte livre les sensations et les pensées, ou encore l'ancrage du récit dans un présent (« il est uniquement occupé à surveiller avec précaution le paysage autour de lui », « il fait passer par-dessus sa tête la bretelle de son mousqueton, ouvre la culasse, la fait basculer et la retire ») qui lui donne une coloration de discours.

Simon met ainsi en place un dispositif énonciatif marqué par une double distorsion des *je* narrant et narré en *il* (narrateur et personnage, qui se fait lui-même narrateur de son expérience), un double décentrement du sujet narrant préférant ne pas placer le « je » au cœur du récit¹. Le récit de guerre se voit ici associé à l'expression d'une forme d'altérité à soi, qui peut s'interpréter comme la conséquence d'une expérience traumatisante aussi bien que comme la tentative de mettre à distance cette expérience pour tenter de la dire au plus juste (où l'on retrouve, selon la formule célèbre de Jean Ricardou, l'« écriture d'une aventure » transformée en « aventure d'une écriture »). Discrètement, le texte prend ainsi la forme d'un récit de témoignage, mettant au cœur du texte non pas seulement les événements représentés, mais la tentative pour les dire dans un redoublement spéculaire de l'activité du romancier.

Soient donc les événements représentés, qui, dans l'extrait, peuvent se décomposer en trois temps : le cheminement monotone des cavaliers, l'embuscade proprement dite semant la plus totale confusion (« puis soudain les cris, les rafales des mitrailleuses »), puis le retour à un calme apparent (« puis soudain plus rien ») à l'occasion duquel le cavalier tente de s'enfuir.

Le premier temps, celui du cheminement des cavaliers, est marqué par un sentiment de confusion généralisé. Non seulement le monde dans lequel évoluent les cavaliers est frappé d'indistinction (le cavalier « ne distingue plus très bien le sommeil de l'état de veille » et les ombres des chevaux « semblent bouger sans avancer »), mais les catégories de figuration et de pensée qui permettent de le dire paraissent elles-mêmes invalidées (« la notion d'heure a perdu toute signification ») et les mots semblent manquer pour désigner « ce que l'on ne pourrait pas appeler exactement un champ de bataille ». La saturation du texte en modalisations (« *Il peut être* », « *quelque* instinct animal ») et autres marqueurs du doute (« il ne pourrait pas dire » à deux reprises) et de l'approximation (« *environ* huit heures du matin », « il n'a *pratiquement* pas mangé », « il ne distingue *plus très bien* le sommeil de l'état de veille ») achève de conférer à cet univers romanesque un aspect indéterminé. À l'image de ces états d'éveil et de sommeil entre lesquels ils naviguent, les cavaliers semblent plongés dans un univers absolument sans repères objectifs, ou tout paraît se mélanger.

Le second temps, celui de l'embuscade, prend la forme d'une apocalypse, celle-ci résultant de l'anéantissement de toute idée d'ordre : « la confusion, le tumulte, le désordre ». La tête de la colonne de soldats est en train de refluer massivement vers le reste du régiment qui continue d'avancer ; le cavalier tente de « remonter sur la jument dont il vient de sauter », et il a besoin de remettre la selle dans le bon sens. Ce désordre se manifeste également au niveau stylistique. Simon exploite les potentialités de la paronomase, de l'allitération et de l'assonance (« flancs de chevaux, bottes, sabots, croupes, chutes, fragments de cris, de

¹ Assumant la dimension autobiographique de *L'Acacia*, Simon a déclaré : L'un des problèmes lorsqu'on écrit est de trouver un ton et, quand le texte a un caractère autobiographique, une certaine "distance". Pour *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, le "il" m'a paru convenir et correspondre à ma façon (confuse) "d'être au monde" pour reprendre votre expression, ou plutôt de percevoir les choses » (« Le passé recomposé », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, 275, mars 1990).

bruits ») pour appuyer phonétiquement ce sentiment de désordre. En outre, il laisse de côté l'ordre traditionnel de la syntaxe (sujet, verbe, complément), lui préférant une syntaxe fondée sur la juxtaposition et l'averbalité : des syntagmes nominaux placés les uns à la suite des autres (« les cris, les rafales des mitrailleuses, la tête de la colonne refluant, d'autres mitrailleuses alors sur l'arrière »), et dont la quasi-synonymie dans certains cas (« la confusion, le tumulte, le désordre ») suggère la recherche impossible du mot juste. Plutôt que d'employer des verbes à des formes temporelles et personnelles, Simon privilégie l'emploi du participe présent, souvent considéré comme la forme adjectivale du verbe, dans des emplois qui, dans une syntaxe conventionnelle, pourraient être analysés comme relevant de la participiale, mais qui ici, en tant qu'ils paraissent constitutifs de propositions autonomes, donnent le sentiment d'actions qui à la fois sont suspendues et se chevauchent, à la manière des chronophotographies du début du XX^e siècle. Récit et description s'entremêlent. En tant que forme non marquée en temps et en personne, l'utilisation du participe présent crée également un effet de déshistoricisation et de dépersonnalisation de l'action. Groupes nominaux, adjectivaux, propositions avec participes présents se trouvent mis sur le même plan : « les cris encore, les détonations, les ordres contraires, puis lui-même devenu désordre, jurons, s'apprêtant à remonter sur la jument dont il vient de sauter ». Cette juxtaposition de constituants hétérogènes manifeste jusque dans la syntaxe l'absence d'ordre, aboutissant à un anéantissement du monde – « plus aucun bruit (ou peut-être un assourdissant tintamarre se neutralisant lui-même ?) » – et du sujet lui-même (« lui-même devenu désordre »¹). La dimension apocalyptique et presque cosmique de cette séquence vient de ce que la destruction et la fragmentation semblent atteindre jusqu'à la langue, dans un redoublement du sens par la forme. Cette amplification qui affecte aussi bien le signifiant que le signifié marque une poétique de la démesure qui relève d'un style épique, de même que la tendance à la juxtaposition dans l'écriture qui fait écho au primat de la parataxe et les fréquentes répétitions que l'on rencontre dans la chanson de geste².

Le troisième temps du texte, consécutif à la cessation du bruit, semble marquer un nouveau commencement, une genèse, qui correspond au retour à la conscience du cavalier. À l'image du récit des origines dans la *Bible*, ce sont d'abord les ténèbres et le silence qui règnent, à moins que ce ne soit simplement le chaos (« ou peut-être un assourdissant tintamarre se neutralisant lui-même »). Puis le monde prend peu à peu forme (« émergeant », « apparaissent », « réapparaissent ») avec des formes ou des objets élémentaires (« des triangles, des polygones, des cailloux »), l'eau, l'herbe, puis la vie sous la forme de ce cavalier se tenant désormais « à quatre pattes comme un chien » et « indifférent » au sort de son prochain, mû uniquement par un instinct de survie. L'apocalypse a donné naissance à un univers marqué par la régression où la civilisation et l'humanité n'ont plus cours.

On peut alors s'interroger sur la représentation du personnage et la vision de l'histoire qui lui est associée. Quelle vision de l'histoire le personnage permet-il ici de construire ?

Se trouvent réunis dans cet extrait plusieurs éléments de l'épopée, en particulier le style, avec cette particularité cependant qu'il s'agit d'« une épopée dont l'homme n'est plus le héros », comme le remarque Cécile Yapaudjian-Labat³. Le cavalier au centre de l'extrait constitue une variation du motif de l'antihéros observé chez Céline. Réduit à un simple pronom personnel, il revêt fort peu de consistance, n'étant qu'un soldat parmi la masse de

¹ Par le style et le propos, Simon se fait ici assez proche de Céline qui, dans le texte précédemment étudié, évoque dans des termes similaires l'explosion et le sentiment de désagrégation du sujet (« j'étais devenu du feu et du bruit moi-même »).

² Voir C. Chauvin, *op. cit.*, p. 10.

³ Cécile Yapaudjian-Labat, « L'épopée impossible dans *L'Acacia* de Claude Simon : mort des héros, mort du récit ? », *Cahiers Claude Simon*, à paraître.

l'escadron, se distinguant simplement des autres par un miraculeux hasard qui lui a permis de survivre. Tel Fabrice à Waterloo qui était « fort peu héros en ce moment », le cavalier est représenté peu à son avantage aux prises avec son cheval et ses armes : il s'apprête à « remonter sur la jument dont il vient de descendre », sa selle tourne et le voilà « arc-bouté, tirant et poussant de toutes ses forces pour la remettre en place, luttant contre le poids du sabre et des sacoches », dans une représentation burlesque qui, n'étant le contexte traumatisant, pourrait aisément passer pour une scène de *Charlot soldat*. La fin de l'extrait parachève le déclassement du soldat désormais comparé à un quadrupède, ayant perdu toute forme d'humanité et de sensibilité.

Mais si le cavalier simonien fait penser au personnage de Stendhal, c'est aussi parce que, d'une façon analogue à ce qui se passe dans *La Chartreuse de Parme*, le récit s'en tient à une vision strictement phénoménale des événements. Le lecteur ne dispose guère d'explications sur la situation. À aucun moment par exemple, il n'est explicitement fait mention de l'armée allemande ou d'une embuscade. Le lecteur ne peut que deviner ce dont il s'agit. Le contexte même dans lequel l'événement survient (« la longue colonne des cavaliers battant en retraite somnolant au sortir de la nuit ») est livré presque par hasard, en passant. Le texte consiste surtout en une série de sensations brutes. Le personnage apparaît comme un centre de perceptions et de pensées, il n'est même que cela, yeux grands ouverts, tout ouïe, pour simplement dire ce qui pouvait s'entendre ou se voir à ce moment-là.

En cela, le texte de Simon se démarque des trois autres extraits du corpus. Il n'y a en effet pas de signification à tirer des événements et le personnage ne se trouve porteur d'aucune idée, d'aucun message. À la rigueur pourrait-il être rapproché de Bardamu qui n'est pas davantage acteur, mais Bardamu permet tout de même à l'auteur d'exprimer une réflexion sur la guerre, fût-ce pour dire son absurdité. Rien de tel chez Simon, qui, rejetant les affirmations péremptoires du roman engagé, se donne pour mot d'ordre : « Non plus démontrer, donc, mais montrer »¹. Car démontrer suppose un raisonnement qui articulerait les causes aux effets en vue d'une thèse et d'un sens que le romancier ne croit pas détenir, à supposer qu'il existe. La représentation de la guerre telle qu'elle est figurée ici s'inscrit dans un refus de la thèse et du didactisme, dans le cadre plus général d'une pratique romanesque nécessairement marquée par la Deuxième Guerre mondiale après laquelle on ne saurait écrire des romans comme avant, le monde s'avérant plongé dans une opacité de la signification qui a pu conduire par ailleurs Nathalie Sarraute à parler d'« ère du soupçon ».

Simon propose donc une vision du monde où rien n'est sûr, pas même l'existence du sujet constitué. Moyennant une mise à distance du *je* par le *il* qui porte autant en elle l'expression du traumatisme que le souci de l'exactitude, le récit se fait la tentative de dire la désorganisation de ce monde, mais paraît lui-même constamment menacé par cette désorganisation qu'atteste le déferlement verbal de la phrase. Le geste romanesque de l'artiste consiste alors à chercher et proposer – ce qui est la quadrature du cercle – un ordre esthétique qui soit susceptible de dire et de figurer ce désordre.

« Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser » écrit Boris Pasternak dans une page du *Docteur Jivago* que Simon met en exergue à *L'Herbe*, un autre de ses romans. Le cavalier de *L'Acacia* s'inscrit très clairement dans cette vision de l'histoire qui en fait un mouvement d'une puissance presque cosmique qui écrase l'individu, lequel peut tout juste, s'il en réchappe, essayer d'en faire une œuvre.

¹ *Discours de Stockholm*, Minit, 1986, p. 29. Dans son discours de réception du Nobel, Simon évoque la traversée mouvementée du siècle que fut son existence, avant de conclure : « et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que "si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien" – sauf qu'il est » (*Discours de Stockholm*, p. 24).

SEANCE 5 : EXERCICE D'ÉVALUATION

Pour clore cette séquence, le professeur peut proposer une évaluation fondée sur l'exercice du commentaire. Les extraits étudiés étant trop longs pour cet exercice, il est possible de n'en proposer qu'un fragment disposant tout de même d'une certaine unité. C'est le cas par exemple de la dernière partie de l'extrait des *Misérables* (à partir de « Le spectacle était épouvantable et charmant »). Confronté à l'exercice du commentaire, l'élève disposera d'éléments d'analyse et de repères culturels désormais solides qui lui permettront d'appréhender au mieux les modalités de la représentation de l'affrontement du personnage, les moyens du pathétique, avant d'envisager la dimension épique et symbolique de l'extrait.

PROLONGEMENTS

Cette séquence pourra être suivie par l'étude en tant qu'œuvre intégrale de l'un des romans du corpus ou d'une œuvre du XX^e siècle permettant de prolonger la réflexion sur cette permanence de la présence de l'épique au sein du roman contemporain.

À l'extérieur du corpus, le professeur pourra par exemple étudier un roman de Jean Giono. Outre *Le Hussard sur le toit* (1951), on pense aux romans des années 1930, *Le Chant du monde*, *Que ma joie demeure* (1934) ou *Batailles dans la montagne* (1937), diversement caractérisables comme romans épiques.

Parmi les œuvres du corpus, *L'Acacia* de Claude Simon présente l'intérêt de faire découvrir un auteur réputé difficile par l'une de ses œuvres majeures les plus accessibles. Il s'agit d'un roman qui croise deux périodes (les deux guerres mondiales) étudiées en Histoire par les élèves en classes de Première et de Terminale. L'approche littéraire de l'œuvre peut utilement être couplée au travail mené en histoire dans la mesure où, on l'a vu, la présence de l'épique au sein du romanesque est symptomatique d'une vision particulière de l'histoire. Le roman contient maints motifs épiques (scène de départ des soldats, affrontements, mort) dont le traitement se trouve parfois en décalage avec les codes du genre : les éléments constitutifs de l'épopée s'y trouvent dégradés, ce qui peut se lire comme une critique de l'héroïsme guerrier et une réflexion sur le sens de l'histoire, en insistant par exemple sur l'écart qui peut exister entre l'imagerie officielle (par exemple, dans le roman, des descriptions de vieux films d'actualités) et la réalité concrètement vécue par le soldat. Mais au-delà de ces analyses assez prévisibles et connues, l'étude de cette épopée sans héros peut conduire à l'envisager dans sa dimension lyrique, comme un chant suscité par une absence – possiblement celle du père tué dans les premiers jours de la guerre de 14 – qui donne lieu dans les dernières pages du roman à la naissance de l'écrivain, dans un cheminement comparable à celui du narrateur d'*À la recherche du temps perdu*.

CONCLUSION

Si l'épopée est morte, perdue dans le roman moderne un sentiment épique qui continue d'irriguer la littérature notamment via le personnage, et qui fait sens à la fois sur les plans littéraire et historique.

L'épique représente un modèle unifié autour d'une forme de transcendance, un ordre qu'incarne et porte le personnage. Il représente une forme d'optimisme historique en vertu duquel l'homme peut faire l'histoire et transformer le monde, ce qu'expriment les extraits des *Misérables* et de *L'Espoir* en dépit des morts de Gavroche et de Hernandez. Présent, mais de manière dégradée chez Céline et Simon, notamment sous la forme de l'antihéros, l'épique est associé à la désillusion, à une vision du monde et de l'histoire chargée de vaines illusions, de représentations héroïques périmées ou, pire, fallacieuses.

Conformément aux objectifs énoncés dans les programmes¹, ce corpus interroge donc le sens de l'histoire tel qu'il s'exprime à travers les personnages, mais aussi le rôle historique de l'œuvre littéraire : celle-ci, en cherchant à provoquer une réaction du lecteur et en modifiant son propre regard sur le monde, contribue à faire l'histoire.

¹ Outre les programmes, on pourra également se reporter en ligne au portail Eduscol qui propose de nombreuses ressources destinées non seulement aux enseignants mais aussi aux préparateurs. Concernant l'objet d'étude « Le personnage de roman du XVII^e siècle à nos jours », voir <http://eduscol.education.fr/cid59383/ressources-pour-la-classe-de-premiere.html#lien0>.

SESSION 2013

AGRÉGATION
CONCOURS INTERNE
ET CAER

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION FRANÇAISE

Durée : 7 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *La copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Dans sa préface à l'édition de *Comédies et Proverbes* (Gallimard, 2010), Franck Lestringant déclare :

« Dans ce théâtre, le caprice tient lieu de fatalité. L'antique Nécessité de la tragédie grecque, cette force aveugle qui courbe les destins et brise les héros, est remplacée, dans les *Comédies et proverbes*, par son contraire, le hasard. Il n'y a plus chez Musset ni dieux ni fatalité. Le ciel habité d'autrefois s'est dépeuplé au-dessus de la tête des protagonistes. La Révolution est passée par là, avec son cortège de profanations et de Christs décloués. Le vide surplombe désormais le tourbillon des actions humaines. Le hasard est donc le principe de désordre et de liberté qui s'impose à tous les personnages, et avec lequel ceux-ci doivent constamment négocier. »

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture de *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* d'Alfred de Musset ?

COMPOSITION FRANÇAISE

Rapport présenté par Marianne BOUCHARDON

Dans sa préface à l'édition des *Comédies et Proverbes* (Gallimard, 2010), Frank Lestringant déclare :

« Dans ce théâtre, le caprice tient lieu de fatalité. L'antique Nécessité de la tragédie grecque, cette force aveugle qui courbe les destins et brise les héros, est remplacée, dans les *Comédies et Proverbes*, par son contraire, le hasard. Il n'y a plus, chez Musset ni dieux ni fatalité. Le ciel habité d'autrefois s'est dépeuplé au-dessus de la tête des protagonistes. La Révolution est passée par là, avec son cortège de profanations et de Christs décloués. Le vide surplombe désormais le tourbillon des actions humaines. Le hasard est donc le principe de désordre et de liberté qui s'impose à tous les personnages, et avec lequel ceux-ci doivent constamment négocier. »

Dans quelle mesure ces propos éclairent-ils votre lecture de *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* d'Alfred de Musset ?

Remarques sur les copies

Plusieurs des précédents rapports de composition française ont rappelé de façon remarquablement précise et efficace les exigences fondamentales de cet exercice. Afin de ne pas les répéter inutilement, nous nous permettons de renvoyer pour une méthodologie exhaustive au rapport de 2008, par exemple, et de limiter nos remarques au compte rendu des copies de 2013. Le choix d'un sujet sur les proverbes de Musset n'a manifestement ni surpris ni déconcerté les candidats, que la pratique de leur métier doit avoir rendus familiers avec l'une au moins des trois pièces au programme : *On ne badine pas avec l'amour* n'est pas seulement l'une des pièces de théâtre les plus jouées, elle est aussi un classique des études secondaires. La citation de Frank Lestringant ne posait, par ailleurs, pas de difficulté de compréhension particulière. Aussi les copies blanches ont-elles été rares. Quelques-unes n'ont présenté qu'une introduction, parfois prometteuse : leur brièveté, qui ne pouvait alors être imputée à la difficulté du sujet, semblait plutôt témoigner de la faible motivation et de l'insuffisante préparation de leurs auteurs, empêchés de tenir les promesses de la problématique et du plan par leur connaissance trop approximative des textes. La plupart ont affronté l'épreuve jusqu'au bout – avec, il est vrai, un bonheur inégal. Afin de présenter la synthèse des défauts et des qualités les plus fréquemment observés dans ces copies, nous nous proposons de distinguer entre deux types de remarques : d'une part, celles qui touchent aux règles de la dissertation en général ; d'autre part celles qui concernent le sujet de cette année en particulier.

Problèmes de méthode

- Une composition, faut-il le rappeler, ne saurait se réduire à l'illustration de la proposition soumise à l'analyse. Cette année encore, l'intitulé qui suivait la citation invitait plutôt les candidats à la discuter, c'est-à-dire à en évaluer la justesse et la pertinence en la mettant à l'épreuve des textes au programme. Lorsque les devoirs se contentaient de valider la thèse de Frank Lestringant, en montrant, par exemple, en première partie, que les proverbes de Musset n'étaient pas régis par la fatalité, en deuxième partie que le caprice en était le ressort, en troisième partie que les protagonistes avaient à négocier avec le hasard, une partie du travail attendu faisait défaut.
- La conduite d'une dissertation relève de l'art de l'argumentation : le propos doit suivre de part en part le mouvement d'une démonstration, dont la fin est d'emporter l'adhésion et la conviction du lecteur. Aussi était-il parfaitement inefficace de lui donner, fût-ce le temps d'une partie ou même d'une sous-partie, la forme d'un exposé autonome sur l'histoire du théâtre, sur les rapports entre comédie et tragédie, sur le drame romantique, sur le proverbe ou encore sur le système des emplois. De telles connaissances, assurément souhaitables, ne pouvaient intervenir sans être articulées au fil du propos ni revêtir une valeur d'argument.
- Lorsqu'un même programme comporte plusieurs textes, il importe que la composition prenne en charge le corpus dans sa globalité. S'il était, bien entendu, légitime de montrer que la citation convenait davantage à telle pièce plutôt qu'à telle autre, il n'était en aucun cas acceptable de réserver aux trois proverbes de Musset un traitement déséquilibré, c'est-à-dire de ne pas consacrer autant de place à chacun d'eux. Un certain nombre de copies se sont, par exemple, attardées sur *On ne badine pas avec l'amour*, reléguant *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* à la fin du devoir. Le jury attendait pourtant que les trois pièces soient citées dans chaque partie et, même, dans chaque sous-partie.
- L'un des enjeux de l'exercice, lorsque le programme rassemble plusieurs textes, consiste en effet à tisser des liens entre les différentes parties du corpus : il convenait, ainsi, de procéder à une confrontation systématique des trois pièces de Musset, afin de mettre en évidence des convergences, mais aussi des divergences, d'y repérer des échos et des récurrences, mais éventuellement les traces d'une évolution ou d'une maturation progressive de l'auteur. Pour cette raison, il était aberrant de les traiter les uns après les autres : la copie prenait alors l'allure d'un catalogue sans efficacité.
- Les exemples, dans une dissertation, n'ont pas valeur illustrative, mais bel et bien valeur argumentative : ils sont la matière même de la réflexion et de la rédaction. C'est pourquoi, les références approximatives, qu'elles prennent la forme d'une citation fautive ou d'une onomastique erronée, ne sauraient être tenues pour bénignes. Elles entament, bien plutôt, la possibilité de prêter un sens juste au texte. Par exemple, rebaptiser la jeune paysanne de *On ne badine pas avec l'amour* « Roseline », « Charlotte », « Lisette », ou « Lorette », en faisant perdre au nom de Rosette tantôt son suffixe diminutif, tantôt ses connotations florales et virginales, gommait les marques du système d'opposition qui la définit par rapport à Camille : vassale vs suzeraine, nature vs culture, innocence vs savoir. Appeler l'héroïne de *Il ne faut jurer de rien* « Julie » au lieu de Cécile, convoquer Rousseau au lieu de Laclos en guise d'intertexte faisait perdre à ce personnage de jeune fille mi-candide mi-rouée, mi-innocente mi-coquette, l'ambiguïté qui en fait toute la saveur. Prendre, dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, le comte pour un « baron » ne permettait plus de comprendre l'enjeu social de l'alliance finale, qui permet pourtant à la marquise de s'élever dans la hiérarchie nobiliaire.

Difficultés et attentes propres au sujet

- Curieusement, les références de la citation ont parfois été mal interprétées : dans plusieurs copies, le titre de l'ouvrage dont elle était extraite, *Comédies et Proverbes*, n'a pas été repéré comme celui d'un recueil de pièces de Musset relevant de ces deux genres mitoyens, mais comme celui d'un récent essai de Frank Lestringant ! Si cette confusion ne compromettait pas l'interprétation de la citation elle-même, elle produisait, du moins, en début de copie, un fort mauvais effet... Ne fût-ce que parce qu'elle témoignait d'une méconnaissance de l'histoire même des textes, des éditions successives et des rassemblements divers dont ils ont pu faire l'objet. *Comédies et Proverbes* est en effet le titre sous lequel Musset lui-même publie son théâtre en trois volumes, chez Charpentier, en 1851.
- Si les contresens sur la citation de Frank Lestringant ont été rares, il est toutefois regrettable que plusieurs candidats, trop impatient, sans doute, d'y retrouver des problématiques bien connues des professeurs de français, aient décelé dans « la Révolution » une allusion à la bataille d'*Hernani* du 25 février 1830. Ancrés non plus dans le contexte de l'après-Révolution française, mais dans celui des lendemains de la révolution romantique, les proverbes de Musset devenaient alors l'illustration des préceptes de la préface de *Cromwell*, eux-mêmes réduits le plus souvent au mélange du sublime et du grotesque, et le choix du caprice comme moteur de l'action dramatique la marque d'un rejet de l'esthétique classique, elle-même résumée la plupart du temps à l'observation des règles. Heureusement, d'autres candidats ont su, avec plus de finesse et d'efficacité, convoquer leurs souvenirs du premier chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle*, auquel renvoyaient effectivement les images employées par Frank Lestringant, et situer précisément l'écriture des proverbes dans une ère de désenchantement et de désillusion historiques, qui justifie l'élection du caprice comme guide pour les enfants d'un siècle sans certitudes ni perspectives.
- Le traitement du sujet impliquant une réflexion sur les différents systèmes de cause à effet au théâtre, c'est-à-dire sur la plus ou moins grande nécessité qui préside à la succession des épisodes constitutifs d'une pièce, pouvait difficilement se passer d'une analyse de la construction des trois proverbes au programme : d'un examen attentif de la manière dont les événements successivement représentés s'appellent, s'engendrent, se déterminent ou non les uns les autres. Trop souvent, les copies, même celles de bonne tenue, se sont contentées d'envisager la question du caprice sous l'angle de la psychologie, sans montrer que les revirements d'humeur ou de sentiment compromettent, sur le plan de la structure, les principes de progression et de linéarité caractéristiques de ce qu'on appelle à cette époque la « pièce bien faite ».
- Bien qu'aucun plan-type ne se soit dégagé, cette année, de l'ensemble des copies, celles-ci ont toutefois globalement témoigné d'une difficulté des candidats à dépasser dialectiquement la discussion engagée sur le mode contradictoire dans les deux premières parties. Trop souvent, la dernière étape du développement s'est réduite à quelques considérations sur la nature, l'amour ou le langage, laborieusement rattachées au sujet par le biais d'une formulation trop artificielle et trop métaphorique pour être convaincante : les thèmes de « la fatalité du langage », de « la religion de l'amour » ou de « la divinité de la nature » ont ainsi tour à tour fourni leur matière à la plupart des troisièmes parties. Mieux aurait valu, après avoir examiné, comme l'ont fait nombre de devoirs, la part respectivement prise par le hasard et par la nécessité dans la conduite de l'action des proverbes, envisager les rapports complexes qui peuvent s'établir entre ces notions, en montrant qu'au théâtre tout principe de causalité résulte en réalité de ce que Jacques Scherer appelle, dans son bel essai sur Racine, une « sublime imposture » (*Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982, p. 43.), c'est-à-dire d'un effet produit par la représentation et d'une *impression* donnée au spectateur. Soit qu'il

s'agisse, dans le cas de la tragédie, de faire passer le hasard pour le résultat de la nécessité, soit qu'il s'agisse, dans le cas du proverbe, de faire passer la nécessité pour le fruit du hasard.

• S'il n'est assurément pas indispensable, dans un devoir consacré à une œuvre dramatique, de convoquer des exemples de mises en scène de cette œuvre, les copies qui ont su, à l'occasion, appuyer leur démonstration sur la référence à un spectacle dont l'auteur avait, par ses choix, proposé de mettre en valeur tel ou tel système de causalité, ont été valorisées. En tirant parti de leur expérience de spectateur, les candidats témoignaient en effet d'une sensibilité à la spécificité du genre dramatique, en même temps que d'une fréquentation effective des salles de théâtre, d'autant plus louable qu'il est à souhaiter qu'ils sauront en inspirer le goût et l'habitude à leurs élèves.

Proposition de corrigé

L'œuvre de Musset porte la trace d'une interrogation récurrente sur la nature des lois qui dirigent le cours de la vie humaine. Pour n'en prendre qu'un exemple, l'on pourrait ainsi rappeler la fameuse tirade d'Octave dans l'acte II, scène 4 des *Caprices de Marianne* : « Où est donc la raison de tout cela ? pourquoi la fumée de cette pipe va-t-elle à droite plutôt qu'à gauche ? Voilà la raison de tout. – Fou ! trois fois fou à lier celui qui calcule ses chances, qui met la raison de son côté ! La justice céleste tient une balance dans ses mains. La balance est parfaitement juste, mais tous les poids sont creux. Dans l'un il y a une pistole, dans l'autre un soupir amoureux, dans celui-là une migraine, dans celui-ci il y a le temps qu'il fait, et toutes les actions humaines s'en vont de haut en bas selon ces poids capricieux »¹. Dans la citation de Frank Lestringant, deux expressions au moins (« le ciel habité d'autrefois », désormais « dépeuplé » et « vide » et les « Christs décloués ») font d'ailleurs directement écho à des formules que l'on trouve sous la plume de Musset, dans le premier chapitre, bien connu lui aussi, de *La Confession d'un enfant du siècle*. À propos de « cette génération ardente, pâle, nerveuse » formée des « fils de l'empire et petits-fils de la révolution », il écrit ceci : « Ils avaient dans la tête tout un monde, ils regardaient la terre et le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain »². Puis il ajoute : « Et quand on parlait du trône et de l'autel, ils répondaient : Ce sont quatre ais de bois ; nous les avons cloués et décloués »³. Or, la confrontation, à laquelle cet effet d'écho invite, entre le propos de Lestringant et celui de Musset lui-même, fait ressortir la simplification opérée par la citation. Dans le premier chapitre de *La Confession*, le « désenchantement » ou la « désespérance » qui est le lot de ces enfants du siècle privés des grands repères censés donner un sens — c'est-à-dire à la fois une direction et une signification — à leur existence, est mise au compte de deux facteurs : l'un religieux, lié à la Révolution française qui, en raison du vaste mouvement d'anticléricalisme, de déchristianisation et de laïcisation qui lui est consécutif, les prive de la perspective de la Grâce ; l'autre politique, lié à la chute de l'Empire qui, en mettant un terme définitif à la dynamique de conquête et d'expansion longtemps entretenue par les victoires napoléoniennes, les prive de la perspective de la Gloire. Lestringant, pour sa part, ne retient de l'histoire des idées que le facteur religieux et non pas le facteur politique, ce qui lui permet, dans un souci de schématisation propre à la rhétorique préfacielle, d'opposer, de façon binaire, deux régimes de causalité qui correspondent respectivement à deux genres dramatiques. L'existence de Dieu induit la tragédie, genre régi par la fatalité, c'est-à-dire par une volonté toute-puissante

¹ Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*, édition de Frank Lestringant, Folio théâtre, 2001, p. 92.

² Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Folio classique, texte établi et annoté par Gérard Barrier, 1973, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 26.

qui détermine à l'avance un strict enchaînement des événements. La mort de Dieu implique le proverbe, genre dominé par le hasard, c'est-à-dire que les événements s'y succèdent sans motivation apparente. Deux paradigmes, que l'on peut aisément compléter par le jeu des synonymes et des antonymes, sont ainsi établis et confrontés : d'une part le ciel habité, la tragédie, la fatalité, la nécessité, la contrainte, l'ordre, la ligne ; d'autre part le ciel vide, le proverbe, le hasard, le caprice, la liberté, le désordre, le tourbillon. Bien entendu, l'intitulé, qui invitait les candidats à évaluer la pertinence de cette équation s'agissant de *On ne badine pas avec l'amour* (1834), *Il ne faut jurer de rien* (1836) et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845), ne devait pas les conduire à démontrer que les trois proverbes de Musset fonctionnent comme des tragédies, mais plutôt à discuter les rapports d'équivalence ou d'opposition établis par la citation entre toutes ces notions.

Telle est la discussion que nous tenterons de mener à partir de la problématique suivante : dans quelle mesure, dans les trois proverbes, la mort de Dieu garantit-elle la liberté absolue des protagonistes, les livrant ainsi au règne sans partage du hasard, du caprice – on pourrait dire aussi, pour reprendre un terme cher à Musset, qui le fait fréquemment commuter avec les deux précédents, de la fantaisie¹ ?

Dans une première partie, nous confirmerons que le proverbe renverse les fondements de la tragédie, en choisissant comme seul moteur de l'action dramatique non plus la volonté inexorable et inéluctable d'un Dieu, mais le désir toujours incertain et inconstant des hommes. Dans une deuxième partie, nous observerons toutefois que le vide du ciel n'exonère pas les personnages de Musset de toute forme de contrainte, puisque la loi divine se dégrade, chez lui, en loi sociale : à l'ancienne nécessité, céleste, transcendante, succèdent alors de nouvelles nécessités, terrestres, immanentes. Dans une troisième partie, nous envisagerons donc le hasard comme une réaction contre la nécessité, en montrant que Musset conçoit son théâtre comme un jeu, dont les règles ne ménagent une place aux aléas et aux risques du hasard que pour mieux soustraire le spectateur, le temps d'une représentation, aux lois qui corsètent et contraignent le monde.

I. Placé sous le signe de la mort de Dieu et du vide du ciel, le théâtre de Musset substitue à l'ancien régime de causalité dramatique, fondé sur la nécessité, un nouveau régime de causalité dramatique, fondé sur le hasard, la fantaisie, le caprice : le coup du sort y cède la place au coup de tête.

1. Chacun des trois proverbes enregistre un retrait de la transcendance, représente un univers désenchanté et désespéré, où les réminiscences du genre tragique ne sauraient subsister que sous une forme parodique et dérisoire.

• Tous illustrent, à leur manière, l'exclamation de *Rolla* : « Je ne crois pas, ô Christ ! à ta parole sainte ; / Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux. / D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte ; / Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux » (v. 54-57). C'est particulièrement le cas de *On ne badine pas avec l'amour*, pièce qui s'achève sur un véritable épisode de dérélition : dans l'oratoire, Camille, incapable de prier, se sent abandonnée de Dieu, et les « dalles » contre lesquelles elle presse son visage, qualifiées d' « insensibles » (125), contredisent cruellement la conception chrétienne du Dieu d'amour et de compassion. Grand absent du dénouement, Dieu ne répond d'ailleurs pas plus à la prière déchirante de Perdican qu'aux appels désespérés de Camille, et c'est en la personne de Rosette l'innocence même qui est frappée dans le lieu du culte. Mais, de manière plus générale, dans l'ensemble du corpus, les figures de l'incroyance, de l'athéisme ou de la libre-pensée, qu'il s'agisse du Perdican de *On ne badine pas avec l'amour*, du Valentin de *Il ne faut jurer de rien* ou du

¹ Sylvain Ledda a publié chez Droz en 2012 un essai intitulé *L'Eventail et le Dandy* sur la question de la fantaisie chez Musset.

Comte et de la Marquise de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, emportent davantage l'adhésion que les représentants de la foi religieuse, lesquels sont systématiquement critiqués et discrédités, voire moqués. Ainsi, dans *On ne badine pas avec l'amour*, la vocation de Camille, cette « glorieuse fleur de sagesse et de dévotion » (34), est-elle dénoncée par Perdican comme le résultat d'une leçon apprise et récitée par cœur. Pour lui, qui déclare « ne pas croire à la vie immortelle » (83), « le mensonge de l'amour divin » (88) est pire que le mensonge de l'amour des hommes. Dans la même pièce, les deux représentants du clergé, Maître Bridaine et Maître Blazius, définis par leur goinfrerie et leur ivrognerie, mais aussi Dame Pluche, figure de prude caricaturalement chaste et austère, s'apparentent à des fantoches au sens que Robert Mauzi a pu donner à cette notion¹, c'est-à-dire à des marionnettes dépourvues d'intériorité, privées de réflexion propre comme de sentiments personnels, dont la société dans ce qu'elle a de plus artificiel et de plus mécanique tire les fils. Dans *Il ne faut jurer de rien*, s'il n'y a certes plus de fantoches, l'Abbé, piteux compagnon de jeu de la Baronne et piètre gardien de la vertu de sa fille, ne constitue assurément pas non plus une figure prestigieuse.

- Dès lors que Dieu est absent et ses représentants disqualifiés, l'on se s'étonnera pas que les échos au genre de la tragédie, tous frappés de dérision, fonctionnent sur un mode ironique, comme autant d'indices de l'impossibilité même du tragique. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, le style tragique est l'apanage exclusif des fantoches, qui dans deuxième scène du troisième acte, en font un usage burlesque². Dans leur bouche, les marques du style haut, comme l'interjection « Hélas ! », les vocatifs « ô disgrâce » et « ô fortune », l'antéposition de l'adjectif dans les expressions « fatale curiosité » et « vain orgueil », ou encore l'apostrophe à soi-même « et toi, mon ventre, arrondis-toi », ne s'appliquent qu'à des objets triviaux, liés au bas corporel : c'est l'exil loin de la table et des caves du Baron qui, en l'occurrence, suscite le chant de déploration. Dans *Il ne faut jurer de rien*, c'est un autre phénomène stylistique, non plus la dégradation, mais la lexicalisation, qui signale l'éviction de la tragédie. Dans le discours de Valentin, en effet, les adresses à Dieu ne subsistent que sous la forme de locutions figées : « Je vais lui écrire ou que le ciel m'écrase ! » (92), s'exclame-t-il par exemple, et cette déplétion sémantique peut être considérée comme le signe du discrédit qui pèse sur les valeurs religieuses au fondement du genre tragique. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, enfin, le vocabulaire de la tragédie fait l'objet d'un usage clairement distancié et ironique de la part des deux aristocrates. « Quel ton tragique ! » (39) observe ainsi la Marquise lorsque le Comte se plaint de sa cruauté. Pour moquer le psittacisme auquel les hommes sont condamnés lorsqu'ils veulent faire la cour aux femmes, elle relève encore : « Heureusement pour nous, la justice du Ciel n'a pas mis à votre disposition un vocabulaire très varié » (45). Quant à la tempête qui sévit au-dehors, le Comte y voit, par plaisanterie, la version laïcisée du courroux divin : « Madame, c'est la colère céleste qui châtie les carreaux de vitre, les parapluies, les mollets des dames et les tuyaux de cheminée » (41).

2. Dans cet univers désacralisé, vidé de toutes les valeurs, de toutes les croyances et de tous les repères susceptibles de donner du sens à la succession des événements, l'action paraît alors soumise à la seule règle du caprice – notion qui, chez Musset, revêt régulièrement plusieurs acceptions, toutes illustrées par le corpus :

- Le caprice, chez Musset, est d'abord synonyme de hasard. Ainsi, dans les trois proverbes, sont représentés des événements fortuits, contingents, sans raison manifeste, sans motivation

¹ « Les fantoches d'Alfred de Musset », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1966, repris in *Lectures de Musset*, sous la direction de Sylvain Ledda, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2012.

² Voir, sur ce point, Anne-Cécile Michel, « Le travail du texte », in *Musset*, Atlande, coll. « Clefs concours », 2012.

apparente. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, c'est sans l'avoir véritablement prévu ni voulu que le Comte rend visite à la Marquise : « Je devais dîner quelque part ; je me suis excusé sans raison » (29), déclare-t-il ; « J'entre ici machinalement, sans réfléchir à ce que j'y viens faire » (37) ; « J'étais entré ici sans dessein » (50). Et elle de reprendre en écho : « Vous êtes entré ici tout à l'heure sans savoir pourquoi » (42). Incapable de se rappeler le jour de réception de la Marquise, le Comte entre chez elle, par hasard, un mardi, alors que tout Paris menace de faire irruption d'un instant à l'autre, et ce n'est qu'aux vicissitudes de la météorologie qu'il doit, finalement, de pouvoir préserver son tête-à-tête de la visite attendue des fâcheux. Dans la première scène du deuxième acte de *Il ne faut jurer de rien*, Valentin s'en remet au sort de décider pour lui de l'éventuelle poursuite de son entreprise de séduction de Mademoiselle de Mantes : « Je veux jeter cette pièce à pile ou face, pour savoir si je l'aimerai » (91). Puis, « Regardons-la bien tous les deux. Elle va passer entre deux touffes d'arbres. Si elle tourne la tête de notre côté, je l'aime, sinon, je m'en vais à Paris » (91). Enfin, dans la deuxième scène du troisième acte de *On ne badine pas avec l'amour*, c'est une coïncidence si la lettre que Maître Blazius dérobe à Dame Pluche dans l'espoir de prouver l'existence d'une correspondance secrète entre Camille et un gardeur de dindon s'avère bel et bien compromettante pour la jeune fille. C'en est une autre si Perdican arrive au beau milieu de la dispute entre les deux grotesques et se voit remettre la lettre décisive.

- Mais le caprice, chez Musset, désigne aussi le brusque changement de volonté, le revirement soudain du désir, la saute d'humeur¹. Tel est son sens, par exemple, dans le titre *Les Caprices de Marianne*. Comme le relève, en effet, Jean-Pierre Richard dans ses *Études sur le romantisme*, le personnage de Musset se caractérise par l'« instabilité de l'affectif »² : « il oscille sans cesse sur lui-même, passe brusquement d'un parti au parti opposé ». Pour Richard, l'« hésitation », l'« attermoiement », la « volte-face imprévue » sont la loi d'un « univers débousolé » où le désir, désorienté, se retourne sans cesse en son contraire. Ainsi, les héros des trois proverbes pourraient-ils tous prendre pour devise la formule que, dans *La Confession d'un enfant du siècle*, la maîtresse du narrateur emprunte à la quatrième scène du deuxième acte de *La Nuit des rois* de Shakespeare : « Fais-toi un habit de taffetas changeant, car ton cœur est semblable à l'opale aux mille couleurs »³. L'inconstance est, en effet, leur lot commun - pas seulement celui des personnages qui, comme Valentin dans *Il ne faut jurer de rien*, revendiquent une vie de libertin et de débauché, entièrement réglée sur les fantaisies de l'esprit⁴, lesquelles le portent, dans le deuxième acte, par exemple, à décider tantôt de rester au château tantôt de rentrer à Paris, à décréter tantôt que Mademoiselle de Mantes lui plaît tantôt qu'elle lui déplaît, à envisager tantôt de lui faire une déclaration tantôt de lui écrire une lettre. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, il faut attendre le dénouement pour que le Comte, qui fait à cinq reprises ses adieux à la Marquise, sorte enfin de l'alternative entre rester ou sortir, s'asseoir ou se lever, ouvrir ou fermer la porte. À cette règle du renversement incessant, du retournement systématique, Camille dans *On ne badine pas avec l'amour* ne fait pas exception, qui déclare dans l'acte II, scène 5 : « Je suis d'humeur changeante » (74). Au point que, dans l'acte III, scène 6, Perdican lui demande : « Pourquoi, d'une heure à l'autre, changes-tu d'apparence et de couleur, comme la pierre de cette bague à chaque rayon de soleil ? » (113).

- Pour finir, le caprice, chez Musset, revêt un sens strictement amoureux : il désigne alors une inclination subite et passagère, une aventure, une toquade. Tel est son sens, par exemple, dans

¹ Cf. Michel Crouzet, « Jeu et sérieux dans le théâtre de Musset », repris dans *Lectures de Musset, op. cit.* : « Le caprice est surtout l'arbitraire du choix, la velléité précaire et variable et dictée par des raisons fragiles ou ambiguës », p. 281.

² Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Seuil, Points/Essais, 1970, p. 221.

³ *Op. cit.*, p. 214.

⁴ Cette définition figure dans *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.* p. 196.

le titre du proverbe *Un caprice*. Les trois protagonistes masculins du corpus sont en effet des séducteurs : Rosette pour Perdican, Cécile pour Valentin, le chapeau rose pour le Comte ne sont ni plus ni moins que des amourettes.

3. Dès lors que l'action des trois proverbes progresse au gré des changements de volonté des personnages, la structure même des pièces échappe au principe de liaison qui est au fondement de la tradition aristotélicienne du théâtre. Si dans les poétiques classiques, dans *Le Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* de Corneille, par exemple, le « changement de volonté »¹ est le procédé proscrit par excellence, c'est que, dans sa *Poétique*, Aristote compare la tragédie bien faite à un « bel animal » : les épisodes de la pièce doivent être aussi solidaires les uns des autres que les membres qui composent un organisme. Dans le modèle aristotélicien, l'action se soumet donc à une logique de concaténation : les événements s'enchaînent selon un strict rapport de cause à effet, qui assure à la fois la cohérence, la continuité et l'unité de la pièce. À l'inverse, le proverbe de Musset affiche une composition déliée : les épisodes se succèdent les uns aux autres, suivant un lien de consécution, sans s'appeler les uns les autres, suivant un lien de conséquence.

- Mue par le caprice, l'intrigue se fait capricante : elle évolue par bonds - à sauts et à gambades. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, le mouvement discontinu des « ricochets » de Perdican (58), comme ceux, erratiques, de Dame Pluche qui « fait des soubresauts » (70) dans la luzerne, ou de Maître Bridaine qui « va de travers » (58) dans les plates-bandes, est à l'image de la construction cahotante d'une pièce qui progresse par bifurcations et par déraillements. À peine Camille et Perdican ont-ils renoncé à s'épouser qu'ils se déclarent chacun de leur côté le fiancé de l'autre. À peine Camille a-t-elle provoqué la demande en mariage de Perdican à Rosette qu'elle s'emploie à faire échouer cette union. À peine est-elle parvenue à compromettre Perdican aux yeux de Rosette qu'elle lui enjoint de l'épouser. Dans *Il ne faut jurer de rien*, le modèle de composition serait plutôt celui de la boucle, de l'arabesque, de la circonvolution, à l'image du mouvement circulaire accompli par Cécile lorsqu'elle « tourne autour de la plate-bande » (91), puis mis à l'honneur à travers les motifs de la « girouette » (104) et du « vertige » (121). L'intrigue fait en effet ici l'objet d'une réorientation perpétuelle : il s'agit, dans un premier temps, d'une épreuve à laquelle un promis soumet sa promesse (acte I, scène 1), dans un deuxième temps, de la démonstration d'un neveu à son oncle qu'il aurait tort de se marier (début de l'acte II, scène 1), dans un troisième temps, de la tentative de séduction d'une ingénue par un libertin (fin de l'acte II, scène 1), dans un quatrième temps du projet de vengeance d'un jeune fat outragé par une vieille folle (acte III, scène 1). Or, cette progressive réorientation de l'intrigue, tout en paraissant l'éloigner de plus en plus de son point de départ, finit en réalité par faire arriver les personnages précisément là où il auraient pu commencer d'emblée : au mariage arrangé par leurs parents respectifs. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, enfin, le fil de l'intrigue, assurément plus unifiée et plus resserrée, n'en suit pas moins un mouvement de balancement et d'oscillation, semblable à celui de la « plume qui danse sur [le] chapeau [de la Marquise] » (44).

- Cette logique de déliaison qui préside à l'agencement des trois proverbes est également à l'oeuvre dans la structure du dialogue : la plupart du temps, la succession des répliques ne forme pas une chaîne ininterrompue, mécaniquement régie par un principe de nécessité causale. Sainte-Beuve considérait d'ailleurs que « la solution de continuité » était le « fondement » du « talent de Musset ». Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, la continuité de la déclaration du Comte est compromise à plusieurs reprises par les efforts de digression de la Marquise qui, en lui réclamant tour à tour de tisonner le feu, de lui donner

¹ Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1963, p. 825.

l'écran, de lui passer le coussin, impose à l'échange une structure de contrepoint. Dans *Il ne faut jurer de rien*, l'échange, dont la vivacité et la spontanéité semblent calquées sur le modèle de la conversation improvisée, fait la part belle au coq-à-l'âne. Dans l'acte I, scène 2, par exemple, l'entrelacs de trois fils conversationnels, l'un qui porte sur la broderie, l'autre sur la lecture, le troisième sur la danse, favorise les phénomènes d'ambiguïté et de télescopage, si bien que la conversation ne cesse de passer d'un sujet à l'autre, multiplie les quiproquos et généralise le principe du bouclage différé. Enfin, dans *On ne badine pas avec l'amour*, Bernard Masson voit l'illustration de ce qu'il appelle cet « art par ellipses »¹ propre à Musset. Il explique que, dans cette pièce, il n'appartient jamais à l'échange réglé des répliques de faire évoluer dialectiquement les rapports entre les personnages, mais que c'est toujours *entre* les dialogues que leurs sentiments connaissent d'imprévisibles et inexplicables mutations. « Tout l'art de Musset, en conclut-il, est précisément dans ce rideau d'ombre et de silence tiré entre deux échanges de paroles »².

- Dans la mesure où la composition des trois pièces obéit à une logique capricieuse et capricante, aux antipodes de la nécessité aristotélicienne, l'issue paraît n'en être pas fixée à l'avance. C'est ainsi que proverbe échappe à la fatalité générique qui régit les formes canoniques de la tragédie et de la comédie, dont le dénouement est plus ou moins déterminé par le genre lui-même. Le proverbe tel que le pratique Musset ne fonctionne, pour sa part, ni comme une « machine infernale », pour reprendre la formule de Jean Cocteau à propos de la tragédie de Sophocle, ni comme une « machine matrimoniale », pour reprendre la formule de Michel Deguy à propos de la comédie de Marivaux. Le dénouement provisoirement heureux de *On ne badine pas avec l'amour* se retourne en dénouement définitivement malheureux à la faveur d'un coup de théâtre d'autant plus inattendu que la présence de Rosette derrière l'oratoire est parfaitement fortuite et contingente. Perdican lui-même le souligne : « Comment est-elle ici ? Je l'avais laissée dans l'escalier lorsque tu m'as fait appeler. Il faut donc qu'elle m'ait suivi sans que je m'en sois aperçu » (127). Quant au mariage sur lequel s'achèvent les deux autres proverbes, il est rendu incertain jusqu'à la fin – ne serait-ce qu'en raison de l'antécédence de *On ne badine pas avec l'amour*, cette fausse comédie légère et vraie comédie sanglante qui, par contamination intertextuelle, fait peser le doute sur l'issue des comédies suivantes.

Dégagé du surplomb d'une Providence dont les décrets transformeraient la vie des personnages en un destin inexorable et inéluctable, le théâtre de Musset ne garantit pas, pour autant, la liberté de ses protagonistes (II.)

1. Dans le théâtre de Musset, la fatalité antique, liée à la volonté divine, s'est en effet dégradée sous la forme d'une nécessité moderne, liée à l'ordre social.

- Les trois proverbes rendent compte des nouvelles contraintes qui conditionnent les rapports entre les sexes sous le régime bourgeois de la Monarchie de Juillet. Ils témoignent de la difficulté de préserver la liberté du sentiment amoureux dans une société où l'intérêt triomphe sous l'espèce du mariage de raison, c'est-à-dire du mariage d'argent. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, c'est un impératif de rentabilité qui motive l'union des deux cousins : Perdican et Camille forment aux yeux du Baron « un couple assorti » pour la raison que « leur éducation » lui a coûté « six mille écus » (38). Dans *Il ne faut jurer de rien*, c'est le « sens commun » (58) qui dicte à l'oncle Van Buck de marier son libertin de neveu pour l'empêcher de dilapider davantage ses « soixante mille livres de rente » (51) à coup de « lettres de change » (54) : « Il faut faire une fin » (56), résume-t-il. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte*

¹ Bernard Masson, *Théâtre et Langage, essai sur le dialogue dans les comédies de Musset*, Lettres Modernes Minard, 1977, p. 30.

² *Ibid.*, p. 29.

ou fermée, enfin, l'on se saura jamais la part que prennent les considérations matérielles dans la décision finale de la Marquise : « Attendez donc, vous êtes plus riche que moi » (52), fait-elle observer au Comte, juste avant d'accéder à sa demande en mariage.

• Mais le règne de l'argent n'est pas la seule contrainte qui pèse sur la liberté des sentiments en régime bourgeois. Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, déjà, Musset rendait compte de l'émergence d'un nouveau puritanisme, d'une morale austère et sévère¹, induisant une méfiance réciproque des deux sexes : « La vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux ; l'hypocrisie la plus sévère régnait dans les mœurs ; (...) tout à coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre ; et ainsi, les unes vêtues de blanc comme des fiancées, les autres vêtus de noir comme des orphelins, ils commencèrent à se mesurer des yeux »². En écho à ce passage, le Comte identifie « l'indifférence » de la Marquise, « cette froideur qui raille et qui dédaigne », « cet air d'expérience qui réduit tout à rien » comme un phénomène « à la mode » : « c'est, dit-il, une maladie qui court les salons » (49). Cette défiance mutuelle des hommes et des femmes, qui se traduit par une véritable obsession de la trahison, Camille et Valentin s'en font, eux aussi, les porte-parole, à travers le récit d'un traumatisme originel, qui porte en lui la justification d'une condamnation universelle de l'autre sexe : il s'agit dans *Il ne faut jurer de rien*, acte I, scène 1, de l'histoire du mari ganté, dans *On ne badine pas avec l'amour*, acte II, scène 5, de l'histoire de la compagne de cellule, qui sert à Camille d'expérience par procuration.

• Objet d'une double contrainte, l'une extérieure, liée à des exigences économiques, l'autre intérieure, liée à des réticences morales, les rapports entre les hommes et les femmes ne sont donc pas libres. Le symptôme le plus spectaculaire en est sans doute le dispositif presque panoptique mis en place par le théâtre de Musset. Chez lui, le couple est au centre d'un système de surveillance et d'espionnage permanent, de sorte que son intimité est perpétuellement violée. Le cas est frappant dans *On ne badine pas avec l'amour*, où le Baron assiste en tiers aux retrouvailles de Perdican et Camille, acte I, scène 2, puis épie Perdican et Rosette au bord du lavoir, acte I, scène 5, tandis que Camille assiste à la déclaration de Perdican à Rosette cachée derrière un arbre, acte III, scène 3 et que Rosette assiste à la déclaration de Perdican à Camille dissimulée derrière une tapisserie, acte III, scène 6. Dans *Il ne faut jurer de rien*, l'oncle tapi dans la charmille ne perd rien de la première rencontre entre Valentin et Cécile, acte II, scène 1. Et, dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, la liaison du Comte avec une danseuse n'a pas échappé aux regards indiscrets du monde : « Il est fâcheux qu'on vous ait vu très distinctement au spectacle avec un certain chapeau rose à fleurs » (39). Cette systématisation du principe de surveillance, à laquelle Georges Banu a consacré un essai, intitulé *La Scène surveillée* (2006), apparaît justement à ce théoricien du théâtre comme l'indice du passage d'une conception religieuse à une conception laïque de l'existence. Pour lui, un tel dispositif signale que vivre signifie désormais jouer un rôle sous le regard des autres hommes et non plus sous le regard de Dieu, en d'autres termes que le thème de la *comédie humaine* a définitivement supplanté celui de la *divine comédie* : « la verticalité sacrée, écrit-il, disparaît au profit d'une horizontalité profane »³. Mais si l'indiscrétion d'autrui relaie l'omniscience divine, cela signifie bien que le regard du monde pèse sur la liberté des rapports amoureux : que le couple n'est pas une affaire privée et individuelle, détachée de la réalité politique et collective dans laquelle il est pris⁴.

¹ Voir aussi sur ce point la préface de Florence Naugrette aux *Caprices de Marianne*, Le Livre de Poche, 2012.

² *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit. p. 28.

³ Georges Banu, *La Scène surveillée*, Le Temps du théâtre / Actes Sud, coll. « Essais », 2006, p. 16.

⁴ Voir sur ce point Sophie Mentzel, « Jeux de l'amour et du pouvoir », in *Lectures de Musset*, op. cit.

2. Aussi, loin d'être l'indice d'un désordre et d'une liberté sans frein, l'apparent tourbillon dessiné par l'intrigue des trois proverbes, se révèle-t-il, en réalité, sous-tendu par une linéarité secrète.

- D'entre toutes les lois qui président à l'ordonnement du proverbe, la plus évidente est sans doute celle contenue dans le titre même des pièces, sous la forme d'un énoncé proverbial, sorte d'avatar laïc du commandement biblique auquel il emprunte sa tournure gnomique et sa portée injonctive. Charlotte Schapira, dans son essai sur *Les Stéréotypes en français*, y voit l'expression par excellence de « la loi humaine ». Aussi le proverbe est-il, selon elle, « investi d'une grande force illocutoire »¹ : nul ne saurait se soustraire à la vérité universelle qu'il énonce. L'on sait que, dans la tradition du genre du proverbe tel que le pratique en particulier Carmontelle au XVIII^e siècle, le mot ne constitue jamais le titre de l'œuvre : il n'est révélé qu'à la fin, par une note de l'auteur. À l'inverse, en plaçant ce mot à la tête de l'ouvrage, Musset fait du proverbe une loi écrite à l'avance, qui assigne au déroulement de la pièce une trajectoire prévue et programmée, lui imprimant ainsi la rectitude d'une ligne qui va vers son but. S'il est vrai qu'« on ne badine pas avec l'amour », alors la légèreté avec laquelle les inconséquents protagonistes jouent avec leurs propres sentiments et se jouent des sentiments de l'innocente Rosette ne manquera pas d'être sévèrement châtiée. S'il est vrai qu'« il ne faut jurer de rien », alors le serment de Valentin, « Je jure qu'elle sera ma maîtresse, mais qu'elle ne sera jamais ma femme » (111), se retourne, pour le spectateur, en promesse de mariage. Et s'« il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée », alors le Comte finira bien par prendre une décision ferme et définitive.

- Mais le texte des pièces comporte, lui aussi, des maximes générales qui peuvent être considérées comme autant de lois humaines qui guident le cours de l'intrigue. Qu'il suffise de penser, par exemple, à la loi d'attraction des contraires ou de répulsion des semblables formulée par le Chœur dans la troisième scène du premier acte de *On ne badine pas avec l'amour*² qui, si elle explique, en l'occurrence, la prochaine animosité de Maître Bridaine et de Maître Blazius, trop identiques pour ne pas se haïr, augure aussi fort mal de l'histoire entre Perdican et Camille, ces deux cousins que l'âge, l'enfance, l'éducation, en un mot, tout rapproche. Ou encore à cette loi physique d'universelle aimantation inspirée par Lucrèce et énoncée par Valentin dans la quatrième scène du troisième acte de *Il ne faut jurer de rien*³. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, ce sont plutôt les règles de la politesse qui, aux dires de la Marquise, imposent à un homme en tête-à-tête avec une femme de lui faire la cour et dictent donc au Comte le tour galant de sa conversation⁴.

- Enfin, tandis que les personnages capricieux confèrent à l'intrigue, par l'incertitude et l'inconstance de leurs velléités, un mouvement tourbillonnaire, d'autres personnages lui impriment, par leur volonté claire et ferme, une orientation plus nette et plus sûre. C'est ainsi que ces deux femmes de tête que sont respectivement la Marquise et Cécile, se révèlent, *in fine*, les véritables meneuses de jeu, aussi expertes en l'art de défaire les séducteurs qu'en l'art

¹ Charlotte Schapira, *Les Stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Ophrys, 1999, citée par Anne-Cécile Michel in *Musset, op. cit.*, p. 228.

² « Lorsque deux hommes à peu près pareils, également gros, également sots, ayant les mêmes vices et les mêmes passions, viennent par hasard à se rencontrer, il faut nécessairement qu'ils s'adorent ou qu'ils s'exècent. Par la raison que les contraires s'attirent, qu'un homme grand et desséché aimera un homme petit et rond, que les blonds recherchent les bruns, et réciproquement, je prévois une lutte secrète entre le gouverneur et le curé. » (45)

³ « Dis-moi, dans cette poussière de mondes, y en a-t-il un qui ne sache sa route, qui n'ait reçu sa mission avec sa vie, et qui ne doive mourir en l'accomplissant ? (...) Dis-moi ; s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé, en vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes qui ne s'arrêteront jamais ? (...) Par l'éternel amour. (...) Ils vivent parce qu'ils se cherchent, et les soleils tomberaient en poussière, si l'un d'entre eux cessait d'aimer. » (138)

⁴ « C'est donc parce que je me suis trouvée seule que vous vous croyez tout à coup obligé, oui, obligé, pour votre honneur, de me faire cette même cour, cette éternelle, insupportable cour, qui est une chose si inutile, si ridicule, si rebattue. » (42).

de faire les maris. Nouvelle Pénélope, la première, tout en faisant « de la tapisserie » (27), met son prétendant à l'épreuve jusqu'à le pousser dans ses derniers retranchements pour mieux provoquer sa demande en mariage. La seconde, irrésistible composé de nature et d'artifice, de candeur et de rouerie, de spontanéité et de calcul, arrive au rendez-vous « coiffée et poudrée d'un côté » (123) : Cécile, la fausse ingénue, prend alors Valentin, le vrai naïf, à son propre piège : c'est le séducteur qui est ici séduit – ce que le nom de « Mantes », gage d'une domination, sinon d'une dévoration, du mâle par la femelle, annonçait sans doute¹. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, c'est plutôt aux fantoches qu'il appartient, comme le souligne Robert Mauzi, d'avoir un « comportement de projet » : c'est le Baron qui « prévoit, prépare, échafaude, manigance »² : « J'ai formé le dessein de marier mon fils avec ma nièce », déclare-t-il (38). Puis : « J'ai disposé les choses de manière à tout prévoir » (39). Or, très vite, ses plans échouent, si bien qu'il ne les formule plus qu'à l'irréel du passé : « J'avais compté depuis longtemps, - j'avais même écrit, noté, - sur mes tablettes de poche, - que ce jour devait être le plus agréable de mes jours » (47-48). Sa volonté ne peut donc, en aucun cas, être considérée comme le principe qui conduit l'action. En revanche, la parole du Chœur, qui remplit bel et bien ici sa fonction traditionnelle de commentaire de l'action, au nom d'une forme de sagesse collective et ancestrale, vaut avertissement, lorsque dans la quatrième scène du troisième acte, il s'exclame à propos de Rosette : « Hélas ! la pauvre fille ne sait pas quel danger elle court en écoutant les discours d'un jeune et galant seigneur » (105-106).

Aimanté par un certain nombre de principes recteurs qui lui assignent une finalité prévisible, le tourbillon de l'action se résorbe ainsi en spirale - conjuguant un mouvement circulaire et un mouvement linéaire, superposant au dessin de la boucle celui d'une ligne.

3. S'agissant, pour finir, de la composition même des pièces, l'apparente déliaison des épisodes, dont la succession semble plus hasardeuse que nécessaire, se trouve en quelque sorte contredite par l'architecture précise et rigoureuse dont relève, en réalité, chacun des trois proverbes. C'est ainsi que *On ne badine pas avec l'amour* se trouve structuré, dans son ensemble, par un système d'échos et de symétries. Dès l'exposition, l'entrée en scène de Dame Pluche s'impose comme le reflet inversé de celle de Maître Bridaine : l'un est « doucement bercé » (31), l'autre « durement cahoté » (33), l'un est juché sur une « mule fringante » (31), l'autre sur un « âne essoufflé » (33), l'un possède un « ventre rebondi » et un « triple menton » (31), l'autre de « longues jambes maigres » et des « mains osseuses » (33). Puis, la cinquième scène du premier acte, dans laquelle Rosette accorde un baiser à son seigneur (54) fait pendant à la deuxième scène du même acte dans laquelle Camille refuse un baiser à son cousin (42) ; la quatrième scène du deuxième acte, au cours de laquelle Blazius rapporte au Baron qu'il soupçonne Camille de s'être éprise d'un gardeur de dindon fait pendant à la cinquième scène du premier acte au cours de laquelle Bridaine attire l'attention du Baron sur la cour que fait Perdican à une gardeuse de dindon ; la troisième scène du troisième acte dans laquelle Perdican donne rendez-vous à Camille près de la fontaine retourne la cinquième scène du deuxième acte dans laquelle c'est Camille qui donne rendez-vous à Perdican près de cette fontaine ; la sixième scène du troisième acte, qui fait de Rosette le récepteur additionnel de la déclaration de Perdican à Camille renverse, quant à elle, la troisième scène du troisième acte, qui fait de Camille le destinataire indirect de la déclaration de Perdican à Rosette. Et l'on pourrait ajouter que cette organisation spéculaire trouve encore

¹ Selon Alain Vaillant, « Sourire d'aimer. Fantaisie humoristique et dialogisme amoureux dans le théâtre de Musset », in *Un trio de proverbes*, sous la direction de Frank Lestringant, Bertrand Marchal, Henri Scepi, Garnier, 2012, Madame et Mademoiselle de Mantes, « ces deux femmes qui transforment un Don Juan aventureux en bon mari sont assez analogues aux mantes religieuses femelles qui, on le savait déjà bien au XIXe siècle, ont la malheureuse manie de dévorer l'insecte mâle pendant l'accouplement », p. 194.

² Robert Mauzi, « Les fantoches d'Alfred de Musset », *op. cit.*

son illustration à travers la stichomythie de l'acte III, scène 6, lorsque Blazius et Bridaine font entendre six répliques qui se répondent en miroir. Dans *Il ne faut jurer de rien*, c'est plutôt un système de reduplication ou, pour mieux dire, de répétition-variation, qui organise la pièce en profondeur. Ainsi, le déjeuner dans la chambre de l'acte I, scène 1, trouve sa réplique dans le dîner à l'auberge de l'acte III, scène 1 ; le « tumulte » causé par la chute de la voiture, acte III, scène 1, trouve la sienne dans le bruit causé par l'arrivée des voitures, acte III, scène 3. Et de même que, acte II, scène 2, Van Buck avertit inutilement la Baronne que Valentin a remis une lettre à Cécile (97), de même, acte III, scène 2, l'Abbé met sans succès la Baronne en garde contre l'homme en blouse qu'il a vu traverser la cour une lettre à la main (113). Quant à *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, les trois fausses sorties du Comte auxquelles s'ajoute celle, finale, de la Marquise permettent peut-être de repérer dans cette pièce en un acte la structure latente d'un découpage bien connu. C'est ainsi que dans un récent article, Valentina Ponzetto propose de voir dans ce proverbe « la version bonsaï d'une grande comédie en cinq actes »¹, avec « exposition, nœud, développements, dénouement ». La solidité du plan de chacun des trois proverbes impose donc à l'action un cadre ferme et solide, qui en organise les sinuosités erratiques selon des règles strictes.

En aucun cas, le hasard ne peut donc être considéré, dans les proverbes de Musset, comme un principe qui s'imposerait aux protagonistes à la manière d'une fatalité nouvelle, régissant le cours des événements de manière aussi despotique et hégémonique que la fatalité antique. Dans ce théâtre, on vient de le voir, un strict régime de causalité est à l'œuvre qui prend, à l'occasion, la forme de la contrainte et de la coercition. Si le caprice joue pourtant bel et bien un rôle dans les trois pièces, il faut donc y voir, plutôt qu'une force à laquelle il faudrait se soumettre, qu'une réalité avec laquelle il faudrait négocier, le résultat d'un choix librement consenti, d'une stratégie mûrement concertée, visant à substituer à l'éthique bourgeoise corsetée par la nécessité une éthique aristocratique qui accueille et favorise le hasard.

III. En ce sens, Musset joue du hasard contre la nécessité. Le proverbe est conçu chez lui comme un jeu, qui remplace les lois du monde par d'autres lois, aux conséquences aléatoires et imprévisibles, de manière à extraire les spectateurs d'une réalité jugée aliénante, triviale, banale², et de les rassembler autour de valeurs à part.

1. Ainsi, les héros des trois proverbes partagent le souci de soustraire leur existence aux lois communes pour la soumettre à leurs lois propres. Aucun d'eux ne supporte de se voir dicter ses choix amoureux. Camille dédaigne le mariage arrangé par le testament de sa mère et la volonté de son oncle. Perdican, foin de la « disconvenance sociale », serait prêt à affronter l'ire paternelle pour épouser une simple paysanne. Valentin refuse de céder aux objurgations avunculaires, le pressant de faire une fin. Quant à la Marquise, elle refuserait sans doute Monsieur Camus pour cette seule raison que la rumeur les a déjà mariés ensemble. Soucieux de substituer à un système de causalité contraint un système de causalité libre, d'opposer aux lois subies des lois choisies, les personnages de Musset font de leur vie un jeu, dont ils fixent eux-mêmes les règles. Ce jeu, qui s'appelle « gageure » dans *Il ne faut jurer de rien*, pourrait s'appeler jeu du chat et de la souris dans *On ne badine pas avec l'amour*, jeu de dupes dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*³. L'issue en est, sans doute, incertaine et périlleuse,

¹ Valentina Ponzetto, « Une symphonie pour vents et sonnettes. Rythme et structure d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* », in *Lectures de Musset*, op. cit., p. 91.

² Nous reprenons ici son expression à Sylvain Ledda dans sa préface à *Il ne faut jurer de rien*, Folio théâtre, 2011, p. 31.

³ Nous remercions Hélène Laplace-Claverie de nous avoir inspiré ces formules.

aussi soumise aux aléas du sort qu'une partie de cartes ou de dés. Perdican et Camille en font la cruelle épreuve ; Valentin et la Marquise eux aussi risquent gros. Mais, marque de la désinvolture et de la nonchalance aristocratiques qui caractérisent le dandy, l'élection du hasard comme guide implique que le risque soit, dans tous les cas, assumé et consenti. Or, ce détour indispensable par le jeu de l'amour et du hasard avant de se claquemurer aux choses du ménage, conduit, dans les trois proverbes, à une inversion des rapports de causes à effets. Ce qui, dans toutes les autres pièces de théâtre, forme le point de départ, devient ici le point d'arrivée : l'amour, chez Musset, n'est pas le moteur de l'intrigue, il en devient le résultat. Ou comme l'écrit Alain Vaillant : « Chez Musset, on ne séduit pas parce qu'on aime (...), mais on finit par aimer (...) parce qu'on a entrepris de séduire »¹.

2. De même que le jeu des personnages conduit à renverser les causes et les effets, de même le jeu de Musset consiste à brouiller le système de causalité, à jouer avec le spectateur et à se jouer de lui, en lui donnant l'impression, illusoire et fallacieuse, que dans ses proverbes la succession des événements est régie par le hasard et non par la nécessité. À cette impression concourent trois éléments, qui ont pour effet commun de rendre imprévisibles les rapports de cause à effets :

- Le premier tient à la réversibilité interprétative du proverbe qui ouvre et, parfois, ferme les pièces. Si ce mot représente, par définition, une loi écrite à l'avance, dont la pièce va censément illustrer et démontrer la pertinence, force est pourtant de constater que, chez Musset, la signification en demeure ouverte, l'interprétation incertaine et aléatoire, jusqu'à ce que le dénouement vienne apparemment la fixer. Par exemple, s'il est vrai qu'« Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée », en d'autres termes, qu'il faut savoir faire des choix dans la vie, cet adage ne préjuge en rien du choix du Comte vis-à-vis de la Marquise. Quant à « Il ne faut jurer de rien », une telle maxime, à la lettre, ne signifie rien de moins justement que l'ouverture des possibles. En outre, il est douteux que le mot final constitue toujours la véritable morale de la pièce. La meilleure preuve en est que *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* s'achèvent l'un et l'autre non sur un, mais sur deux proverbes : celui du titre, mais aussi, dans le premier cas, « il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour » (141) et, dans le second cas, « il n'y a rien de tel que de s'entendre » (54). Une autre preuve en est que les proverbes de Musset sont à peu près tous interchangeables² : « Il n'est rien de tel que de s'entendre » pourrait aussi bien être la morale des deux pièces qui ne s'achèvent pas sur ce mot, « Il ne faut jurer de rien » pourrait être aussi bien celle des deux pièces qui ne portent pas ce titre, « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » est en somme la vérité qui se dégage de *On ne badine pas avec l'amour*. Une dernière preuve en est que, de l'aveu même de l'auteur, il n'est pas de proverbe dont le sens ne puisse se retourner en son contraire : « J'aime peu les proverbes en général, écrit-il ainsi dans sa nouvelle « Emmeline », ce sont selles à tous chevaux ; il n'en est pas un qui n'ait son contraire et, quelque conduite que l'on tienne, on en trouve un pour s'appuyer ». C'est ainsi que l'énoncé proverbial place chacune des trois œuvres sous égide d'une causalité en trompe-l'œil, à la fois souveraine et trompeuse.

- Le deuxième facteur de brouillage des rapports de causalité dans les trois proverbes tient à la disproportion des causes et des conséquences. C'est ainsi que, dans *On ne badine pas avec l'amour*, l'engrenage événementiel pose un problème logique. Dans l'acte III, scène 1, Maître Blazius est chassé du château pour avoir volé des bouteilles de vin dans l'office. Or, au lieu de regretter d'avoir volé ces bouteilles, Blazius regrette, acte III, scène 2, d'avoir rapporté au Baron la dispute entre Camille et Dame Pluche. Et, au lieu de s'en prendre à lui-même, il décide de se venger de Dame Pluche. L'enchaînement causal se trouve donc perverti par la

¹ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 193.

² Je remercie Florence Naugrette d'avoir attiré mon attention sur ce point.

sottise du gouverneur. Or cette perversion est décisive dans la conduite de l'action dramatique, puisque c'est elle qui détermine l'interception de la lettre de Camille à Louise par Perdican, par suite le dépit qui conduit Perdican à proposer le mariage à Rosette. En toute rigueur, la mort de la paysanne découle donc du vol d'une bouteille. Dans *Il ne faut jurer de rien*, les réactions de la Baronne introduisent également un déséquilibre entre les causes et les effets : si elle s'indigne, ce n'est pas parce que Valentin s'est introduit chez elle pour séduire sa fille sans se faire connaître, mais parce que celui-ci refuse de se joindre à une partie de cartes. Si elle s'offusque, ce n'est pas de la lettre enflammée que le jeune homme a remise à la jeune fille, mais parce qu'elle y est traitée de « girouette », et c'est ce nom d'oiseau qui vaut finalement aux deux Van Buck d'être renvoyés du château. Dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, enfin, le fait le plus banal qui soit pour les Parisiens, la pluie, détermine l'un des événements les plus importants dans la vie de deux êtres attirés l'un par l'autre : leur mariage.

• Le troisième facteur de brouillage de la causalité réside, pour finir, dans l'instabilité de la position spectatorielle. Jusqu'au dénouement, la perception qu'a le spectateur de l'enchaînement des faits est faussée parce qu'elle est partielle et incomplète. Musset se plaît, en effet, à lancer son public sur de fausses pistes interprétatives et à ne lui révéler qu'au dernier moment ce qui lui était resté caché tout au long de la pièce. Au dénouement, le spectateur change tout à coup de place : les événements s'éclairent pour lui selon un autre point de vue. Il est alors amené à reconsidérer l'ensemble de la pièce, à se livrer à un travail rétrospectif de démontage et de remontage¹ de l'intrigue, dont la véritable logique lui avait jusqu'à présent échappé. C'est ainsi que le spectateur suit respectivement *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* du point de vue de Valentin et du Comte, alors que ce sont en réalité Cécile et la Marquise qui mènent le jeu : le dénouement qui, dans les deux cas, prend la forme d'un retournement², le lui révèle tout à coup. À la fin de *On ne badine pas avec l'amour*, aussi, le spectateur change de place. Trois actes durant, il avait assisté au spectacle du côté des surveillants : il avait donc bénéficié d'un surplus d'information, joui d'une position de surplomb et de supériorité par rapport aux personnages. Or, dans la dernière scène, faute d'avoir été averti de la présence de Rosette derrière l'autel, il passe sans le savoir du côté des surveillés, et c'est pourquoi le dénouement est pour lui absolument inattendu et littéralement étonnant.

À la faveur de ce brouillage du principe de causalité, Musset complique, on le voit, le partage entre rapport de consécution et rapport de conséquence. De là naît l'impression que, dans son théâtre, le hasard mène le jeu. Mais il ne s'agit là, en réalité, que d'un effet de la représentation.

3. Cet effet de représentation est sans doute ce qui permet à Musset de faire du proverbe un jeu, c'est-à-dire une activité à part qui, dans l'espace-temps limité d'une soirée au théâtre, réunit les participants à travers le partage librement consenti de règles spécifiques. Si le théâtre de Musset fait constamment référence à des pratiques ludiques, *a fortiori* à des jeux que Roger Caillois rangerait dans la catégorie de l'« alea »³, comme la « bouillotte » (J, 49), le « whist » (J, 87), le « piquet » (J, 95) ou les « cornets » (J, 86), c'est peut-être pour faire ressortir que sa vocation est précisément de soustraire le spectateur à l'empire d'un régime de causalité contraint en lui offrant l'illusion d'un régime de causalité aléatoire. Qu'il relève, en somme, de ce que l'on pourrait appeler une esthétique du raccroc, au sens que l'on donne à ce terme au billard, où le raccroc désigne un coup heureux dû au hasard plutôt qu'à l'habileté du

¹ Voir Olivier Bara, *Musset*, Atlande, coll. « Clefs concours », 2012, p. 143.

² Voir encore Olivier Bara, *op. cit.*

³ Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, Folio essais, [1958], 1967, p. 56.

joueur¹. On le sait, le genre du proverbe est, à l'origine, un jeu de société, un divertissement d'élite, réservé à la bonne société des salons et des châteaux. En fondant le rassemblement des spectateurs sur l'illusion collectivement acceptée que le hasard règne en lieu et place de la nécessité, Musset conçoit bel et bien son théâtre comme un jeu de société, qui demande au public d'accepter et d'approuver des règles de fonctionnement à part. Les choix opérés par Philippe Faure pour sa mise en scène de *On ne badine pas avec l'amour* à la Cartoucherie de Vincennes en 2007 allaient justement dans ce sens : l'aire de jeu, un carré suspendu de gazon ras, évoquait le tapis vert du jeu d'argent ; les textiles, blancs pour les uns, noirs pour les autres, rappelaient l'univers du jeu de dames ou d'échecs ; le mouvement des acteurs traversant en tous sens le tapis vert avant de disparaître dans l'ombre du plateau ressemblait à celui des boules de billard. Autant qu'à un spectacle, à un jeu au sens théâtral, le public croyait alors assister à une partie, à un jeu au sens propre de ce terme. En réinventant au sein d'une société embourgeoisée une forme de sociabilité aristocratique, le proverbe apparaît ainsi comme une « enclave d'utopie au cœur du réel »² – ce que Foucault appellerait, au fond, une « hétérotopie » : un lieu inscrit dans le monde, mais qui, fonctionnant selon d'autres lois, à la fois « représente », « conteste » et « inverse »³ le monde.

Afin d'illustrer ce qui est, pour lui, l'effet tragique par excellence, Aristote, dans le chapitre IX de sa *Poétique*, cite en exemple l'histoire de Mitys dont la statue, en tombant, écrase le meurtrier. Une telle chute, explique-t-il, si elle est fortuite, paraît du moins se produire à dessein – et c'est en cela qu'elle s'offre comme un modèle à suivre. En d'autres termes, l'art de la tragédie, selon Aristote, consiste à convertir le hasard en nécessité, c'est-à-dire à faire passer le rapport de consécution pour un rapport de conséquence, à faire croire quand « ceci a lieu à la suite de cela » que « ceci a lieu à cause de cela ».

L'art du proverbe, selon Musset, consiste à faire exactement le contraire, c'est-à-dire à convertir la nécessité en hasard. Savamment et rigoureusement orchestrées par un redoutable joueur d'échecs, les trois pièces inscrites au programme ne donnent l'illusion de suivre la règle du caprice, d'obéir à un principe de désordre et de liberté, qu'en réaction contre les lois du monde, que ces trois pièces enregistrent et contestent à la fois, pour mieux en affranchir, à la manière d'un jeu un public choisi de gens de cœur et d'esprit.

Si, pour finir par un proverbe, l'on voulait bien se rappeler celui – magnifique – par lequel Claudel ouvre son *Soulier de satin*⁴, l'on pourrait donc dire que, Dieu mort, c'est, chez Musset, au poète qu'il appartient d'écrire droit avec des lignes courbes.

¹ Cette référence au billard nous a été inspirée par Henri Béhar, in *On ne Badine pas avec l'amour*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, SEDES, 1979.

² Jean-Pierre Sarrazac, « Le geste testamentaire. Note brève sur les pouvoirs du théâtre », in *Alternatives théâtrales* n°37, 1991, p. 12.

³ Voir Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, 1954-1988, édition de Daniel Defert et François Ewald, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des idées », tome IV, 1980-1988, p. 755.

⁴ « *Deus escreve direito por linhas tortas*. Proverbe portugais », Paul Claudel in *Théâtre II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Jacques Madaule et Jacques Petit, 1965, p. 661.

RAPPORT DES ÉPREUVES ORALES

LEÇON PORTANT SUR UN PROGRAMME D'ŒUVRES D'AUTEURS DE LANGUE FRANÇAISE

Rapport présenté par Nathalie KOBLE

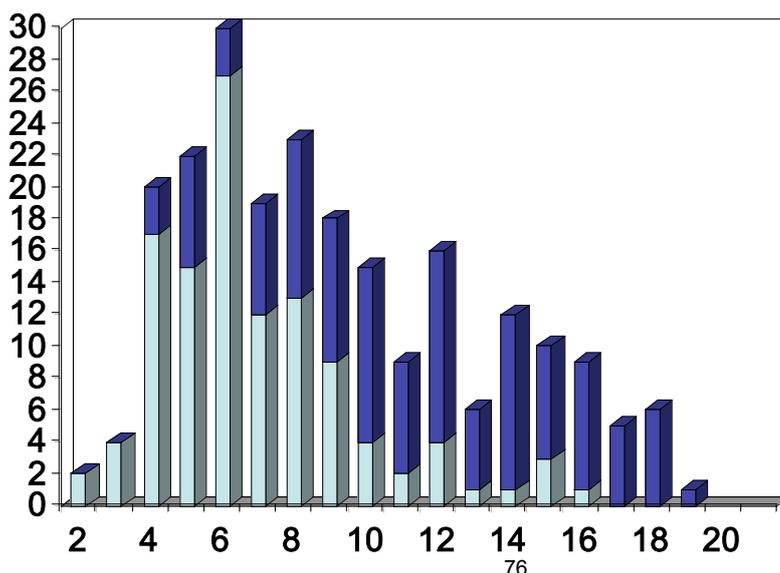
Rappelons que cette épreuve d'oral, préparée en 6 heures, met les candidats dans la situation du professeur qui prépare et expose un cours de littérature française sur une œuvre qu'il maîtrise bien et dont il met en valeur de façon synthétique et approfondie les enjeux, en fonction d'un sujet guidant fermement sa lecture.

Pour exposer leur travail, les candidats disposent d'une cinquantaine de minutes devant le jury : 40 minutes d'exposé, suivies d'un entretien d'une dizaine de minutes. Les sujets proposés se répartissent équitablement entre les différentes œuvres au programme, et consistent en un sujet de leçon proprement dite, à l'intitulé très variable, ou en une étude littéraire, centrée sur un passage extrait d'une des œuvres. Le sujet porte sur une seule œuvre, les candidats tirant au sort le jour de l'épreuve. Pour préparer, ils disposent d'un exemplaire de l'œuvre dans l'édition au programme, sans traduction pour le texte en ancien ou en moyen français. L'exemplaire reste entre leurs mains pour l'ensemble de l'épreuve.

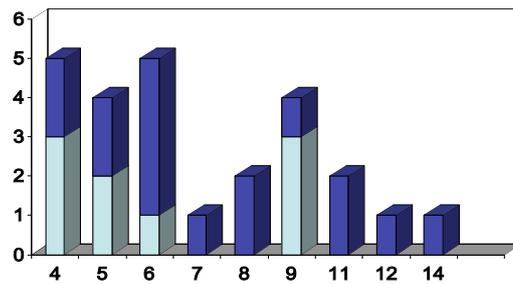
1- La notation

Le jury a cette année décerné des notes s'échelonnant de 2 à 19 pour les 230 candidats admissibles du public et de 4 à 14 pour les 24 candidats du privé. Les tableaux ci-joints détaillent la répartition des notes pour les deux concours, et la proportion des élèves admis. Sans surprise, à quelques rares exceptions près, une excellente note en leçon garantit l'admission, tandis qu'une leçon catastrophique est difficile à rattraper. Aucun sujet, aucun texte, n'est *a priori* plus abordable qu'un autre, pour les candidats qui ont préparé les œuvres avec le même soin, en ne négligeant pas d'anticiper l'épreuve tout au long de l'année en s'exerçant sur des sujets variés, sur le modèle de ceux qui ont par exemple été proposés cette année.

1. répartition des notes pour les candidats du concours public (la zone claire répertorie les non-admis)



2. répartition des notes pour les candidats du privé



2- Sujets proposés pour la session 2013

A. Leçons

Rabelais, *le Quart Livre* : « Et tout pour la trippe ! »

Le Quart Livre, un livre sérieux ?

Savoir(s) et science(s) dans *le Quart Livre* de Rabelais

Rabelais, *le Quart Livre* : « Secouez dehait vos aureilles, et vous oyrez dire merveilles du noble et bon Pantagruel » (p. 909)

Navigation et voyage dans *le Quart Livre*

Mesure et démesure dans *le Quart Livre*

Le langage dans *le Quart Livre*

Les monstres dans *le Quart Livre*

Pantagruel dans *le Quart Livre*

Les listes dans *le Quart Livre*

Le corps dans *le Quart Livre*

Titres et paratextes dans *le Quart Livre* de Rabelais

Le dialogue dans *le Quart Livre* de Rabelais

Passer le temps dans *le Quart Livre* de Rabelais

Le comique dans *le Quart Livre*

Narrateurs et narrations dans *le Quart Livre* de Rabelais

Le sage Pantagruel dans *le Quart Livre* de Rabelais

Le Quart livre, un livre sérieux ?

Formes et figures de la peur dans *le Quart Livre* de Rabelais

Les éléments réalistes dans *le Quart Livre*

Monstres et monstruosité dans *le Quart Livre* de Rabelais

Figures et formes du courage dans *le Quart Livre*

Le ventre dans *le Quart Livre*

Langue et signe dans *le Quart Livre* de Rabelais

L'allégorie dans *le Quart Livre*

Courage et peur dans *le Quart Livre*

Santé et maladie dans *le Quart Livre* de Rabelais

Médecine et santé dans *le Quart Livre*

Les apologues dans *le Quart Livre*

La mer dans *le Quart Livre*

Mourir dans *le Quart Livre*

L'autoportrait dans les *Lettres de l'année 1671* de Madame de Sévigné
Les lectures de Madame de Sévigné dans les lettres au programme
L'écriture de la tendresse dans les lettres de Madame de Sévigné
Humeur et humour dans les lettres de Madame de Sévigné
Grossesse et maternité dans les *Lettres de 1671* de Madame de Sévigné
Le rire dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
Les larmes dans les *Lettres de l'année 1671* de Madame de Sévigné
Madame de Sévigné, *Lettre de l'année 1671*, « une portugaise ? »
Madame de Grignan dans les *Lettres de l'année 1671* de Madame de Sévigné
Madame de Sévigné et son fils dans les lettres au programme
Les Rochers dans les lettres de 1671 de Madame de Sévigné : « Songez que je suis dans un désert » (p. 348)
Correspondance et conversation dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
Des lettres d'amour : Madame de Sévigné, *Lettres de l'année 1671*
Madame de Sévigné : proximité et distance dans les lettres au programme
Les lettres de l'année 1671 de Madame de Sévigné, des « labyrinthes de pensées » (p. 263) ?
Mondanité, intimité dans les *Lettres* de Madame de Sévigné au programme
La chronique mondaine dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
L'art de conter dans Madame de Sévigné, *Lettres de l'année 1671*
Maladie et mort dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
Boire et manger dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
L'humour dans les lettres de Madame de Sévigné
Le temps qu'il fait dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
Lettre et roman dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
Les lettres et leurs lecteurs dans les *Lettres* de Madame de Sévigné au programme
L'esthétique du naturel dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
Le rire et les larmes dans les lettres de Madame de Sévigné
Mise en scène et représentation du quotidien dans les lettres de Madame de Sévigné
Paris/Province dans les lettres de Madame de Sévigné
Les lettres de l'année 1671 de Madame de Sévigné : « Nous ne demandons que plaie et bosse » (p. 265)
Les lieux dans les lettres de Madame de Sévigné au programme
Madame de Sévigné, « Lanterneries et rhapsodie »
Fadaises, bagatelles, lanterneries dans les lettres de Madame de Sévigné

La mémoire dans *les Confessions* de Rousseau (livres I à VI)
Rousseau et son lecteur dans les *Confessions* (livres I à VI)
La marche dans *les Confessions* de Rousseau (livre I à VI)
La lettre dans *les Confessions* de Rousseau (livre I à VI)
L'éducation dans les Livres I à VI des *Confessions* de Rousseau
L'idylle dans *les Confessions* (livres I à VI) de Rousseau
Roman et romanesque dans les *Confessions* de Rousseau, livre I à VI
Portraits et autoportraits dans *les Confessions* (livre I à VI) de Rousseau
Auteur et lecteur dans les livres I à VI des *Confessions* de Rousseau
L'imagination dans les six premiers livres des *Confessions* de Rousseau
Rousseau, *Confessions* (livre I à VI), « Le labyrinthe obscur et fangeux de mes *Confessions* »
Culpabilité et écriture dans les *Confessions* de Rousseau
Être seul dans *les Confessions* (livres I à VI) de Rousseau

Madame de Warens dans les *Confessions* de Rousseau
La religion dans *les Confessions* de Rousseau
Annecy dans *les Confessions* (livre I à VI) de Rousseau
La faute dans les *Confessions* (livres I à VI) de Rousseau
Dire, se dire, tout dire dans les livres I à VI des *Confessions* de Rousseau
La sexualité dans *les Confessions* (livre I à VI) de Rousseau
« Composons » dans *les Confessions* (livres I à VI) de Rousseau
L'expérience amoureuse dans *les Confessions* (livres I à VI) de Rousseau
Le voyage dans *les Confessions* de Rousseau (livres I à VI)
La mort dans *les Confessions* de Rousseau (livres I à VI)
L'espace dans les *Confessions* de Rousseau (livres I à VI)
L'image de la femme dans les *Confessions* (livres I à VI) de Rousseau
Rire et pleurer dans les *Confessions* (livres I à VI) de Rousseau
Être libre dans *les Confessions* de Rousseau (livres I à VI)
Paysages des *Confessions* (livres I à VI) de Rousseau

Le dénouement des trois pièces de Musset au programme
Portes et fenêtres dans les trois pièces de Musset au programme
Le badinage dans les pièces de Musset au programme
Le comique dans les pièces de Musset au programme
Résister, vaincre, perdre dans les trois pièces de Musset au programme
Musset : « Tout est dit » dans les trois pièces au programme
Les objets dans les trois pièces de Musset au programme
On ne badine pas avec l'amour, il ne faut jurer de rien, il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée : des pièces romantiques ?
La parole dans les trois pièces de Musset au programme
L'éducation des jeunes filles dans les trois pièces de Musset au programme
Les personnages secondaires dans les pièces de Musset au programme
L'art de la conversation dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*
Lyrisme, humour et ironie dans *On ne badine pas avec l'amour*
L'exposition dans les pièces de Musset au programme
Proverbe et comédie dans les œuvres de Musset au programme
« Ce n'est que du théâtre ! » dans les trois pièces de Musset au programme
La littérature dans les trois pièces de Musset au programme
Le masculin et le féminin dans les trois pièces de Musset au programme
L'art du proverbe dans les pièces de Musset au programme
Les lieux : intérieur et extérieur dans les trois pièces de Musset au programme
Parole et mise en scène dans les trois pièces de Musset au programme
L'humour dans les pièces de Musset au programme
La guerre des sexes dans les trois pièces de Musset au programme
Ville et campagne dans les trois pièces de Musset au programme
Prose du réel et poésie du cœur dans les trois pièces de Musset au programme
L'aveu dans les pièces de Musset au programme
Caprice et badinage dans les trois pièces de Musset au programme
Les amoureux dans les trois pièces de Musset au programme
L'espace dans les pièces de Musset au programme
Le temps qu'il fait dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*
Masques et visages dans les trois pièces de Musset au programme

« Les amants s'aiment le plus tard qu'ils peuvent, et se marient le plus tôt qu'il est possible » (Marivaux). Cette citation éclaire-t-elle la construction de l'intrigue dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ?

Le dialogue dans les trois pièces de Musset au programme

Les didascalies dans les trois pièces de Musset au programme

Ça va mal finir dans *On ne badine pas avec l'amour* de Musset

Jeux et doubles jeux dans les trois pièces de Musset au programme

Les fantoches dans *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*

Le silence dans les pièces de Musset au programme

Les entrées et les sorties dans les pièces de Musset au programme

orgueil et préjugés dans les pièces de Musset au programme

l'aristocratie dans les trois pièces de Musset au programme

« *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* est un rien, mais ce rien fait passer agréablement un quart d'heure » (critique publiée dans le *Constitutionnel* le 10 avril 1848)

Les péripéties dans les pièces de Musset au programme

Les aveux dans les trois pièces de Musset

Le point de vue dans *les Faux-monnayeurs*

Les Faux-monnayeurs, roman politique ?

Les Faux-monnayeurs, un nouveau roman ?

Les Faux-monnayeurs, roman d'apprentissage ?

La littérature dans *les Faux-monnayeurs*

Le secret dans *les Faux-monnayeurs*

L'écriture dans *les Faux-monnayeurs*

Ecrire dans *les Faux-monnayeurs*

La littérature dans *les Faux-monnayeurs*

La sexualité dans *les Faux-monnayeurs* de Gide

Le personnage de M. de la Pérouse dans *les Faux-monnayeurs* de Gide

Les sentences dans *les Faux-monnayeurs*

Les lettres dans *les Faux-monnayeurs*

Les âges de la vie dans *les Faux-monnayeurs*

Bâtards et bâtardise dans *les Faux-monnayeurs* de Gide

Les écrivains dans *les Faux-monnayeurs*

La fausse monnaie dans *les Faux-monnayeurs*

Clefs, valises et tiroirs dans *les Faux-monnayeurs*

Gide, *Les Faux-monnayeurs* : être écrivain

Être et paraître dans *les Faux-monnayeurs*

Le démon dans *les Faux-monnayeurs*

La figure de l'écrivain dans *les Faux-monnayeurs*

L'humour dans *les Faux-monnayeurs*

Le jeu dans *les Faux-monnayeurs*

Gide, *les Faux-monnayeurs* : Lady Griffith

Le romanesque dans *les Faux-monnayeurs*

Le style dans *les Faux-monnayeurs*

L'argent dans *les Faux-monnayeurs*

Dieu dans *les Faux-monnayeurs*

Amour et amitié dans *les Faux-monnayeurs*

Le bien et le mal dans *les Faux-monnayeurs*

L'harmonie dans *les Faux-monnayeurs*

Conscience et vie intérieure dans *les Faux-monnayeurs*

Les familles dans *les Faux-monnayeurs* de Gide
Gide, *Les Faux-monnayeurs* : « Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman »
Les maximes dans *les Faux-monnayeurs*
Les couples dans *les Faux-monnayeurs*
Les Faux-monnayeurs : l'art de la fugue

B. Études littéraires

Rabelais : « Le Prologue de l'auteur » (p. 886-909) dans *le Quart Livre*
Rabelais, *Quart Livre* : « Prologue de l'auteur », de la page 891 (« J'ay cestuy espoir en Dieu ») à la page 909 (« et vous oyrez dire merveilles du noble et bon Pantagruel »).
Rabelais, *le Quart Livre*, chapitres XVIII-XXIV
Rabelais, *Quart Livre* : étude littéraire des chapitres XXV à XXVIII (p. 1021-1035)

Madame de Sévigné, *Lettres de l'années 1671*, Lettres 29 à 30, p. 119-131
Madame de Sévigné, étude littéraire des lettres 45 à 50, p. 189-202
Madame de Sévigné, étude littéraire des lettres 52 à 55, p. 209-221
Madame de Sévigné, étude littéraire des lettres 69 à 71, p. 266-277.
Madame de Sévigné, étude littéraire des lettres 98 à 105, p. 355-367

Rousseau, *Confessions*, étude littéraire du livre I, p. 22 à 32 (de « près de trente ans ont passé... » à « ... une femme de quarante »).
Rousseau, *Confessions* : étude littéraire p. 32 à 47 de « Ma vocation ainsi déterminée » à la fin de p age 47 (« de ce triste sujet »)
Rousseau, *Confessions* : étude littéraire p. 76 à 95, de « la première chose que je fis... » à « ... de n'en reparler jamais ».
Rousseau, *Confessions* : étude littéraire de « Quoique je vécusse... (p. 78) à « ...parus devant elle » (p. 86)
Rousseau, *Confessions*, livre III, p. 112 à 124 (« Que le cœur ... adieu la tranquillité »)
Rousseau, *Confessions* : étude littéraire du livre IV, p. 148 (pour Mlle Giraud...) à 154 (... au moins par là »)
Rousseau, *Confessions* : livre IV (« je m'étais insensiblement éloigné... balancer sur ce marché », p. 150-162)
Rousseau, *Confessions* : livre VI, p. 259-269 (du début à ... « tout à fait perdu »)
Rousseau, *Confessions* : étude littéraire du livre VI, p. 300-314 (de « l'un des avantages des bonnes actions.... » à « ... ma fontaine de Héron »)
Rousseau, *Confessions* : étude littéraire des p. 301 à 312, de « j'arrivai donc... » à «... dont j'étais l'enfant »
Rousseau, *Confessions* : étude littéraire du livre VI, p. 306-314, de « Ainsi commencèrent à germer »... à « ... je me tais ».

Musset : étude littéraire de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*
Musset : *On ne badine pas avec l'amour*, Acte II, scène 5
Musset : *il ne faut jurer de rien*, acte I, scène 1
Musset : *Il ne faut jurer de rien*, acte III

3- Commentaires et conseils de préparation

La simple lecture de la liste des sujets proposés cette année le montre : les sujets, très variés, invitent à parcourir les œuvres en diversifiant les approches possibles et engagent les candidats à mettre au service de la lecture d'une œuvre l'ensemble des outils d'analyse dont ils disposent : analyses dramatiques et dramaturgiques (les notions d'exposition, de dénouement et de péripéties pour les pièces de Musset au programme), narratologiques (l'étude des personnages, du point de vue, l'art du récit), thématiques, sujets mobilisant des questions de registres et de style, ou d'histoire littéraire (l'inscription des pièces de Musset dans le renouveau du drame romantique, le rapport de l'œuvre de Gide à l'évolution du genre romanesque), etc. Un sujet de leçon ne se limitant jamais à une perspective unique, la maîtrise de ces outils est requise quel que soit le sujet abordé, nous y reviendrons.

Les sujets proposés par le jury sont également variés dans leurs intitulés (question, motif, thème, personnage, concept poétique, citation entendue comme une clé de lecture, etc.). Toutes les leçons permettent néanmoins le parcours d'une œuvre de façon synthétique et approfondie, et fermement orientée par le sujet posé, dont le candidat doit mettre en lumière la pertinence au regard de l'œuvre choisie. En ce sens, il n'y a pas de sujet plus « incongru » que d'autres, ni plus facile, et l'intitulé de la leçon, qui doit être observé avec soin, ne doit pas déconcerter les candidats. À l'inverse, un sujet qui paraît attendu (« l'argent dans *les Faux-monnayeurs* », ou « l'espace dans les pièces de Musset », ou encore « l'autoportrait dans les *Confessions* ») doit pouvoir, par l'entrée spécifique dans l'œuvre qu'il permet, servir un exposé pertinent et stimulant. Les candidats sont, en particulier, invités à se méfier des sujets qui font l'effet d'un « sujet de cours » préétabli qu'il suffirait d'avoir mémorisé. Les études littéraires, bien souvent mal comprises, requièrent les mêmes présupposés qu'un sujet de leçon : il s'agit d'apporter un éclairage précis et concluant sur la poétique et l'écriture d'une œuvre et son inscription dans la mémoire littéraire, à partir d'un point de vue particulier. Le fragment doit être replacé dans l'économie de l'œuvre avec exactitude, puis examiné dans sa dynamique propre, sans que soient oubliés sa fonction dans l'ensemble du texte, les liens et les échos multiples qu'il évoque au regard de l'œuvre toute entière. Bien souvent, les candidats qui présentent une étude littéraire oublient cet horizon qui doit guider le commentaire du passage.

Études littéraires ou leçons, les meilleurs exposés sont ceux qui engagent un projet de lecture, mis au service de l'œuvre, que le candidat convoque en s'attachant autant à des analyses de détail qu'à la mise au jour de grands effets de structure. Cette année comme les années passées, le jury a aussi entendu d'excellentes leçons, proposées par des professeurs en exercice qui témoignaient non seulement d'un investissement personnel réel (sans lequel cette épreuve est inaccessible), mais encore d'une capacité à mettre en valeur les spécificités et la richesse d'un texte et à transmettre le plaisir de lecture qu'il suscite. Malgré la situation de stress dans laquelle les candidats sont plongés, certains présentent une leçon qui parcourt le texte et les enjeux du sujet avec une rigueur et un enthousiasme partagés.

Le premier conseil que nous nous permettons de rappeler ici n'est pas seulement de bon sens : quels que soient l'œuvre et le sujet qu'on lui propose, le candidat doit d'abord et avant toute chose témoigner **d'une connaissance approfondie de l'œuvre** qu'il commente. Rien ne peut se substituer au travail personnel sur la lettre du texte, lu et relu, mémorisé, exploré dans sa dynamique, ses ambivalences, ses difficultés, ses spécificités. Ce conseil vise à prévenir les candidats qui, croyant bien faire et sous-estimant leurs propres capacités de lecteurs, font passer la lecture de la littérature secondaire avant celle des œuvres en elles-

mêmes. À ce titre, nous mettons en garde les candidats qui exposent une leçon sans jamais ouvrir l'œuvre qu'il commente et sans prendre le temps de relever des exemples précis à l'appui de leur argumentation. Le jour du concours, cette attitude témoigne d'un rapport par trop distant aux textes et à leur poétique.

Le jury s'attend également à ce que les candidats, dans leur année de préparation, s'attachent à replacer les œuvres dans leurs contextes, littéraires, historiques, ou poétiques : l'écriture du roman pour Gide, le drame romantique pour Musset, la notion littéraire de proverbe, de caprice et de badinage, la définition spécifique du lyrisme pour la poésie romantique en France, l'engagement philosophique et politique de Rousseau dans la France des Lumières, l'esthétique du naturel à l'âge classique, la vie aristocratique dans la France d'Ancien Régime, constituaient cette année les attendus dans lesquels les candidats devaient consolider leurs connaissances pour affiner leurs lectures des textes au programme. Si la leçon ne mobilise pas directement ces éléments de contextualisation dans son intitulé même, ces connaissances viendront assurément en nourrir l'argumentation au fil de l'exposé.

Tous professeurs de Lettres, les agrégatifs internes doivent aussi maîtriser certains outils généraux, indispensables à l'analyse littéraire : les notions de registre, de tragique (genre et tonalité), la distinction entre l'humour et l'ironie, la stylistique de la prose, la reconnaissance des rimes et l'analyse du vers, etc. S'ils se sentent peu solides sur certaines questions, les candidats peuvent s'aider, dans l'année de préparation, des ouvrages de synthèse récemment publiés : la collection « corpus », chez Garnier-Flammarion, par exemple, propose des anthologies théoriques commentées sur de grandes questions littéraires ; les candidats sont aussi invités à fréquenter les introductions aux œuvres au programme qui sont chaque année proposées par des spécialistes. Les lectures critiques que les œuvres ont éventuellement suscitées donnent souvent des idées de leçon intéressantes. Mais ces ouvrages ne se substituent en rien à la fréquentation assidue et personnelle des œuvres : il n'est absolument pas attendu d'un candidat à l'agrégation qu'il maîtrise les bibliographies, souvent immenses, associées à chacune des œuvres au programme.

Les difficultés qu'éprouvent les candidats au moment de la préparation et de la présentation ont été cette année récurrentes. Deux extrêmes sont souvent revenus dans les leçons peu réussies :

- une connaissance de l'œuvre qui manque d'aisance, on l'a dit, et qui, faute d'une lecture approfondie et personnelle du texte, s'engage dans des généralités, voire des contresens. La leçon met au jour sans l'ombre d'un doute le manque de préparation et la lecture trop superficielle des textes. Ce manque de préparation ne pardonne pas : interrogé sur l'expérience amoureuse dans les *Confessions*, un candidat fait par exemple de la relation de l'auteur avec Mme de Warens une relation platonique, trahissant une lecture de l'œuvre amputée de tout le livre VI...
- un travail, à contrario, nourrit de lectures critiques ou de cours, qui témoigne d'un réel apprentissage et d'un parcours de l'œuvre attentif, n'est pas à l'abri d'une mauvaise leçon lorsque le candidat reste dépendant de ses lectures au point d'interdire une appropriation de l'œuvre et une analyse précise du sujet proposé : les amoureux dans les trois pièces de Musset ne peuvent pas se lire comme « l'amour » dans les pièces en question, bien qu'un travail en amont sur le sujet aide évidemment le candidat qui pourra mettre à profit son travail de préparation. Un sujet comme « Formes et figures de la peur dans *le Quart Livre* » invite à centrer l'étude sur le rapport d'une émotion à

sa figuration, et engage une réflexion sur l'écriture des affects, et sur le lien entre l'éthique et l'affectif que propose un médecin humaniste. En ce sens, les candidats qui ont beaucoup travaillé les corpus doivent se défier des leçons qu'ils ont le sentiment d'avoir déjà faites et engager leur connaissance des œuvres et de ses enjeux en la confrontant au sujet spécifique qu'ils ont à traiter le jour de l'oral.

La préparation, dans le cours de l'année, ne doit donc en rien négliger les exercices et les entraînements à partir de sujets possibles. Dans des conditions de travail souvent difficiles, on le sait, les candidats peuvent essayer de s'entraîner en temps limité, pour mesurer les exigences réelles (et les limites) de l'exercice. Ce travail en amont permet seul d'éviter les plans de leçon disproportionnés, où un candidat consciencieux se noie dans une première partie éléphanterque parce que le jour de l'oral est sa première confrontation réelle avec ce type de travail.

4- Réflexion sur le sujet et organisation de l'exercice

Outre le travail en amont, l'approche de cet exercice particulier qu'est la leçon rend nécessaire le rappel de quelques éléments méthodologiques de base. La leçon suppose :

A. Une bonne analyse du sujet et de son intitulé exact

Nous insistons sur ce travail de réflexion préalable : il engage la réussite de la leçon. Le jour du concours, les candidats ont tendance à se précipiter sur le sujet pour en tirer le plus vite possible un plan structuré et une problématique tout faits. Mais cette précipitation les aveugle souvent sur la face cachée de certains sujets ou sur le sens précis des termes qui le constituent : « l'aveu » dans les pièces de Musset n'équivaut pas à « la déclaration », « le dénouement » ne signifie pas « la fin », ou « la dernière péripétie ». Lorsque les sujets articulent deux termes, il faut s'interroger sur les effets de sens de leur mise en contact : les deux antonymes « rire et pleurer » sont parfois complémentaires (on pleure de rire, ou de joie, chez Rousseau), « mesure et démesure » entretiennent des rapports complexes, qui neutralisent, chez Rabelais, la simple opposition sémantique au profit d'une réflexion sur la mesure dans la démesure, et, plus largement, sur la valeur éthique du texte de fiction. La « maternité » dans la correspondance de Madame de Sévigné, engage non seulement l'identité de l'épistolière, mais aussi celle de sa principale destinataire, et suppose une réflexion, riche, sur le miroir que constitue la correspondance des deux femmes. Pour les études littéraires, il faut savoir replacer l'extrait dans l'ensemble de l'œuvre pour en saisir les enjeux et la spécificité. Précisons ici que tout sujet de leçon présenté sous la forme d'une citation exige une analyse préalable de la citation dans son contexte : l'introduction de la leçon partira de cette analyse. Si la métaphore du labyrinthe est à la fois présente dans la correspondance de Mme de Sévigné et dans les *Confessions* de Rousseau, l'une et l'autre ont un sens bien différent dans les deux œuvres : conçu comme un jeu, que l'on retrouve dans les jardins à la française du XVIIIe siècle que fréquente la marquise, le labyrinthe est chez Rousseau qualifié « d'obscur et fangeux » et révèle un imaginaire de l'espace et de l'œuvre très différent de l'imaginaire classique.

Les candidats doivent donc prendre le temps de « tourner » autour du sujet, pour en saisir le spectre et les contours précis, avant d'en condenser la problématique. Tous les sujets de leçons sont à ce titre choisis pour leur richesse et leur complexité : les candidats ne doivent

pas perdre de vue que les oeuvres privilégient des thèmes, mais font aussi l'objet d'une construction textuelle que chaque sujet permet de mettre en évidence de façon particulière : un sujet comme « conscience et vie intérieure » dans le roman de Gide invitait par exemple à examiner en détail le traitement des voix et des points de vue dans l'œuvre.

Lors de ce premier parcours des tenants et aboutissants du sujet, les candidats peuvent aussi envisager les effets de la réception de l'œuvre : la marche, dans l'œuvre de Rousseau, incite à travailler autant sur le rapport que l'auteur entretient avec la nature et ses objets, qu'à réfléchir sur le réseau métaphorique de l'errance intérieure, que l'on retrouve chez les Romantiques, et au-delà. Pour les pièces de théâtre, la connaissance de mises en scène ou de critiques théâtrales est toujours bienvenue : la mise en espace du texte permet de saisir ses enjeux dramaturgiques, et oriente de façon différente son interprétation. Les candidats peuvent tout à fait faire des suggestions de mise en scène pour illustrer leur réflexion. Si le jury n'attend pas de connaissances précises sur les autres œuvres d'un auteur au programme, il va de soi qu'il est difficile d'ignorer, dans une leçon sur l'éducation dans les *Confessions*, l'existence de *l'Émile*, ou de passer totalement sous silence l'œuvre poétique de Musset dans une leçon sur le lyrisme dans les trois *Proverbes* : dans un cas comme dans l'autre, la postérité a assuré la mémoire des œuvres, et contribué à construire l'identité littéraire de leurs auteurs.

B. La mise au jour d'une problématique pertinente

La problématique la plus efficace est celle qui parvient à englober dans sa question le plus d'éléments afférents au sujet au regard du texte proposé, sans partir dans des généralités sur l'oeuvre. Un candidat, exposant une leçon sur l'imagination dans les *Confessions* de Rousseau, a par exemple pris le parti d'étudier le rôle, ambivalent, de la notion chez l'auteur en s'interrogeant sur le renversement qui se produit dans les *Confessions*, entre imagination dangereuse et imagination créatrice, en lien avec la promotion d'une nouvelle sensibilité.

Cet effort d'ajustage que permet la problématique doit pouvoir cadrer la réflexion et éviter les leçons qui font du sujet un support de méditation libre: un candidat, confronté à une leçon sur « Les Rochers dans les lettres de 1671 de Madame de Sévigné », sujet assorti de la citation : « Songez que je suis dans un désert », a présenté une étude littéraire sensée et informée qui était une méditation sur ... la solitude dans les lettres de Madame de Sévigné ! La citation n'a pas été replacée dans son contexte (la page était pourtant donnée). L'extrait invitait à réfléchir spécifiquement à l'inscription de la correspondance dans un lieu, le séjour en Bretagne, conçu par l'épistolière comme un « désert » : l'hyperbole, intéressante, était en parfaite contradiction avec la réalité, la vie quotidienne de la marquise aux Rochers étant marquée par la vie mondaine, dont les lettres se font aussi les messagères. Cette contradiction apparente pouvait alimenter une problématique centrée sur l'écart entre vie mondaine et vie intérieure dans la correspondance, et sur la place exclusive qu'occupe la principale destinataire des lettres, absente, dans la vie affective de la marquise « exilée ».

Précisons néanmoins qu'aucune problématique n'est *a priori* attendue par le jury : un sujet permet toujours plusieurs entrées dans l'œuvre, et le jury évalue la pertinence du cadrage proposé par chaque candidat en fonction de sa richesse, de son efficacité et de la clarté du plan qui en découle.

C. Un plan élaboré

Le plan doit être équilibré, progressif et argumenté. Il doit être clairement énoncé à la fin de l'introduction de la leçon. Son déploiement en trois parties, d'usage dans la tradition française, n'est en rien une contrainte formelle *a priori*. Il faut notamment se méfier des troisièmes parties qui retournent le sujet en le déplaçant simplement dans une perspective autoréflexive : une leçon portant sur l'espace dans les lettres de Madame de Sévigné, et qui traite en troisième partie de la « poétique de l'espace » dans la correspondance a toutes les chances de se présenter comme un « prêt-à-penser » qui déplace artificiellement tous les procédés d'écriture significatifs dans une dernière partie. Ce vice de forme est récurrent dans les leçons que le jury a entendues, tant ce type de troisième partie se prête à tous les sujets : « poétique du monstre chez Rabelais », « Badinage poétique chez Musset », « poétique du naturel chez Madame de Sévigné », etc. Rappelons à ce titre que l'analyse d'un texte littéraire mobilise constamment les procédés d'écriture qui servent la pensée : le recours à des exemples, cités précisément et finement commentés, au fil de l'argumentation, doit être la préoccupation constante des candidats tout au long de l'exposé.

La gestion du temps est essentielle à la réussite d'une leçon ; elle conditionne la structure de l'exposé : un candidat qui expédie en 3 minutes une troisième partie prometteuse ne répond pas aux attendus de l'exercice. Le jury apprécie aussi, le cas échéant, les bilans qui récapitulent les avancées en fin de partie, et les transitions élégantes, qui mettent en valeur la dynamique du plan et s'assurent de l'attention de l'auditoire. D'une façon générale, les candidats sont invités à ne pas rester enfermés dans leurs notes, mais à rendre leur parole vivante : une leçon sur le « comique » dans le *Quart Livre* qui ne parvient pas à analyser avec finesse la richesse des procédés d'inventions verbales de Rabelais et mentionne d'une voix monocorde les différents types de comique a peu de chance d'emporter l'adhésion pleine et entière de son auditoire ! Le candidat doit faire partager son approche des textes et adopter une attitude généreuse vis-à-vis des œuvres : l'agacement explicite de certains candidats commentant Mme de Sévigné ou Rousseau provoque en retour des effets de lecture négatifs sur le jury et témoigne d'une incapacité à mesurer les enjeux littéraires des textes. La lecture des extraits commentés doit, elle aussi, faire « entendre » l'œuvre : attention aux lectures qui écorchent les textes, n'en restituent pas la tonalité, ou la métrique, pour les textes en vers. Pour les œuvres en ancien et moyen français, que redoutent les candidats, la lecture doit simplement être sobre et sonore. Que les candidats se rassurent, le jury ne souhaite en aucun cas entendre une prononciation prétendument restituée, et se contente d'une lecture qui respecte le rythme du texte (le décasyllabe et sa césure, par exemple) et sa syntaxe, pour évaluer, au même titre que pour les autres œuvres, la connaissance qu'ont les candidats du texte au programme.

D. L'entretien

La leçon s'achève sur un entretien. Ce dernier est conçu comme un dialogue du jury avec le candidat : l'entretien n'est donc en rien conçu comme une reprise, ni comme un ensemble de pièges tendus à l'interlocuteur. Le jury part toujours des propositions de lecture qu'il a entendues (un projet de lecture indigent ou trop loin des enjeux du texte est donc peu rattrapable). Les candidats doivent rester, autant que possible, ouverts aux questions posées, pour tenter d'en saisir la portée et élargir leur approche. Beaucoup de candidats ont tendance à répéter ce qu'ils ont déjà dit, ou à garder la parole trop longtemps : les réponses doivent être claires et brèves, afin de ne pas enrayer la dynamique de l'entretien.

Les attentes du jury, face aux textes et aux exercices qui les donnent à lire, sont stables, comme le montre la lecture des rapports qui ont précédé : les candidats sont donc vivement incités à lire comme un ensemble cohérent ces derniers rapports, attentivement et à tête reposée.

Nous souhaitons, pour finir, bon travail à ceux qui prépareront le concours l'an prochain. L'année de préparation est éprouvante, le jury le sait : elle n'exige pas seulement de professeurs qu'ils s'investissent dans le prolongement de leur travail avec les classes, pour mettre en valeur leurs savoirs et de leur savoir-faire au moment des épreuves, elle suppose aussi beaucoup de temps consacré aux œuvres au programme, et aux exercices - un temps d'appropriation et d'approfondissement, qu'il faut ménager avec obstination au fil de l'année. Nous espérons que ce temps, loin d'être senti comme perdu, saura réserver à ceux qui se lancent à sa recherche beaucoup de plaisirs de lecture, et quelques (re)trouvailles, propres à la puissance d'appel des œuvres littéraires.

RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR *Vivement dimanche !*

Rapport présenté par Pierre BEYLOT

L'œuvre cinématographique au programme était cette année le dernier film de François Truffaut : *Vivement dimanche !* (1983). Souvent considéré comme une œuvre mineure, désigné par son auteur lui-même comme un « film du samedi soir », *Vivement dimanche !* a pu déconcerter nombre de candidats en raison de son apparente simplicité et de la désinvolture souvent parodique avec laquelle le récit est conduit. Pour peu que l'on veuille bien sortir des considérations auteuristes sur le cinéaste Truffaut et du discours plaqué sur l'influence du film noir, le film ouvrait de nombreuses pistes interprétatives sur le renouvellement des figures féminines, le mélange des genres et le détournement des références et des clichés. Bien que le jury ait pu entendre un certain nombre de leçons réussies, l'impression dominante est celle de la déception : connaissance insuffisante de l'œuvre et de son contexte, difficulté à analyser et à problématiser le sujet proposé, absence de maîtrise de la méthodologie de l'analyse de films, tels sont quelques-uns des principaux défauts constatés. On ne saurait trop insister sur la nécessité de préparer suffisamment à l'avance cette épreuve qui exige l'appropriation de démarches et d'outils d'analyse spécifiques.

1. Les sujets de leçon et d'étude filmique

Deux types de sujets peuvent être donnés sur l'œuvre cinématographique : un sujet de leçon et une étude filmique sur une séquence ou une suite de séquences représentant 5 à 10 mn de film.

En leçon, certains sujets étaient particulièrement attendus, notamment sur le statut générique du film : « Une série B à la française » ; « *Vivement dimanche !* : un film noir ? » ; « Le mélange des genres » ; « Un film de genre ? » ; « Un 'film du samedi soir' » ; « Une comédie policière ». La difficulté de ce type de sujets était qu'ils pouvaient faire facilement apparaître les lacunes de la culture cinématographique des candidats ou les conduire à restituer des connaissances toutes faites sur le film noir ou la comédie hollywoodienne classique sans en interroger la pertinence par rapport au travail de réécriture opéré par Truffaut.

D'autres sujets attendus portaient sur la construction des personnages, particulièrement sur les figures féminines : « Féminin/ masculin dans *Vivement dimanche !* » ; « La femme dans *Vivement dimanche !* » ; « Un film de femmes » ; « *Vivement dimanche !*, film fétichiste », ou encore sur « Le personnage de Julien dans *Vivement dimanche !* » ou « Les personnages secondaires ».

La mise en scène de l'espace était un terrain d'investigation très riche dans le film de Truffaut que l'on pouvait envisager dans sa globalité (« L'espace dans *Vivement dimanche !* ») ou bien au travers d'un certain type de lieux, d'objets ou de mouvements : « Le

commissariat dans *Vivement dimanche !* » ; « Rideaux, grilles, coulisses » ; « Théâtre et théâtralité » ; « Les objets dans *Vivement dimanche !* » ; « Placement et déplacement » ; « Intérieur/ extérieur ». Certains sujets, tels que « *Vivement dimanche !* : Noir et Blanc », pouvaient se prêter à une approche esthétique sur la composition de l'image et le travail de la lumière, mais aussi à une approche en termes génériques et symboliques.

Le film de Truffaut offrait également un éventail très large d'effets de détournement que l'on pouvait étudier au travers de sujets comme : « *Vivement dimanche !* : Truffaut s'amuse » ; « L'humour dans *Vivement dimanche !* » ou « Stéréotypes et clichés ».

Enfin, comme chaque année, des répliques du film, souvent chargées chez Truffaut d'une forte tonalité humoristique, ont servi de sujets de leçon, invitant les candidats à évaluer dans quelle mesure elles pouvaient apparaître comme des clefs de lecture du film : « Est-ce que je vous parais crédible ? » ; « J'ai vu faire ça au cinéma » ; « Comme si on était dans un roman policier... » ; « Barbara, je suis dans l'embarras » ; « Vous me prenez vraiment pour la dernière des gourdes ! ».

En ce qui concerne les études filmiques, trois sujets seulement ont été donnés cette année :

- Le flash-back sur la découverte du corps de Marie-Christine et début de l'enquête de Barbara (de 20'35 à 26'30)
- La gifle et la visite du client de l'agence (de 39'55 à 45'50)
- Le dénouement (de 93'55 à 103'40)

Le jury a peu fait appel à cet exercice à propos du film de Truffaut où prédominent les séquences courtes ce qui oblige à opérer des segmentations regroupant une succession de séquences (Le dénouement comprend ainsi la séquence du commissariat, le flash-back de Barbara dans le cabinet de l'avocat et le suicide de M^e Clément). Pour ce type d'épreuve, il est indispensable de poser une problématique transversale comme pour la leçon, mais il importe également de s'interroger sur le découpage de la séquence étudiée ce que certains candidats ont négligé de faire. On ne saurait trop recommander de s'entraîner à cet exercice qui suppose de pratiquer des micro-analyses précises et d'établir des perspectives interprétatives transversales à l'ensemble de la séquence ou du film, ce que les candidats ont souvent beaucoup de mal à articuler.

2. Les résultats

Ils ont été décevants dans l'ensemble avec une moyenne de 8,71 et des notes qui s'échelonnent de 04 à 18. 35% des candidats ont obtenu la moyenne avec une très faible proportion d'excellentes leçons (14% entre 15 et 18). Une part importante des prestations a été jugée très faible (42% entre 04 et 06) et les leçons médiocres ou passables représentent également une part importante de l'ensemble (39% entre 07 et 11). Les résultats sont donc en régression par rapport aux sessions précédentes : en effet, en 2012 la moyenne était de 9,71 et en 2011, elle était de 10,14.

3. Observations sur les prestations des candidats

La leçon de cinéma requiert un certain nombre de qualités communes aux épreuves portant sur les œuvres littéraires : la première d'entre elles concerne la capacité à analyser les termes du sujet et à en proposer une problématisation. Celle-ci ne doit pas faire appel à une

clef de lecture unique, mais s'ouvrir autant que possible à différentes démarches interprétatives : esthétiques, plastiques, narratologiques, socioculturelles, etc. Pour un sujet tel que « Féminin/masculin dans *Vivement dimanche !* » par exemple, il était opportun de ne pas s'en tenir à une analyse purement narratologique de la construction des personnages mais de s'appuyer aussi sur les apports des *cultural*, *gender* et *star studies* pour montrer comment s'élaborent les identités de genre dans le cinéma de Truffaut. On observe notamment le jeu de tension entre la promotion d'une figure féminine active qui fait de Barbara, l'instigatrice de l'enquête et le moteur de l'action face à un personnage masculin dominé, et la reconduction d'une image traditionnelle du féminin marquée par le fétichisme cinéphilique dont fait l'objet le personnage incarné par Fanny Ardant. Cette exaltation d'une image idéalisée et fétichisée de la beauté féminine se manifeste dans toute la mise en scène de Truffaut qui multiplie les gros plans et les travellings d'accompagnement des déplacements de Barbara, joue sur le motif du déguisement (Barbara, tour à tour actrice de théâtre, enquêtrice et prostituée) et se cristallise au travers de dispositifs explicitement voyeuristes comme celui de la séquence du soupirail. Le jeu des acteurs, la direction d'acteurs et le recours à des acteurs dont la *persona* donne une certaine tonalité au rôle qu'ils incarnent (par exemple, Jean-Louis Trintignant dans le rôle de Julien Vercel) sont également des aspects intéressants auxquels très peu de candidats accordent leur attention. Un autre défaut souvent constaté est la tendance à se concentrer sur le couple formé par les protagonistes, Julien et Barbara, et de négliger les autres figures féminines présentes dans le film (Marie-Christine, Paula, l'apprentie secrétaire) et la galerie de personnages masculins secondaires (M^e Clément, le commissaire ou encore Louison, le tenancier de boîte de nuit au prénom ambigu).

Il faut mettre également en garde les candidats contre un traitement dualiste ou schématique du sujet. Les candidats sont parfaitement familiarisés avec ce danger lorsqu'il s'agit d'une leçon portant sur une œuvre littéraire et il faut éviter de la même façon cet écueil lorsque la leçon concerne l'œuvre cinématographique. Par exemple, un sujet tel que « *Vivement dimanche !*, une comédie policière » ne doit évidemment pas donner lieu à une première partie sur la comédie, une deuxième sur le policier avant de conclure sur une improbable synthèse. On essaiera de faire jouer les termes les uns par rapport aux autres en tentant des déplacements conceptuels qui permettent des ouvertures interprétatives. Sur ce sujet, on pourra, par exemple, aborder dans un premier temps les jeux sur les stéréotypes et les clichés des deux genres (en évitant ainsi de les traiter dans deux parties séparées), puis on verra comment la question du féminin – incarné par Barbara, mais pas seulement – permet d'envisager une fusion des deux genres, et enfin comment la comédie policière se constitue comme telle en hommage au cinéma à la fois par une série de gags et de saynètes parodiques et par des dispositifs voyeuristes tels que celui du soupirail.

Une problématique pertinente repose donc sur une analyse du sujet ouverte à plusieurs horizons interprétatifs, mais qui doit aussi impliquer une réflexion sur l'évolution des formes cinématographiques et des enjeux de représentation filmique. On attend en effet des candidats qu'ils soient capables de contextualiser à bon escient l'œuvre au programme. Il ne s'agit évidemment pas de retracer toute la carrière de Truffaut ni de réciter une notice de dictionnaire sur le film noir ! À propos des rapports hommes-femmes dans le cinéma de Truffaut, il peut être judicieux de citer *L'Homme qui aimait les femmes* (1977). À propos d'un sujet sur l'influence du film noir, il est bon de connaître quelques-unes de ses précédentes adaptations de polars : *Tirez sur le pianiste* (1960), *La Mariée était en noir* (1967), *La Sirène du Mississippi* (1969), *Une belle fille comme moi* (1972). S'il s'agit d'une leçon sur l'hybridation des genres, il convient de connaître quelques classiques du genre noir et de la comédie du remariage hollywoodienne. Certains candidats possèdent une culture

cinématographique très restreinte. Ils ont souvent beaucoup de peine à citer un autre titre de film noir que *Le Faucon maltais*, identifient Hitchcock comme un auteur de films noirs et ignorent de quels films précis du maître du suspense Truffaut s'est inspiré dans *Vivement dimanche !* Leurs connaissances semblent provenir en grande partie des usuels mis à leur disposition dans la salle de préparation : le *Dictionnaire du cinéma* (Jean-Loup Passek, Larousse, 2001), *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (André Gardies et Jean Bessalel, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1992), et également le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Jacques Aumont et Michel Marie, Nathan, coll. « Analyse / théorie », 2001). Certes, ces ouvrages sont utiles mais rien ne remplace une préparation plus méthodique en amont par quelques lectures critiques et surtout par le visionnement d'au moins quelques films du cinéaste dont une œuvre est au programme et de quelques échantillons représentatifs des genres ou auteurs dont il paraît pertinent de le rapprocher.

Enfin, une leçon réussie doit obligatoirement s'appuyer sur une pratique mieux maîtrisée de l'analyse de film. Cela vaut autant pour la phase de préparation de l'épreuve avant le concours où les candidats doivent se familiariser bien davantage avec l'étude des plans et des séquences que pour la présentation de la leçon. Cette déficience en matière d'analyse d'images est sans doute le défaut le plus fréquemment constaté par les membres du jury. Beaucoup de candidats montrent peu de séquences et ce souvent les mêmes que l'on retrouve d'une leçon à l'autre. On ne peut pas fixer a priori un nombre de séquences donné qui serait requis pour que la leçon soit jugée réussie. Une séquence dans chacune des parties semble nécessaire mais il peut y avoir aussi deux brèves séquences ou plusieurs « arrêts sur images » sur des plans qui paraissent particulièrement révélateurs par rapport à l'argumentation développée par le candidat. C'est sur la pertinence des allers-retours entre l'analyse des images et le développement argumentatif que la leçon sera d'abord évaluée.

Il est donc indispensable de montrer un certain nombre de séquences qui apparaissent significatives par rapport au sujet en veillant à montrer d'abord les images avant de les commenter. Décrire longuement une séquence qui va ensuite être montrée au jury est maladroit. Pire encore, il faut éviter de parler pendant une séquence en couvrant de son commentaire dialogues, son et musique. Il n'est pas nécessaire de montrer de longs passages, c'est même plutôt déconseillé. En revanche il faut privilégier des extraits brefs mais commentés avec précision. Il faut être attentif aux échelles de plans, aux mouvements de caméra, aux effets de ponctuation d'un plan ou d'une séquence à l'autre. Il est très gênant, par exemple, de commenter une séquence sans s'apercevoir qu'il s'agit d'un plan-séquence ou de ne pas être capable d'identifier un travelling ou une contre-plongée. Cependant, l'analyse ne doit pas être purement technique : le travail de la mise en scène doit évidemment être mis en rapport avec les effets de sens qu'il produit et les micro-analyses des candidats doivent être articulées avec l'argumentation qu'ils développent. On veillera toujours à indiquer le pourquoi du choix de telles ou telles images en précisant les objectifs recherchés au travers de l'exemple cité et les conclusions que l'on en tire. Il est important de souligner que les analyses peuvent porter sur des plans comme sur des séquences complètes et le jury appréciera la capacité des candidats à recourir avec pertinence à ces deux types d'exemples. D'un point de vue pratique, il est utile de se servir des touches « Index » ou « Display » du lecteur de DVD afin de repérer et de retrouver rapidement les passages que l'on souhaite commenter. À cet égard, on note un certain progrès par rapport aux années antérieures, mais avec des écarts sensibles entre les candidats en matière de maîtrise du lecteur de DVD.

Une recommandation particulière pour finir : ne négligez pas la bande-son ! Chaque année, les jurys déplorent l'indifférence des candidats à l'égard de la matière sonore qu'il s'agisse du son ambiant, de la musique ou même des voix dont la diction et les intonations sont trop rarement commentées. Il est ainsi étonnant que le phrasé de Fanny Ardant et de Jean-Louis Trintignant ne suscite aucune remarque ou que peu de candidats ne soulignent le jeu sur les codes génériques produit par la composition de Georges Delerue avec l'effet de contraste entre la musique jouée des images d'ouverture et, dans la séquence suivante, les mesures dramatisantes du meurtre de Massoulier qui rappellent les orchestrations de Bernard Hermann dans les films d'Hitchcock.

**EXPLICATION D'UN TEXTE POSTÉRIEUR À 1500 D'UN AUTEUR DE
LANGUE FRANÇAISE, ACCOMPAGNÉ D'UNE INTERROGATION DE
GRAMMAIRE PORTANT SUR LE TEXTE
ET SUIVIE D'UN ENTRETIEN**

EXPLICATION DE TEXTE

Rapport présenté par Olivier LEPLATRE¹

1. Remarques préliminaires

Si l'on dresse un bilan de l'épreuve d'explication de texte pour le concours 2013 – et sans doute n'est-il pas très différent sur ce point de ceux des années précédentes –, il convient de reconnaître que, dans l'ensemble, les candidats se sont efforcés d'organiser des exposés argumentés et appuyés sur les extraits de façon à en offrir une lecture. Cependant ces travaux, très inégaux en qualité et par leurs résultats, n'ont pas été dépourvus de défauts : essentiellement, des problèmes de méthode et des difficultés manifestement rencontrées pour mettre au point une interprétation solide et fouillée.

Bien entendu, des études menées avec talent ont pu, lors de cette session, à la fois convaincre et séduire le jury. Pour y parvenir, elles ont prouvé, dans tous les cas, un respect scrupuleux du texte, allié au désir de promouvoir sa ou ses signification(s). Les meilleurs candidats ont eu la volonté d'élaborer sur les œuvres et en leur compagnie un commentaire exact, soigné, vivant, en refusant de l'enfermer dans des conclusions définitives ou préfabriquées. Ils ont ainsi découvert et fait partager les inventions de l'écriture à travers les multiples processus de sa mise en œuvre. Le jury se réjouit donc d'avoir pu assister, cette année encore, à des explications intéressantes, fines et parfois exceptionnelles quand, sur la durée de l'épreuve, la réflexion a laissé l'impression de s'être déployée en hommage à l'élan créateur de l'écriture.

Reste qu'une importante majorité de prestations a été marquée par des erreurs ou des approximations, dues au respect aléatoire des règles de l'exercice voire à la mauvaise perception de ses présupposés et de ses enjeux. L'on notera toutefois d'emblée que la construction rhétorique de l'explication de texte au concours n'a de valeur qu'autant qu'elle encadre une démarche herméneutique sincère, n'obéit à aucune routine et aide à faire apparaître le sens, de manière progressive et logique. L'observance des conventions ne suffit pas pour réussir un commentaire ; elle est en revanche déterminante pour informer la pensée, lui épargner la dispersion et transmettre les résultats de l'analyse dans les conditions de réception souhaitées.

¹ Le rapporteur remercie ses collègues qui lui ont fait part de leurs commentaires sur cette session d'oral et sur le rapport rédigé à sa suite, tout particulièrement Mesdames Catherine Doroszczuk, Nathalie Koble, Dominique Massonnaud, Véronique Zaercher-Keck, Corinne Zimmermann, Messieurs Alain Brunn et Gérard Petit.

L'explication de texte est un bel exercice, quoique d'une grande exigence. Elle oblige en effet à affronter, sans fuir aucune difficulté, les pièges des textes qui, par leur nature littéraire, se refusent à la saisie immédiate et brouillent la clarté recommandée pour l'interprétation. Elle réclame de la part des candidats de connaître et de maîtriser les éléments d'une méthode ; elle implique également de prendre la mesure de la finalité qui la légitime et ainsi de réfléchir à sa fonction même au sein du concours.

L'objet du présent rapport est donc, comme pour ceux qui l'ont précédé, de redire les consignes, en mettant l'accent sur l'esprit de l'épreuve, et d'introduire quelques conseils qui permettront à chacun de se familiariser avec ce moment essentiel du concours (coefficient 8 avec la grammaire, le plus fort de l'oral) en en comprenant les visées.

La lecture de ce mémento, que l'on complètera par la consultation des rapports antérieurs, ne dispense évidemment pas, tout au contraire, de la pratique concrète. L'oral ne s'improvise pas, même s'il dépend en lui-même d'un certain sens de l'improvisation face au défi que lancent les œuvres, dans les contraintes du temps limité. Mais, précisément, la faculté d'adaptation aux conditions de l'épreuve et aux surprises de la signification requiert des entraînements réguliers. Il s'agit de s'assurer une technique fiable et rigoureuse, tout en se rendant disponible à l'inédit, à l'inattendu des œuvres, d'arriver à dominer la chronologie de l'épreuve et ses étapes, et de ne pas sous-estimer la part de l'émotion.

On recommandera aux candidats de ne pas découvrir tous ces paramètres au dernier moment, ou quelques semaines avant l'oral. L'étude des œuvres au programme assurée pendant l'année de préparation est en permanence à prolonger, et d'ailleurs à nourrir, par des exercices réels sur les textes. La dissertation elle-même en tirera le plus grand bénéfice, sa valeur dépendant largement de la force et de la qualité des exemples.

Le jury observe chaque année que le fait d'enseigner, puisque le concours s'adresse à des professeurs en activité, ne donne pas nécessairement aux candidats l'aisance que l'on croit. Parfois assurément, l'expérience de la parole professorale permet à certains d'animer leur exposé par une éloquence pleine de clarté et de vivacité. En entendant une explication élégante, fournie, le jury ne manque jamais d'imaginer, avec satisfaction, le plaisir et l'intérêt que le professeur doit susciter chez ses élèves.

Mais le concours n'est pas un cours et les principes de l'exercice ne sont pas ceux qui régissent l'usage dans les classes. Même si l'explication de texte est au cœur de l'initiation du français et de l'approche de la littérature, au lycée plus particulier, et que les candidats en ont l'habitude, elle n'est pas identique en situation de concours et en présence des élèves. Tandis que l'enseignant construit la signification en collaboration avec une classe qui cherche et inévitablement tâtonne, à travers la mise en place d'une démarche didactique, le candidat est seul face au texte ; il dispose de peu de temps pour élaborer son explication et la soumettre à l'appréciation du jury. Il lui faut aller vite et le plus loin qu'il peut dans l'interprétation. Le rythme de l'exposé, l'intensité de son contenu, la prise en compte d'un auditoire différent doivent donc très sensiblement modifier la perception que les professeurs candidats ont de l'explication de texte à partir du quotidien de leur métier.

2. Quelques données

Du point de vue des chiffres, la session 2013 ne présente guère de différences significatives par rapport à celles des années précédentes. Les textes d'explication ont été extraits des œuvres au programme à part égale et, globalement, les notes par auteur sont comparables. Les candidats ont pu paraître plus à l'aise sur certaines œuvres mais, au vu des résultats, aucune d'entre elles n'a été discriminante. Du reste, quelle que soit l'année du concours, comme le rappelle le rapport de 2010, « il n'existe pas d'auteur "maudit" ».

Résultats pour l'enseignement privé sous contrat (explication et grammaire)

notes	présents	admis
>= 3 et < 4	1	0
>= 5 et < 6	3	2
>= 6 et < 7	5	1
>= 7 et < 8	3	3
>= 8 et < 9	5	4
>= 9 et < 10	1	0
>= 10 et < 11	3	3
>= 11 et < 12	1	1
>= 13 et < 14	1	1
>= 14 et < 15	1	1

Résultats pour l'enseignement public (explication et grammaire)

notes	présents	admis
>= 2 et < 3	1	0
>= 3 et < 4	7	2
>= 4 et < 5	20	3
>= 5 et < 6	27	8
>= 6 et < 7	25	7
>= 7 et < 8	36	13
>= 8 et < 9	30	12
>= 9 et < 10	22	17
>= 10 et < 11	14	12
>= 11 et < 12	8	6
>= 12 et < 13	10	6
>= 13 et < 14	8	7
>= 14 et < 15	9	9
>= 15 et < 16	7	7
>= 16 et < 17	2	2
>= 17 et < 18	2	2
>= 18 et < 19	1	1
>= 19 et <= 20	1	1

3. Les enjeux de l'explication de texte

Avant d'évoquer le déroulement exact de l'épreuve, il ne nous semble pas inutile de préciser la manière dont se conçoivent le travail de l'explication et le type de rapports qu'elle entretient avec les textes. On proposera, pour commencer, trois métaphores par lesquelles sont figurées, dites avec des modulations, l'opération ou les opérations caractérisant le commentaire de texte.

La première est empruntée à Marcel Proust. Elle se trouve au début d'*A la recherche du temps perdu* dans lequel est insérée la description d'une menue fêerie, associée à des petits papiers plongés dans l'eau : « (...) ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de

porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier japonais jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient »².

Ces lignes ont parfois pu être citées pour illustrer le protocole de l'explication parce qu'on y retrouve, sous un tour poétique, l'étymologie latine du mot. « Expliquer » veut bien dire en effet « développer », « démêler », « défaire les plis ». Rien ne convient mieux pour traduire simplement le dessein de l'explication littéraire. Car son processus herméneutique entend débrouiller le réseau serré de la signification sans pour autant mettre à plat ce qu'il déplie et lisser ce qu'il défroisse. L'explication déplie le texte (« pli sur pli, pli selon pli »³) afin de percevoir les entrelacs de l'écriture. Elle ne part pas en quête d'un signifié unique qu'elle exhumerait tel un trésor. Elle essaie de repérer et d'expliciter de quels plis, c'est-à-dire de quelle polysémie les textes sont faits. Le texte n'est pas un voile derrière lequel se cache un sens souverain ; il est, bien davantage, une texture filigranée, ou tissée de nœuds et de boucles, et parfois déchirée. A charge pour l'interprète de nommer les accidents du tissu textuel et d'en déchiffrer les logiques.

L'image proustienne suggère encore que l'analyse est semblable à l'eau : elle est un milieu qui révèle la façon dont les mots d'un texte réagissent entre eux, chacun ayant contact avec l'autre dans l'unité d'un flux commun. On gardera aussi en tête, à partir de l'image du texte-pli, qu'il n'existe pas d'explication aboutie et convaincante sans l'implication de celui qui en est l'auteur. L'épreuve attend des candidats qu'ils s'engagent dans une lecture personnelle du passage qui leur a été soumis et presque qu'ils se sentent responsables à son égard, au prix d'une lutte contre les complications du sens et les préjugés de l'interprétation.

La deuxième image métaphorique sera l'éventail, motif obsédant de l'univers imaginaire de Mallarmé :

« Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux » (« Eventail de Madame Mallarmé »).

L'éventail permet de prolonger le geste du dépliage par celui du déploiement et il ajoute l'intention d'une ouverture du texte et d'une vibration de son sens. Aucun battement de l'éventail n'a lieu si on ne serre pas dans la main le faisceau de ses plis. C'est ainsi que l'explication analytique défait la trame du texte mais elle ne peut laisser tout à fait disjointes les mailles sans risquer de perdre le fil. Elle repose sur une intention rectrice : dessiner un trajet, une orientation forte qui synthétise les découvertes. L'explication est un dépliage ; elle ramasse aussi les brins de l'analyse, extrait une cohérence, noue autrement sa matière en l'organisant selon des niveaux et des priorités. Toutes les données de l'étude ne sont pas disposées sur le même plan ; l'explication fixe des degrés d'importance dans les phénomènes observés et elle tâche de les hiérarchiser.

Concevoir le texte comme un éventail et l'explication comme la mise en mouvement d'un battement interprétatif capable de réactiver les signes, c'est aussi, en une dernière image, rendre perceptible l'étoilement de l'écriture. On se souviendra ici de la recommandation, et presque du mot d'ordre, que Roland Barthes s'applique à lui-même dans *S/Z* : « On étoilera donc le texte, écartant, à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification dont la lecture ne saisit que la surface lisse, imperceptiblement soudée par le débit des phrases, le discours coulé de la narration, le grand naturel du langage courant »⁴.

² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome I, 1987, p. 47.

³ Gilles Deleuze, *Le Pli*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 5.

⁴ Roland Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, Tome II, 1994, p. 563.

Ces lignes de Roland Barthes complètent la définition de l'explication en indiquant qu'elle éclaire le texte, ou le fait rayonner, et surtout qu'elle provoque en lui des déplacements, des ébranlements, presque une déconstruction susceptible de faire jouer le sens. On ne négligera jamais dans les textes les ruptures, les hiatus, les moments de flottement (et de frottement) qui sont la signature de chaque écriture. Il importe que le lecteur, avant de débiter son interprétation, éprouve le doute et la perplexité face à la labilité des textes et à leur présence plus d'une fois fuyante. Ces impressions immédiates sont les gages d'une réception plus vraie qui accepte de s'égarer un peu pour mieux se retrouver.

L'explication reflète l'expérience d'un lecteur (ou d'une lectrice). Cette expérience s'est forgée au fur et à mesure du travail de l'année sur les œuvres du programme dont les candidats auront évidemment une connaissance irréprochable. A toutes les étapes de l'épreuve, le passage est référé au livre entier qui l'irrigue et qu'il développe en retour. Mais au-delà des œuvres de la session, l'exercice sollicite la bibliothèque privée du candidat et, en réalité, la totalité de son savoir, qu'il concerne l'analyse littéraire ou, plus généralement, sa culture, en tous domaines. Les candidats doivent pouvoir mobiliser leur mémoire intellectuelle pour reconnaître dans les textes des encyclopédies miniatures puisque, comme le note Roland Barthes à l'occasion de sa leçon inaugurale au Collège de France, « la littérature fait tourner les savoirs »⁵, scientifiques, historiques, anthropologiques, philosophiques... Sur Rabelais, des candidats ont ainsi montré, à juste titre, que les pages qu'ils avaient à expliquer étaient des creusets de culture et que l'écriture y travaillait un savoir polymorphe et transposé.

L'extrait à étudier n'est pas coupé des horizons littéraire, historique, générique... sur lesquels il se détache et qui déterminent son originalité (ou non) ; il se nourrit du terreau culturel qui le fait apparaître et qu'il restitue en son langage, à sa manière. Chez Madame de Sévigné, de bons candidats ont signalé les filtres littéraires que la marquise superposait à son écriture, pourtant affichée comme spontanée, et ils ont relevé les souvenirs livresques affleurant naturellement dans l'expression de soi et du monde. D'autres encore ont gratté le palimpseste des *Confessions* de Rousseau et bien perçu à partir de quel arrière-plan de lectures, quelques-unes revenues de la bibliothèque enfantine, l'autobiographe façonnait la représentation de soi.

L'habitude de lire aiguisé le regard, en l'empêchant d'être dupe ou trop naïf quand le texte au contraire ne cesse de ruser avec le sens et de défaire les idées préconçues. Aussi la familiarité avec la littérature rend-elle plus méfiant vis-à-vis des jeux de l'écriture et maintient-elle la pensée à une distance lucide dont dépend le commentaire et qui ne contredit pas l'intimité à préserver avec les textes. Mais les œuvres ont des charmes qui peuvent gêner l'attention critique. Cette année, les candidats se sont quelquefois laissé séduire par la grâce des dialogues de Musset et ont confondu l'examen des effets de théâtre avec l'exposé de psychologies appartenant à d'authentiques sujets et non à des personnages.

En ce sens, l'explication n'est pas seulement une lecture : elle correspond à un engagement dans l'acte interprétatif. Elle débouche sur une prise de position sensible et réflexive. Il n'appartient pas aux candidats de s'inscrire dans les débats critiques ou érudits, de remplacer l'approche directe des textes par des compilations d'articles et d'ouvrages de seconde main. Il est toutefois permis de renvoyer à des travaux universitaires, à condition que ces références ajoutent de l'intérêt et qu'elles restent limitées. Les textes critiques sont supposés connus mais aussi assimilés et dès lors reformulés dans une pensée personnelle et distanciée.

On privilégiera le rapport sincère avec les œuvres. Pour autant, les candidats ne doivent pas se sentir tenus à l'originalité absolue. Le jury apprécie que le commentaire prenne parfois des risques, mais uniquement s'ils sont justifiés par l'interprétation et contenus dans

⁵ Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes*, ibid., Tome I, 1995, p. 805.

un discours ordonné, et s'ils n'écartent pas des éléments d'analyse plus classiques mais indispensables.

De même, l'explication ne saurait se laisser emporter par l'interprétation au point de perdre la direction du sens et de s'éloigner irrémédiablement du texte. Le champ de l'analyse reste certes ouvert par principe à l'exploration des possibles et le texte se lit dans bien des cas entre les lignes. Les candidats ont à prendre acte de ce que les textes disent, et à sonder ce qu'ils disent vraiment, ce qu'ils ne parviennent pas à dire ou disent sans dire : les nuances de l'intention et de l'expression, la place de l'implicite et de l'interdit, du secret et du silence entrent dans l'écriture et lui sont consubstantielles. Le commentaire doit dès lors souvent dépasser ce que l'écrivain semble déclarer. Il y a toujours plus à entendre dans les textes que la lettre ou la lettre est elle-même, en vérité, une forme de l'énigme. La lecture des *Confessions* de Rousseau justifiait sur ce plan le décryptage constant des écarts entre le dit et le dire.

Le second degré, l'implicite, le sous-entendu, l'ironie... poussent ainsi la lecture à oser des hypothèses. Mais l'explication est censée rester attentive aux indices qui se confirment, se font écho et le lecteur maintient son interprétation dans des cadres qui la structurent. Pour qu'une analyse soit recevable, il faut qu'elle ait des bornes et qu'elle obéisse à l'idée qu'une œuvre produit du sens parce qu'elle ne dit pas n'importe quoi et ne peut pas tout dire. Les candidats veilleront à assurer leurs prises pour ne pas faire dériver le commentaire vers un exposé général, peu à peu détaché du texte, ou pour ne pas dénaturer voire forcer le passage par des extrapolations que rien ne justifie. Le texte est le seul garant de l'interprétation dont la règle est d'intégrer les informations issues de l'observation, en laissant de côté le moins de traits de signification possibles.

Parfois, les certitudes manquent, l'analyse hésite : les candidats n'ont pas à s'inquiéter d'avancer prudemment, sur des bases peu à peu étayées, et de montrer s'il le faut les limites de leur lecture. Le jury est sensible à des exposés qui, loin d'asséner des vérités, proposent, avec modestie, de sonder l'expérimentation de langage conduite par le texte et de conclure à l'inachèvement du sens ou aux virtualités, éventuellement contradictoires, ambiguës, qu'il essaie.

4. De la littéralité à la littérarité

L'explication de texte développe deux opérations complémentaires : une phase de compréhension qui passe par une description scrupuleuse des faits textuels et une phase d'interprétation qui sous-tend l'ensemble de la démarche. Mais on ne peut faire l'économie d'un préalable : ce que le texte dit et les obstacles, sémantiques, syntaxiques qui perturbent la lisibilité, qu'ils résultent du désir de l'écrivain ou des méconnaissances du lecteur. Il n'est pas question de répéter, et sans doute avec moins de talent, le contenu de l'extrait mais déjà d'être sûr que la signification immédiate, de surface, est bien entendue. La préparation débute par là et c'est seulement une fois que ce premier balayage a été réalisé que l'on envisagera l'interprétation. Les candidats auraient tort, par peur de n'avoir rien à dire ou d'être rattrapés par le temps, de courir à l'analyse en ne veillant pas suffisamment aux vérifications nécessaires.

On ne passe jamais trop de temps à bien comprendre littéralement un texte. Les usuels mis à la disposition des candidats au moment de la préparation les aident à consulter le sens des mots pour éviter tout anachronisme, à discerner l'acception ancienne d'un terme ou la forme vieillie d'une tournure, à prendre conscience de l'intérêt d'un effet de polysémie ou d'une transgression que s'autorise l'écrivain par rapport aux normes linguistiques.

Un exposé sur Madame de Sévigné est ainsi parti des légères audaces syntaxiques et sémantiques (anacoluthes, brachylogies, néologismes) repérées dans une lettre à forte tonalité mélancolique ; le candidat a bien vu qu'elles étaient à la fois les traces vives de l'émotion et les signes, plus stratégiques, d'une conscience de l'écriture.

Le dictionnaire est un outil de contrôle et un instrument heuristique. Au cours de l'oral, les candidats n'hésiteront pas à élucider pour le jury les problèmes de lexicologie et plus généralement de langue, en ouvrant les textes comme on ouvre un dictionnaire.

Revenir à la littéralité ne laisse cependant aucune place à la paraphrase. Le commentaire ne redouble pas le texte puisque, tout à l'inverse, bien que constamment proche de lui, il procède d'un recul critique sur lui. La simple glose ne fait pas émerger le dispositif textuel et ce qu'il signifie, elle ne descend pas assez loin dans le langage que renouvelle l'écriture. Mais outre la clarification de la lisibilité et l'attention portée aux façons de parler de l'écrivain, il est une forme de paraphrase dont les candidats ont à rendre compte : elle consiste à articuler le texte avec ce qu'il désigne et à répondre à la question de savoir de quoi il parle.

Ainsi, concernant Madame de Sévigné notamment, il est dommage que l'univers référentiel de la correspondance ait été méconnu ou négligé, alors même que les lettres sont par définition investies de « réel » (notion dont le contenu et les contours sont réévalués à chaque lettre). Madame de Sévigné parle continûment de ce « réel », et même si elle le modifie, elle s'y repère, s'y raccroche même pour mieux le dépasser. Quelle présence à la réalité le texte manifeste-t-il, comment prend-il en considération le monde ? Tels sont des questionnements qui accompagnent la lecture.

Mais, d'un autre côté, les textes sont avant tout de petites fabriques langagières et bien des erreurs proviennent de la confusion entre la réalité et l'illusion de réalité produite par les œuvres. Les personnages, les paysages, les actions appartiennent au langage. La référentialité des lettres de Madame de Sévigné, pourtant si forte, et quelle que soit l'intention littéraire de la Marquise, devait être interrogée précisément de ce double point de vue : celui d'un réel à transcrire et celui d'une écriture à conquérir grâce à laquelle le monde entre dans la langue et s'y transforme. Certaines explications, débarrassées de toute naïveté, ont ainsi souligné cette tension remarquable de la correspondance et compris qu'elle témoignait de la naissance, à même l'écriture, d'un sujet écrivain.

C'est toujours au langage qu'il faut revenir, c'est-à-dire aussi, à partir de la littéralité bien comprise, à la littérarité des textes. Là se joue la capacité des candidats à nommer les éléments d'expressivité de l'écriture et à les mettre en valeur pour dégager le grain d'une voix et l'attitude adoptée par l'écrivain vis-à-vis du langage.

L'explication demeure incomplète si elle ne fait pas arrêt au verbal et ne prend pas en considération l'empreinte concrète de l'écriture. Le langage est une substance : le sens ne le traverse pas ; il gît en lui. Travailler sur un texte, c'est le travailler au corps, l'appréhender par l'affairement des mots, la dispersion décidée des sons, les mouvements onctueux ou syncopés de sa syntaxe : « O mon poème ! Moi ! chair tremblante (...) des sons s'étirent, un éveil, un grandissement de syllabes – teintures de voyelles frêles, niant les silences, croissance de consonnes, toutes les mêmes qui deviennent liquides et sifflantes, labiales et liquides davantage » (Valéry, « Prose », 1892-1893). Le jury regrette que les candidats soient si rarement parvenus à analyser les rythmes de la prose, à la fois oratoire et émotive, des *Confessions*, qu'ils aient mal perçu de quelle façon les humeurs de l'écriture sévignéenne se transféraient (et parfois se théâtralisaient ou s'inventaient) dans les cadences, les scansion, les ruptures imposées au style. Plus remarquable encore l'absence si fréquente d'examen du signifiant sous l'angle de sa matérialité graphique et phonique, ce que Valéry nomme les « propriétés du langage », Mallarmé la « chair » des mots et Ponge leur « draperie ».

Le jury a été d'autant plus heureux d'entendre certains candidats s'en être préoccupés et avoir retenu ce type d'analyse comme base continue de leur commentaire. Ainsi sur telle page de Rousseau, le jury a suivi avec plaisir un exposé à l'écoute d'un paysage de jeunesse sensuellement restitué par l'écrivain à travers la dissémination des sons et la physique des mots. Le parti-pris a été de mettre en lumière les engendremens musicaux de la prose et, en somme, d'expliquer l'état sensible du moi et l'inscription du souvenir dans la mémoire textuelle par la seule productivité poétique des phonèmes sonores.

5. Une rhétorique par objet

Le travail sur le texte est au fondement de l'épreuve d'explication. Il suppose d'examiner chaque extrait dans sa singularité et, idéalement, d'inventer une approche qui lui corresponde pleinement, débarrassée des lectures imposées. Au lieu de plaquer sur les œuvres des grilles d'interprétation dans lesquelles elles seront toujours à l'étroit, les candidats préféreront, à la manière de Francis Ponge, trouver « une rhétorique par objet », seule méthode féconde qui s'interroge sur le texte et lui seul.

Le trajet du commentaire est un retour au sens empirique, et non impressionniste, en ce qu'il se fonde sur une culture et un ensemble de connaissances solides, et fait en sorte de ne pas réduire le texte à des schémas *a priori* pour s'attacher aux significations, à chaque fois nouvelles, impliquées dans les formes.

On redira qu'un texte ne se résume pas au vouloir-dire de son auteur et l'on se méfiera de ses « intentions », tout en décelant les options créatrices privilégiées par l'écrivain en fonction des normes traditionnelles. On doutera, par précaution, de la transparence des textes. Le souci du sens, appréhendé dans son unicité, débouche sur la mise en soupçon de la fausse clarté des œuvres. On partira plutôt de l'hypothèse qu'existe une relative opacité de l'écriture et que la littérature cultive la complexité des réponses de langage aux questions qu'elle se pose. Toute la difficulté est d'éclairer cette opacité, de frayer son chemin dans le tumulte du sens et de décrire ce dont parle Serge Doubrovsky : cette « explosion sémantique »⁶ dont les mots sont les déclencheurs.

Le jury regrette que des analyses transforment les textes en illustrations de thèses plus générales comme si, pour le dire avec Proust, les étiquettes du prix étaient restées sur l'objet. La préparation au concours peut favoriser les vues cavalières sur les œuvres et les candidats imaginent quelquefois qu'il y a pour chaque auteur des « passages obligés » : la sensibilité exacerbée de Madame de Sévigné retenue par son écriture, l'évangélisme de Rabelais et sa satire de l'Eglise ont fait grand tort aux lectures des *Lettres de 1671* et du *Quart Livre*. Alors que le livre de Rabelais tire ses ressources d'une créativité exubérante, que son sens, polyphonique, s'épanouit dans une forme mobile et abondante, les explications ont eu trop souvent tendance à rabattre les plans de la signification pour ne plus voir qu'un de ses aspects, réducteur et artificiellement énoncé de l'extérieur du texte. Quand, en revanche, la quête du « plus haut sens » s'est attachée à traverser les strates sémantiques du texte, en relevant les bizarreries, les fantaisies et les facéties, les contradictions ludiques, alors le commentaire a pu accepter que le « message » de l'écrivain soit un écheveau de sens, presque inextricable, et peut-être avant tout le résultat d'une manipulation virtuose de la langue. Ne pas négliger la littéralité, c'est se souvenir qu'elle dote le texte, toujours plus incertain qu'il n'y paraît, de son épaisseur et de son retentissement.

De même, les extraits, aussi riches soient-ils, ne contiennent jamais la somme des connaissances acquises sur l'auteur ; ils ne sont pas les occasions pour les restituer telles

⁶ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Paris, Denoël, 1966, p. 39.

quelles. A trop vouloir restreindre les textes à leur message et plus encore à celui, prétendument uniforme et stable, du livre, les candidats négligent les aspérités de l'écriture. Pire, ils cèdent aux approximations, aux contre-sens – les idées exactes sur les œuvres ayant fini par devenir des clichés. Il est remarquable de voir que les agrégatifs ont parfois une excellente intuition des ambiguïtés, des zones d'ombre, des troubles du sens, mais par crainte d'une lecture qui ne soit pas conforme, l'explication perd de sa vigueur, ressasse le trop connu. On conviendra que chaque texte est un miroir de l'œuvre, mais ce reflet est partiel, déformant, problématique. Bref, le texte n'est pas un prétexte, même si sa singularité fait signe de l'universel.

La nécessité d'une contextualisation minutieuse répond à cette tension du texte entre sa spécificité et son appartenance aux pratiques générales de la littérature. Car il faut replacer l'œuvre dans sa culture : le corpus général des livres, l'histoire littéraire, les idées et les formes de la sensibilité d'une période ainsi que ses valeurs ou son idéologie, mais encore les schèmes, imaginaires, linguistiques, d'une civilisation... La connaissance des mythes, des textes fondateurs, à commencer par la Bible, trop ignorée, des traditions topiques venues de l'Antiquité, et dont Ernst-Robert Curtius a montré les ramifications actives et les survivances (*La Littérature européenne et le Moyen Age latin*) permet entre autres d'évaluer l'horizon d'attente des textes, au sens de Hans-Robert Jauss (*Esthétique de la réception*).

Cette mise en résonance de la partie (le texte à étudier) et d'une totalité qui l'englobe vaut encore pour l'œuvre des écrivains mis au programme : qu'un texte entre en relation avec un autre texte du même auteur, en le complétant, en le citant, en le parodiant ou en rompant avec lui, ou bien qu'il participe d'une mythologie imaginaire entretenue par des obsessions, modulées en constantes et variations. « Lire », écrit Jean-Pierre Richard dans la préface de *Poésie et profondeur*, « c'est sans doute provoquer ces échos, saisir ces rapports nouveaux, lier des gerbes de convergences ».

A l'occasion du rêve de baiser sur le gant appartenant à Mlle de Breil, au Livre III des *Confessions*, un candidat a ainsi reconstruit, sur le principe d'une lecture intratextuelle, le scénario topique d'un désir plusieurs fois raconté dans *Les Confessions* ; il a ensuite, avec pertinence, démontré que l'autobiographie pouvait être, en partie, le récit lancinant d'une idée fixe, incessamment variée, liant ainsi écriture de soi et écriture sérielle.

Ce que l'on sait de l'œuvre sert à établir des interprétations nuancées, pour témoigner que l'écriture bouge en tous sens. L'explication est une épreuve de délicatesse : elle effectue des prises subtiles sur les textes, elle en fait briller la « moire », selon la métaphore textile de Roland Barthes. La méthode ne doit donc pas se charger d'outils techniques trop pesants. En ce domaine, les candidats feront preuve de tact. Les termes spécialisés sont indispensables et ils manquent quand le candidat, par ignorance d'un procédé, ne parvient pas à le nommer et surtout ne le relève pas ou ne réussit pas l'analyse de sa signification. Les candidats se constitueront un savoir impeccable. Il inclut les pratiques littéraires, les topiques, les codes génériques, les figures de style, les concepts de la narratologie, de l'interaction verbale ou les éléments de prosodie... L'usage argumentatif d'outils d'analyse littéraires est ce qui fait le plus défaut aux explications. Cet usage ne peut être remplacé par des considérations critiques grossièrement projetées sur le passage proposé.

Cependant la terminologie critique de Gérard Genette, par exemple, si précieuse au commentaire, ne suffira jamais pour réaliser une explication satisfaisante. Cela étant, encore faut-il commencer par posséder ses catégories. Les notions de narrateur hétérodiégétique ou homodiégétique ont été rarement bien maîtrisées. Les types de discours rapporté (discours direct, indirect, direct libre et indirect libre) restent peu ou mal connus. Les notions qui permettent d'examiner un texte de fiction ont été, encore, très absentes du travail sur Gide... L'emploi semble par ailleurs indifférent entre les concepts de champ lexical, de champ sémantique ou d'isotopie. La terminologie liée à la représentation, au plateau et à la

scénographie n'est pas exploitée pour le texte théâtral faute peut-être d'être suffisamment connue.

Sur tous ces points et d'autres, on consultera avec profit notamment le *Lexique des textes littéraires* paru au Livre de Poche (« Dictionnaires ») sous la direction de Michel Jarrety (2000) ou bien encore le *Dictionnaire de poésie des modernes aux anciens* de Chantal Labre et Patrice Soler (Armand Colin, 2012). Il appartient aux candidats de vérifier leurs connaissances, de les accroître voire de les actualiser pour consolider leur compétence de lecteurs avertis, Umberto Eco dirait de « lecteurs modèles ».

Les meilleures explications, par la précision de leur méthode, manifestent ainsi d'abord une fréquentation réelle des ouvrages d'analyse critique, mais surtout elles recourent à ce savoir non pour lui-même et évitent ainsi de se payer de mots. Les candidats intelligemment informés mobilisent les relevés techniques comme des instruments pour aller à la rencontre du sens, sans jargon ni pédantisme. La délicatesse du texte, même quand il force ses effets, résiste mal à l'assaut des figures de style listées comme dans un catalogue.

6. Le déroulement de l'épreuve : démarche et méthode

L'épreuve consiste en l'explication d'un texte extrait d'une œuvre de la littérature française postérieure à 1500 qui appartient au programme de l'année. Elle est accompagnée d'une question de grammaire dont l'intitulé porte sur ce même texte. Le candidat bénéficie de trois heures pour préparer l'ensemble. L'oral en tant que tel dure cinquante minutes, entre l'explication, la réponse à la question de grammaire et l'entretien avec le jury (dix minutes sont consacrées à ce dernier temps de l'épreuve).

On peut considérer que la répartition idéale pourrait être de trente minutes pour l'explication de texte et dix minutes pour la grammaire. Toutefois le candidat reste libre de la gestion de son oral, dans la limite évidemment du temps imparti que le jury contrôle scrupuleusement, quitte à interrompre l'exposé.

Il est d'autre part loisible aux candidats de commencer soit par la question de grammaire soit par l'explication de texte. Si la place de chacune des parties de l'épreuve est indifférente, le jury recommande de ne pas distinguer artificiellement ces deux temps mais de les relier avec soin, la question de grammaire invitant toujours à observer un fait textuel important qui amène à formuler l'intérêt du passage. L'entretien reprend l'ordre de l'exposé décidé par le candidat.

On attend du commentaire littéraire et de la présentation grammaticale qu'ils occupent, sans les dépasser, les quarante minutes réglementaires. Néanmoins certains candidats tentent d'utiliser à tout prix la totalité du temps auquel ils ont droit, ce qui débouche sur des exposés très lents – qui parfois s'achèvent rapidement, puisque le temps passe malgré tout. Ces explications ne permettent pas de rendre compte convenablement du texte envisagé comme une unité et un développement continu.

La bonne évaluation du temps de parole est une donnée fondamentale de l'explication : il est inutile de faire traîner le commentaire tout comme il est préférable de ne pas aller trop vite. Au cours de l'analyse elle-même, on aura soin de maintenir un certain équilibre entre les différentes parties de l'exposé : ne pas s'attarder au début pour devoir par la suite précipiter le débit et le commentaire, savoir varier les rythmes quand l'interprétation l'exige, ne jamais bâcler la fin de l'explication et plus encore ne pas se laisser prendre par le temps au point d'interrompre l'exposé ou d'improviser une conclusion lapidaire et plate, voilà quelques-uns des impératifs que les candidats auront à l'esprit. Une explication qui ne parvient pas à commenter la fin de l'extrait est à l'évidence une explication incomplète.

L'exercice est composé d'un nombre fixe d'étapes, clairement définies :

- une introduction destinée à situer le texte et à le caractériser ;
- une lecture expressive, à haute voix ;
- un axe de lecture qui oriente le commentaire ;
- un plan qui livre l'architecture signifiante de l'extrait (l'ordre des deux points précédents étant interchangeable) ;
- un développement explicatif ;
- et enfin une conclusion.

A ce premier temps de l'oral (auquel s'est ajoutée la réponse à la question de grammaire, non traitée ici), succède le moment de l'entretien avec les membres du jury.

La préparation

Les trois heures de préparation constituent une phase de l'épreuve qui exige beaucoup de méthode. On conseillera aux candidats de prendre le temps nécessaire pour lire, relire et relire encore leur texte. Ils y gagneront de se l'approprier, plutôt que de se lancer immédiatement dans son interprétation au risque de brûler les étapes. La lecture aura en vue un ensemble de questionnements fondamentaux et structurants, qui n'arrêteront à ce stade aucune conclusion : la contextualisation, la situation énonciative du passage (qui parle et à qui, dans quelles circonstances spatio-temporelles, par quels filtres... ?), son positionnement générique et tonal, sa relation au réel et au langage (fonctions référentielle et poétique dans le vocabulaire de Roman Jakobson), sa stratégie de réception (place et degré d'implication du lecteur), sa dimension métatextuelle enfin, étant entendu qu'un texte pose toujours un problème d'écriture, qu'il est à lui-même, plus ou moins explicitement, sa propre théorie et qu'il est ainsi une réponse originale au pourquoi et au comment écrire.

Une relative lenteur dans la prise de contact avec l'extrait aidera les candidats à ne pas être entravés par des lectures préétablies et à ne pas déjà prendre position. Les choix trop vite opérés et qui donnent déjà son pli à la réflexion sont difficiles à rectifier ou à infléchir par la suite. Si le commentaire a besoin, dans sa phase préparatoire, de s'adosser à des hypothèses de sens, les candidats maintiendront ouverte leur lecture jusqu'à la fin du parcours, avant de fixer, avec plus de certitude, l'axe de l'étude. Aussi l'orientation de l'interprétation, qui guidera l'ensemble, ne peut-elle trouver son expression qu'à la fin de l'analyse de détail.

L'introduction

L'épreuve proprement dite débute par une introduction qui fournit les informations utiles à la présentation du texte et à son intelligibilité.

L'extrait sera replacé dans son contexte, c'est-à-dire dans l'économie générale de l'œuvre et par rapport aux quelques lignes qui éventuellement le précèdent. Nous ne revenons pas sur cette phase de contextualisation dont nous avons déjà abordé les principes. Le jury rappelle simplement que les candidats doivent indiquer, d'après leur connaissance de l'œuvre, d'où est tiré le passage en prélevant les données strictement nécessaires à sa situation. Raconter les événements qui ont eu lieu auparavant ou qui auront lieu après n'est pas établir le rôle d'un épisode. Il s'agit finalement, dans une présentation ni trop longue ni trop générale, de souligner la valeur précisément conférée au texte dans l'espace de l'œuvre et donc de marquer son emplacement structurel ou symbolique.

L'introduction identifie en outre la nature du texte et le définit littérairement. On ne considérera pas la caractérisation comme un morceau détaché au sein de l'introduction. Elle vient dans la continuité de la présentation et elle contient des éléments d'observation qui préparent la formulation du pacte de lecture : situation d'énonciation, point de vue adopté, type de texte (récit, description, discours ; dialogue, monologue, soliloque... ; forme poétique), appartenance générique... sont des repères généraux d'appréciation de ce qui donne au texte son identité ainsi que son appartenance aux grands schèmes de la littérature.

Un poème ne s'explique pas de la même manière qu'une scène de théâtre, qu'un épisode de roman ou qu'une lettre. L'écriture est affaire d'adhésion et de renoncement, elle s'applique des contraintes et s'en libère ; de là naissent les critères formels propres à chaque œuvre.

La lecture du texte

Tous les rapports insistent sur ce point : la lecture du texte est une étape de la prestation des candidats déterminante et particulièrement attendue. On lui portera la plus grande attention. Elle se prépare avant le passage devant le jury, dans le silence du for intérieur au moment de l'épreuve et, en amont, lors des exercices d'entraînement. On regrette que les difficultés posées en ce domaine par l'œuvre de Rabelais n'aient pas été mieux appréhendées et surmontées. Une lecture réussie résulte déjà de la justesse de l'interprétation et de son intelligence. La voix qui actualise l'écriture et la rend vivante suggère, par ses accents et ses silences, par ses choix d'intonation, des propositions de sens que l'explication ensuite nommera et approfondira.

Les professeurs-candidats ont l'habitude, pour faire goûter à leurs classes la saveur de la littérature, de mettre en bouche la parole gelée des textes, comme Rabelais en introduit l'allégorie dans le *Quart Livre*. Sans aller jusqu'à l'intensité de la diction d'un François Bon récitant Rabelais avec jubilation (mais son projet est une invitation à animer physiquement les textes), ils doivent être mus par l'intention de restituer, lors de l'épreuve, toute la force de présence des œuvres, dans la vérité de leur propre sensibilité et de faire entendre au creux de la voix le bruissement intérieur de l'écriture.

On évitera alors d'accrocher le texte, d'hésiter sur une graphie, comme de surjouer l'extrait et le mettre en spectacle, tentation du théâtre dont par ailleurs on respectera les conventions de lecture, en particulier concernant les didascalies. Le jury apprécie que les candidats adoptent une diction fluide, respectueuse de la ponctuation, des liaisons, et qu'ils donnent à leur lecture une tonalité juste : l'équilibre expressif qu'ils sont invités à obtenir est la promesse, presque toujours vérifiée, que le commentaire aura su éviter les fautes de tons.

Les candidats peuvent ensuite livrer la composition du passage et l'hypothèse de lecture dans l'ordre qu'ils estiment le plus adéquat à la stratégie de leur présentation.

La composition

Cette étape de l'explication a pour finalité de mettre au jour le plan du texte : les parties qui le constituent et les articulations qui lui confèrent sa cohérence et sa logique particulières. Elle relève déjà du commentaire puisque les candidats justifient leur plan, en ne se contentant jamais d'énoncer de grands titres. On ne sous-estimera pas les brisures, les failles, les dissonances, les temps forts et les temps faibles qui entrent dans l'énergie de l'écriture.

Parfois le texte se prête mal à un « découpage » interne : une telle difficulté fait déjà sens et on peut préférer à un ordonnancement rhétorique trop rigide la suggestion, plus souple, de *mouvements*. C'est en ces termes que Jean-Pierre Richard énonce sa propre posture critique, à partir d'un espace textuel conçu comme un dispositif de répétition et de transformation conjointes. Le critique voit ainsi le texte « s'écrire comme une vague glisse sur elle-même, ou comme, tout à la fois nécessaire et de manière imprévisible, se varie une mélodie »⁷.

Enfin travailler sur un « passage » ou un « extrait » suppose que le texte a été prélevé dans un ensemble et que le jury a considéré que son découpage était signifiant. Il suggère donc que les candidats s'interrogent sur ce choix et l'expliquent.

⁷ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 11.

L'hypothèse de lecture

A ce stade de l'exposé, le candidat détaille l'axe d'interprétation auquel il a pensé et qu'il va par la suite exploiter. Cette présentation, qui est la pierre de touche de l'exposé, n'est ni lapidaire ni mystérieuse. Peut-être ne faut-il pas tout dire, car l'on peut habilement vouloir conserver quelques surprises. Cela étant, la formulation de l'orientation choisie se fera toujours avec une grande précision et une parfaite clarté. Elle fait s'assembler les pistes, elle dégage une dominante ; par elle, le commentaire s'entend comme une démonstration. Colonne vertébrale de l'étude, elle donne forme et ordre à l'explication, en émettant un point de vue sur le texte (ce qui diffère d'un jugement personnel) et en établissant les priorités de la signification, pour se prémunir contre une simple description pointilliste ou une vue en surplomb, vague et superficielle.

La validité de l'hypothèse de lecture qui, à la différence de la lecture ordinaire, organise l'impression et la rationalise, se mesure à sa capacité à recouvrir un maximum de faits observés sous son unité, du début du passage jusqu'à son dernier mot. On peut encore l'évaluer en se demandant si elle pourrait éventuellement convenir à un autre passage de la même œuvre voire d'une autre œuvre. Si tel est le cas, il convient de lui chercher un tour plus directement en rapport avec le texte, incomparable par définition. Car écrire revient à décrire, à détourner, à travestir, selon des degrés divers, l'héritage des textes antérieurs. On se souviendra de ce mot de Pierre-Jean Jouve sur la radicale nouveauté du geste poétique ; il s'étend à toute la littérature : « La poésie est une âme inaugurant une forme » (*En miroir*).

L'analyse

L'introduction, en ses diverses composantes, aboutit au commentaire, temps fort de l'exposé et bien entendu le plus long. A partir du pacte de lecture, les candidats se tournent vers le texte et en produisent l'étude linéaire serrée, menée pas à pas, conformément à l'avancée du sens.

Plusieurs difficultés apparaissent ici. Il s'agit d'abord de réussir le va-et-vient entre l'extrait relu, séquence par séquence, par unités d'amplitudes variables, et l'analyse qui l'élucide. Ce retour au texte s'effectue selon la double progression de la démonstration, que déroule le commentaire, et du mouvement du passage.

Les régimes d'approche peuvent être variés : lecture appliquée d'un détail (un mot, un motif...), prise de vue plus générale... Mais ces accommodations optiques, importantes pour le rythme de l'étude, seront opérées avec mesure, d'une part pour éviter les excès de myopie et, d'autre part, pour ne pas survoler le texte avec trop de hauteur.

L'explication doit être dense, bien qu'attentive à ne pas écraser le texte sous l'appareil critique ; elle amène le passage à reprendre forme au sein d'une analyse ordonnée et approfondie. On ne prétendra pas épuiser le texte – comment y parviendrait-on ? – car l'explication n'est pas un exercice d'exhaustivité ; tout au contraire, elle résulte de choix toujours signifiants et d'une mise en valeur concertée du texte. Ces choix seront régulièrement redonnés au fur et à mesure, de façon à ce que la piste initiale ne soit jamais perdue et que soit ainsi confortée sa pertinence.

L'explication linéaire n'empêchera pas qu'aient lieu d'autres formes de convergence du sens. C'est là une seconde difficulté du travail. Le texte procède par échos, par réseaux qui se concilient mal avec le seul développement progressif. Un bon commentaire n'oublie pas de souligner les allers-et-retours du sens, les tensions entre la surface et la profondeur, la dispersion, les ramifications ou les nœuds de l'écriture. Dans le texte, tout se tient en forme de tresse, mais tout est aussi minutieusement éparpillé, et en lien avec l'œuvre tout entière. On aura donc intérêt à circuler dans l'environnement du passage pour ramener des éléments d'information et de sens qui enrichissent la lecture de l'extrait et le remettent en situation, à un niveau de structure supérieur.

La conclusion

La conclusion n'a pas vocation à répéter l'axe de lecture à l'identique. Elle clôt cependant l'étude et en dresse le bilan. La conclusion dialogue ainsi avec l'introduction, mais elle revient encore une fois au texte pour jeter sur lui un dernier éclairage qui le mette en valeur et renforce la cohérence de son interprétation. Elle reformule donc les lignes d'appui du commentaire en une présentation synthétique.

Dans son dernier temps, elle aboutit à des enjeux plus généraux, dans la perspective directe du texte. La conclusion ne ferme pas l'explication sur une position de lecture figée puisque, à l'inverse, l'explication aura contribué à donner aux questionnements initiaux les réponses les plus modulées. La conclusion adopte un certain recul et une forme de hauteur par rapport à l'étude de détail.

L'entretien

La dernière partie de l'épreuve est consacrée à l'entretien avec les membres du jury. Elle se conçoit comme un moment d'échanges et à ce titre, elle réclame de conserver jusqu'au bout de la fraîcheur et de la réactivité. Les questions posées par le jury, qui n'a, faut-il le rappeler, aucune idée préconçue ou dogmatique sur les textes, ne sont pas des chausse-trappes : elles aident les candidats à revenir sur leur exposé afin de le réorienter, le corriger, le préciser, le rendre pleinement intelligible, lui apporter des éléments supplémentaires voire l'élargir par l'ouverture d'autres voies.

Les candidats ne peuvent donc que tirer profit de l'entretien. Or ce moment est délicat car il intervient lorsque la fatigue se fait sentir et qu'il faut pour l'affronter être capable d'interroger de nouveau ses propres analyses, de reconsidérer certains passages du texte, et de s'adapter aux orientations ou aux réorientations que le jury suggère. Le jury est particulièrement satisfait quand un candidat saisit l'occasion d'une question pour se lancer à nouveau dans l'analyse, essayer de compléter sa pensée et découvrir ce qu'il avait mal ou partiellement vu, convaincu à juste titre qu'aucune explication n'est tout à fait achevée.

Les membres du jury apprécient que, du début à la fin de l'épreuve, l'explication soit incarnée par les candidats. Car elle est un acte de communication qui, en tant que tel, suppose des qualités d'éloquence : un débit bien réglé, ni trop précipité (comme s'il s'agissait d'en finir au plus vite) ni trop lent (pour masquer le peu de matière du commentaire) ; le soin apporté aux expressions dont parfois se détache une trouvaille heureuse et piquante ; la volonté de convaincre et de persuader et donc de ne pas oublier de s'adresser continûment au jury ; un niveau de langue irréprochable.

L'explication obéit, dans les termes de Pascal, à l'esprit de géométrie, parce qu'elle est un discours ordonné, nettement articulé, facile à suivre et non encombré par des abus de didactisme ; elle tient aussi de l'esprit de finesse par la justesse et la richesse de ses vues, et par son caractère suggestif.

L'épreuve exige de la rigueur, mais la méthode n'est pas opposée à la délectation, et c'est bien l'accord de la raison et du plaisir, comme les combinaient les écrivains de la période classique, qui sous-tend le commentaire de texte et préside à sa transmission orale. Roland Barthes rêvait à une Société des Amis du Texte. Le concours n'offre peut-être pas les meilleures circonstances pour donner forme à cette utopie mais les membres du jury sont reconnaissants aux candidats qui savent exprimer leur amour des textes, sentiment d'amateur et d'amoureux, et qui pratiquent, pour reprendre les termes de Paul Claudel définissant la persuasion, « l'art d'éveiller dans les cœurs une connivence secrète » (« Conversation sur Jean Racine »). Une explication fait ainsi entendre, par la force de l'analyse et l'enthousiasme du ton, la passion de la littérature à travers l'affirmation d'un sujet pensant et sensible.

ÉPREUVE ORALE DE GRAMMAIRE

Rapport présenté par Michel GAILLIARD

L'épreuve orale de grammaire consiste en une interrogation donnée sur le texte servant de support à l'explication de texte. Le candidat reçoit simultanément les deux sujets, explication de texte et grammaire, pour lesquels il disposera d'un temps global de préparation de trois heures. La question de grammaire peut porter sur la totalité ou sur une partie du texte. Lorsque le candidat se présente devant le jury, c'est à lui de décider s'il va commencer par la grammaire ou par l'explication. Il n'existe aucune norme en la matière, et le choix n'a pas à être justifié. La durée totale de l'épreuve est de quarante minutes. Là encore, le candidat est libre d'organiser son temps à sa guise. Toutefois, un usage à présent bien établi est de consacrer globalement une dizaine de minutes à la grammaire, sans qu'aucune obligation n'existe à ce sujet. Après l'exposé du candidat, le jury lui pose quelques questions afin de l'amener à rectifier une erreur, ou à fournir une précision.

Les candidats ayant fait une impasse totale sur la grammaire, ou ceux qui se contentent de ne présenter que quelques remarques après leur explication de texte, semblent heureusement en voie de disparition. L'épreuve est apparemment de mieux en mieux identifiée et l'on voit clairement qu'elle fait l'objet d'une préparation sérieuse pour le plus grand nombre. Les prestations de qualité ne sont pas rares, mais le jury a pu aussi entendre beaucoup d'exposés très décevants.

Ce rapport est complémentaire de ceux des années antérieures dont il ne reprend pas systématiquement toutes les indications. La lecture du rapport 2012 est notamment recommandée, en particulier les paragraphes portant sur les attendus de l'épreuve et sur les erreurs les plus fréquemment commises. On lira également avec profit le rapport de 2010 et celui de 2008, tous deux très complets⁸.

On donnera tout d'abord une liste classée des sujets donnés, puis on rappellera les différentes phases selon lesquelles on attend que s'organise le propos du candidat. On analysera alors quelques problèmes récurrents afin d'en tirer des conseils utiles aux candidats pour leur préparation. Une bibliographie indicative terminera ce rapport.

Liste des sujets donnés lors de la session 2013

Les questions recensées ont été regroupées en grandes catégories afin d'aider les candidats à mieux se préparer. Mais les rubriques données ci-dessous ne le sont qu'à titre indicatif et ne constituent en rien ce qui serait une classification officielle.

Les questions qui ont été tirées plusieurs fois apparaissent en italique.

A. Questions sur des classes grammaticales

Le groupe nominal. Le nom propre.

Les déterminants. L'article. Les démonstratifs. Démonstratifs et possessifs. Les indéfinis.

L'adjectif. *L'adjectif qualificatif.* L'adjectif épithète. L'épithète. Les expansions du nom.

Les pronoms. Le pronom sujet. Les pronoms personnels. Les pronoms démonstratifs. *En* et *y*.

Les adverbes.

Les groupes prépositionnels. Les prépositions.

⁸ <http://www.education.gouv.fr/cid4927/sujets-des-epreuves-d-admissibilite-et-rapports-des-jurys.html>

B. Questions sur des fonctions syntaxiques

L'attribut. Les compléments circonstanciels. La fonction sujet. Les compléments du verbe. Les compléments d'objet. Les fonctions de l'adjectif qualificatif.

C. Questions sur le verbe

Le verbe.

Les temps verbaux. Les temps de l'indicatif

Les modes verbaux. Les modes personnels du verbe. Indicatif et subjonctif. Impératif et subjonctif. Le subjonctif.

Les modes non personnels du verbe. L'infinitif. Les participes. Les participes passés. Les formes en -ant.

Les périphrases verbales. Les constructions verbales. La transitivité.

D. Questions sur la phrase

La phrase comme support de modalités : Types (et formes) de phrase. Les modalités de la phrase. L'emphase. *L'interrogation.* L'exclamation. Exclamation et interrogation. *La négation.*

La phrase support de constructions syntaxiques :

Les propositions subordonnées. La subordination. Les conjonctions de subordination. Les mots subordonnants. Les propositions subordonnées relatives. Le pronom relatif. Les propositions subordonnées conjonctives. Les propositions subordonnées conjonctives complétives. La coordination

Les présentatifs. Étude des occurrences de c'est. Les emplois du verbe être. Les emplois de être et de avoir. Clivées et pseudo-clivées.

E. Autres questions

Études de morphèmes : *Que. De. Si. « Qui » et « que »*

Énonciation : Les déictiques. Les marques de l'énonciation

Grammaire de texte : Les anaphores.

Les phases successives de l'exposé

Elles sont ici simplement indiquées et feront l'objet de commentaires méthodologiques assortis d'exemples dans le point suivant du rapport.

A. Définition du sujet : présentation méthodique et rigoureuse de la catégorie grammaticale à traiter.

B. Énumération des occurrences du corpus. Leur nombre peut difficilement être inférieur à une demi-douzaine et ne dépasse guère une vingtaine. En cas de trop grand corpus, le candidat peut annoncer qu'il passe au point suivant et qu'il donnera les occurrences classées, au fur et à mesure de son analyse.

C. Analyse du corpus selon la catégorie à étudier. Il faut ici proposer un plan de classement des occurrences. C'est la partie maîtresse de l'exposé.

D. Réponses apportées aux questions posées par le jury.

Commentaires méthodologiques et conseils aux candidats

1. Définition du sujet

On attend d'abord une définition du sujet à traiter. C'est à ce moment qu'est estimé le savoir grammatical du candidat et que l'on a un aperçu de ce que sont ses connaissances. Il faut donc soigner cette partie de la réponse, faire preuve de rigueur, partir de la catégorie grammaticale dont on va traiter en s'attachant à en regrouper méthodiquement les propriétés principales.

Pour les déterminants, par exemple, on commencera par donner des indications de morphologie. Si la classe est réduite, comme dans le cas d'une question sur le seul article, on devra donner le paradigme en entier : définis, indéfinis, partitifs. Dans les autres cas, on indiquera les sous-catégories en les illustrant d'exemples. On donnera ensuite les propriétés distributionnelles : le déterminant a une place contrainte, à gauche du nom, et on ne peut l'effacer sauf cas particulier à justifier. Enfin, on expliquera ce que sont l'actualisation du nom et la détermination et on donnera la différence entre détermination définie et détermination indéfinie.

On voit sur cet exemple qu'il ne s'agit pas de se lancer dans un « cours » sur la question, mais de montrer qu'on est capable d'indiquer synthétiquement quelles sont les propriétés structurales de la catégorie à étudier, ce qui est le signe qu'on maîtrise sa grammaire et que l'on a déjà une approche de la catégorie qui est tournée vers l'analyse morphosyntaxique : par exemple, dire dans la définition que le déterminant est un constituant essentiel du GN annonce qu'on pensera à relever les cas de noms sans déterminant afin d'en justifier l'absence.

Dans l'ensemble, les défauts récurrents, à ce stade, sont de deux ordres :

— Le candidat donne une définition beaucoup trop rapide et montre clairement qu'il ne sait pas « sa » grammaire. Il lui faut alors l'apprendre. Dans les cas d'ignorance les plus sévères, la fréquentation d'un bon manuel de collège peut être un point de départ. C'est ici l'occasion de rappeler que c'est dans la grammaire « scolaire » qu'il faut aller chercher les bases de cette épreuve. Sans connaître les paradigmes donnés par les « natures » de mots, sans savoir analyser une phrase en constituants et en indiquer les principales fonctions syntaxiques, sans savoir justifier l'emploi d'un mode ou d'un temps ni analyser une phrase complexe en propositions, il n'est pas possible de réussir cette épreuve. Certes, les analyses attendues, on le verra plus loin, doivent dépasser la simple dénomination de ce matériel grammatical ; mais elles ne peuvent se déployer qu'à partir de son identification correcte. Il faut apprendre à marcher avant de vouloir courir.

— Le candidat définit approximativement ou commet des erreurs partielles. Par exemple, on répartit justement les subordinées entre « conjonctives complétives » et « conjonctives circonstancielles », sans du tout définir ce qu'est une « conjonctive ». On a pu aussi définir le discours direct par la présence d'un verbe introducteur et une ponctuation particulière, ce qui laisse de côté la question des temps du verbe et des marques de personne. Dans un autre cas, les pronoms sont répartis en « représentants et en *déictiques* » : c'est oublier que dans une phrase comme « *chacun* cherche son chat », le pronom sujet n'est pas déictique et peut très bien ne pas être anaphorique s'il est un simple équivalent de *chaque personne*. Ailleurs, on définit les temps verbaux comme « ce qui situe le procès par rapport au moment de l'énonciation » alors qu'il s'agit de les analyser dans un passage des *Confessions* comprenant un nombre important de verbes au passé simple qui, précisément, ne renvoient pas à une instance énonciative : l'emploi textuel des temps n'a pas fait l'objet d'une définition alors que là était précisément l'essentiel du sujet...

Les exemples de cette deuxième catégorie sont nombreux. Dans l'ensemble peu de définitions apparaissent vraiment solides, complètes, indiquant un candidat armé pour une analyse du corpus. Le conseil est ici de reconnaître son défaut de savoir et de s'adonner tout au long de

l'année de préparation à une étude méthodique et quotidienne des manuels et ouvrages nécessaire (cf. plus loin) afin d'arriver au niveau suffisant de connaissances.

2. Problèmes posés par l'analyse du corpus

2.1. L'absence de classement des occurrences.

C'est un fait rarissime, mais on peut encore trouver des analyses au fil du texte, sans ordre ni méthode. Dans ce cas, l'échec est assuré.

2.2. Le simple étiquetage des termes

C'est un défaut un peu plus répandu. Le candidat se contente d'identifier les occurrences de la catégorie à étudier. Même dans le cas où cela s'accompagne d'un classement juste, l'épreuve ne peut être considérée comme réussie.

2.3. Le lien avec la définition

Dans une épreuve sur corpus, tous les cas théoriques ne sont pas forcément représentés et, surtout, nombre de cas dits « difficiles » que les grammaires n'analysent pas forcément, viennent compliquer la tâche. Ainsi, un candidat définit le verbe *être* selon trois types de fonctionnement : verbe « plein », avec le sens de « exister », verbe copule dans une construction attributive, et verbe auxiliaire, qui n'a plus de fonctionnement autonome. Cela est tout à fait juste ; mais il n'en trouve pas moins dans son corpus des énoncés comme « Monsieur Pequet *était* avec moi » ou « Ce *sera* fort modestement [que je l'habillerai] » dans lesquels le verbe *être* n'entre dans aucune de ces trois catégories, auxquelles il cherche tout de même à les ramener artificiellement, manquant ainsi les analyses attendues.

Dans d'autres cas, on peut être victime de la définition erronée ou imparfaite que l'on a donnée. Par exemple, un candidat qui doit traiter du mode verbal le définit d'abord sous l'angle de la « modalisation », en parlant du point de vue du locuteur sur son énoncé, ce qui n'est pas faux, mais ne dit rien de spécifique au verbe, avant de parler des catégories guillaumiennes *in esse*, *in posse* et *in fieri* qui réfèrent au temps et non au mode ! Toutes ses analyses ne peuvent alors qu'être erronées. Dans un autre exemple, les infinitifs sont classés, durant le temps de la définition, en emplois « verbaux » et emplois « nominaux » ; mais par la suite, seront rangés dans les emplois « verbaux » tous ceux qui présentent un complément d'objet, alors que c'est le propre de tous les emplois de l'infinitif que d'admettre de tels compléments, à l'exception des infinitifs substantivés. Le candidat n'a pas interrogé une définition qu'il a apprise telle quelle, et qu'au fond il ne comprenait pas.

Enfin un cas typique est celui où la définition est juste, mais n'est pas appliquée dans l'analyse. Par exemple, un candidat annonce dans la définition que les adverbes ont des fonctionnements syntaxiques différents dans la phrase ou dans les groupes ; mais il axe ensuite son classement sur des critères sémantiques, en distinguant adverbes de temps, de lieu... Le candidat a appris la grammaire et présente des connaissances suffisantes, mais ne peut les mettre en œuvre.

En résumé, l'échec peut être ramené à deux causes : soit il est dû à un pur et simple manque de savoir ; soit il vient de ce qu'un savoir théorique ne parvient pas à s'employer dans l'analyse d'une occurrence en discours.

2.4. L'absence de procédures d'analyse

Comment dépasser la simple identification des unités et des catégories sinon en appliquant au corpus des procédures d'analyse ? La pronominalisation, le déplacement, l'effacement, la passivation, la paraphrase sont les plus courantes. Celles-ci, appelées « opérations syntagmatiques » ou encore « tests », dans le langage courant, sont le lieu de deux sortes de difficultés : soit elles ne sont pas appliquées, soit elles sont mal appliquées ; les deux cas

conduisent du reste au même échec. L'habitude doit être prise par tous les candidats de bannir toute démarche qui consiste, par exemple, à identifier des fonctions syntaxiques uniquement sur le sens, en posant une question (*quoi ? comment ? où ?...*) après le verbe.

Lorsqu'on n'applique pas de tests d'analyse, on se limite au mieux à identifier. Dans une question sur les compléments circonstanciels, sur les groupes prépositionnels ou sur les adverbes, par exemple, on se retrouve alors presque empêché de traiter le sujet. Dans toutes les autres questions, l'analyse est toujours dépendante de ces opérations. Voici quelques exemples.

— « Servir l'épée *au côté* » : seul le constat que le groupe souligné ne peut être effacé (*? servir l'épée*) permet de dépasser la réponse « complément circonstanciel de lieu » qui s'avère ainsi fautive, car uniquement fondée sur le sens du groupe *au côté* et non sur son fonctionnement syntaxique. Le test fait notamment ressortir que le groupe prépositionnel est lié au GN « l'épée » et non à la phrase.

— « Il m'a dit que vous étiez belle gaie, aimable, que vous m'aimiez *enfin*. L'adverbe est mobile dans la proposition ; mais le test de l'extraction par *c'est... que* s'avère négatif (*? c'est enfin* qu'il m'a dit que vous étiez belle...) : cela seul permet de distinguer ce groupe d'un simple complément circonstanciel adjoint, qui serait, lui, extractible comme dans « je me jette à *corps perdu* dans les bagatelles ».

— « *jamais* n'avaient été à telles noces » : seul le déplacement permet de voir que *jamais*, en tant que morphème de négation, a un fonctionnement particulier par rapport à d'autres qui, eux, ne sont pas mobiles (**pas ne le veulx*).

— Pour analyser l'infinitif dans « je peux *juger* », on peut constater que la paraphrase par la complétive n'est pas possible (**je peux que je juge*) ce qui permet de fonder l'analyse d'une périphrase verbale sur un autre critère que celui du sens.

— Dans « c'est toujours au pays de Vaud qu'elle se fixe », l'analyse d'une phrase clivée doit avant tout se fonder sur la paraphrase possible par la phrase de base : « elle se fixe au pays de Vaud ».

Par ailleurs, on voit parfois des candidats employer des tests à l'aveugle, ce qui peut donner un résultat très fautif. Par exemple dans « un gros cervelat [...] *anticipant* devant le front de leur bataillon » un candidat identifie dans le groupe souligné une « relative participiale », alors que cette catégorie n'existe pas en grammaire, sur la seule foi de ce qu'il pense être un test : la paraphrase par « un gros cervelat [...] *qui anticipait* [...] ». Ici, il aurait suffi de poser que dans toute relative il y a forcément un pronom relatif pour que le test n'ait pas besoin d'être appliqué.

L'échec peut apporter un principe : les tests ne donnent jamais de meilleurs résultats que lorsqu'ils sont employés pour trancher entre deux analyses possibles, ou dans le cas d'une incertitude déjà dirigée vers un type de réponse. Ainsi dans « C'était un passage derrière sa maison, entre un ruisseau à main droite qui la *séparait* du jardin [...] » il faut déjà avoir conscience de ce qu'est le fonctionnement de l'imparfait dans un texte pour avoir l'idée d'appliquer le test de substitution et voir que le verbe « séparer » ne peut être mis au passé simple sans changer le sens de la phrase, d'une manière d'ailleurs difficilement envisageable : il faudrait comprendre que le ruisseau se met à déborder et sépare Mme de Warens du jardin au moment même où Rousseau la regarde... L'imparfait, dans sa valeur aspectuelle, est ici fortement contraint par sa présence dans une relative. Lorsque les candidats ne peuvent appréhender les imparfaits qu'au moyen de formules toutes faites comme « c'est un temps qui indique la durée », il est évident qu'ils ne songent pas à appliquer des tests à des occurrences de ce genre, qui restent alors non analysées.

2.5. Erreurs d'identification

Outre les classiques confusions entre pronoms et déterminants, ou entre conjonctives et relatives, on peut donner deux exemples isolés. Dans « Je me suis fait *tout* expliquer » : *tout* est identifié comme un adverbe alors qu'il est pronom. Dans « *Comme te voilà grande* » on voit en *comme* un *pronom* exclamatif, alors que c'est un adverbe. Dans de tels cas, le remède est simple : il n'y a que le travail qui puisse préserver de l'erreur.

3. L'entretien

Les questions posées peuvent être de quatre ordres.

— Donner l'occasion de rectifier une erreur franche. A ce moment-là, la question est ponctuelle : le candidat a dit « relative » au lieu de conjonctive », « totale » au lieu de « partielle », « complément d'objet » au lieu de « complément circonstanciel », ou encore il identifie un « passé antérieur » alors qu'il s'agit d'une forme passive... Sa réponse lui est alors rappelée et il lui est demandé d'y revenir. Le but est de voir s'il s'agit d'une vraie erreur, d'une faute d'inattention, d'un lapsus...

— Inviter à préciser une analyse fautive dont on peut penser que, si elle est reprise, elle débouchera sur une réponse acceptable. C'est ce genre de questions que l'on pose le plus souvent. Dans « C'est une chose inacceptable que je ne trouve pas mon peloton bleu », une candidate identifie la construction comme étant « presque une présentation clivée ». Il s'agit en réalité d'une construction de type « disloquée » comme le montre la paraphrase : « que je ne trouve pas mon peloton bleu est une chose inacceptable ». Mais la première réponse peut laisser supposer que le candidat saura rectifier, en analysant.

— Faire analyser une occurrence pour laquelle une réponse juste a été donnée, sous la forme d'une simple étiquette de fonction, par exemple, sans être assortie d'une analyse. On peut alors soumettre de nouveau l'occurrence au candidat pour lui demander s'il sait décrire la construction, ce qui bonifiera sa réponse. Par exemple, le démonstratif est identifié dans « une occasion comme *celle-ci* », mais rien n'est dit sur le fonctionnement autonome de la forme composée « *celle-ci* » par opposition à la forme simple du pronom, « *celle* », qui doit s'appuyer sur une relative (« *celle que...* ») ou sur un complément de détermination (*celle de* »)

— Chercher à savoir si le candidat qui a correctement analysé une occurrence peut encore aller plus loin, lorsque le cas donne lieu à une discussion. Par exemple dans « J'ignore *ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans* » une candidate identifie correctement une interrogative indirecte, et prouve sa fonction COD au moyen de la pronominalisation : « Je *l'ignore* », « J'ignore *cela* ». On peut alors, après lui avoir signalé que sa réponse est juste, lui demander de pousser l'analyse en lui soumettant l'idée que ce pourrait être aussi une relative périphrastique, la réponse dépendant uniquement du lexème verbal de la principale, qui contient le sens d'un « savoir en suspens » pour reprendre l'expression des auteurs de la *Grammaire méthodique du français...* On atteint alors le niveau d'une véritable problématisation de l'analyse grammaticale en faisant apparaître que la grammaire dite « scolaire » fonctionne souvent en prenant le sens comme critère premier.

Toutes ces questions sont posées de bonne foi. Aucune n'est piégée ; le propos du jury n'est jamais de mettre le candidat en difficulté, mais de vérifier que celui-ci a donné sa meilleure réponse possible, compte tenu de ses connaissances et de ses capacités d'analyse. On invite donc les candidats à répondre sans crispation à ces questions, auxquelles ils ne peuvent que gagner.

Indications de bibliographie

On aura intérêt à s'appuyer sur quelques ouvrages choisis, dès le début de sa préparation, et à les conserver tout au long de l'année. Une bonne grammaire est avant tout une grammaire que l'on comprend — il faudrait oser dire « que l'on aime » — dans laquelle on sait se repérer et qui aide à progresser.

Pour une révision ou un apprentissage systématique des catégories grammaticales, on se servira de la *Nouvelle Grammaire du français* de Dubois et Lagane, chez Larousse.

Les deux grammaires généralistes suivantes sont en usage dans l'enseignement supérieur, parmi lesquelles on choisira la sienne :

RIEGEL, M., PELLAT, J.-C., et RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, aux PUF (nouvelle édition plus complète de 2009).

DENIS D. et SANCIER, A., *Grammaire du français*, Livre de poche.

On y ajoutera, pour consultation commode, l'ouvrage de ARRIVÉ, M., GADET, F. et GALMICHE, M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion.

On pourra travailler avec les *Questions de grammaire*, de Frédéric Calas et Nathalie Rossi-Gensane, chez Ellipses, qui propose des sujets traités.

Pour connaître les principales notions de linguistique structurale qui peuvent être utilisées dans les analyses attendues, on consultera le *Lexique des notions linguistiques*, de Franck Neveu, chez Nathan, dans la collection 128.

COMMENTAIRE D'UN TEXTE DU PROGRAMME DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

Rapport présenté par Corinne FRANÇOIS DENEVE ¹

Œuvres au programme

- Johann Wolfgang Goethe, *Les Affinités électives*, trad. Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1980.
- Herman Melville, *Mardi*, préface de Philippe Jaworski, édition de Dominique Marçais, Mark Niemeyer, Joseph Urbas, traduction de Rose Celli, revue par Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, 2011, Folio classique n° 5278.
- Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.

L'épreuve

L'épreuve de littérature comparée dure en tout trente minutes. Vingt minutes sont consacrées au commentaire composé d'un extrait de dimension variable, et dix minutes sont réservées à un entretien permettant de revenir sur divers points de l'exposé.

Il est d'usage (mais il n'est pas obligatoire) que le président de la commission rappelle au candidat, deux ou trois minutes avant la fin du propos de ce dernier, la nécessité de conclure. Les commissions ont de fait pu s'étonner de voir des candidats se lancer dans le commentaire sans prendre la peine de regarder leur montre ni au début ni pendant leur exposé – sans même se doter d'un tel instrument, parfois. Ce rappel du temps écoulé n'est en rien malveillant, bien au contraire. Il est cependant surprenant de voir des candidats, à qui l'on fait remarquer que leur temps est compté, continuer sur le même rythme l'amorce de leur troisième partie. C'est pour assurer au candidat une prestation réussie que ce rappel est lancé ; et il est toujours satisfaisant de voir un candidat prendre en compte cet avertissement pour résumer ce qu'il a encore à dire ou improviser, souvent fort intelligemment, une conclusion : c'est la preuve d'une grande souplesse intellectuelle. Certains candidats, un peu à court d'arguments, en revanche, jouent la montre, et semblent improviser péniblement pour « remplir » les dernières minutes. De manière générale, un jury préférera toujours un exposé dense et intelligent de 17 minutes à un exposé indigent et filandreur de 20 minutes tout juste. Il faut souligner également que les commissions ont très rarement le devoir d'interrompre un candidat : cette année encore, les candidats ont produit devant le jury des exposés qui, dans le temps demandé, adoptaient la forme du commentaire composé adéquat.

L'entretien de dix minutes suit toujours la prestation. En aucun cas il ne peut faire baisser la note du commentaire ; il ne peut au contraire que l'augmenter. On a vu des

¹ Le rapport a été rédigé avec le précieux secours des membres des commissions de littérature générale et comparée : Ariane BAYLE, Mathilde CORTEY-LEMAIRE, Isabel DEJARDIN, Jean-Luc JOLY, Mathilde LEVEQUE, Yolaine PARISOT, Patrick QUILLIER et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE.

candidats, après une très bonne prestation, se décomposer devant les questions, et, à l’opposé, d’autres candidats, après une prestation moyenne, se montrer dynamiques et combatifs : les premiers n’ont rien perdu, les seconds ont pu gagner de précieux points. De manière générale, le jury ne cherche pas à « faire dire » absolument quelque chose de précis aux candidats – mais il est évident que les questions mettent souvent sur la piste d’une autre interprétation, ou d’une interprétation complémentaire : si l’on demande au candidat de revenir sur le « comique » qu’il a discerné dans le passage, c’est peut-être parce que le mot employé a été mal choisi. Toute invitation à « reprendre tel passage » suppose en tout cas que le candidat se ressaisisse du livre, et relise ledit passage – on a d’ailleurs pu voir des candidats se lancer dans des commentaires composés sans jamais citer le texte, sans jamais saisir le livre – même s’il convient de ne pas basculer dans l’excès contraire et éviter de lire une page entière... La citation est essentielle à l’exposé : elle doit être courte, pertinente, précise et mentionner la page notamment.

Depuis 2009, le jury se laisse la possibilité de poser une « question transversale » sur l’ensemble des textes du corpus. Elle n’est toutefois nullement obligatoire, et le candidat ne doit rien inférer de sa présence, ou de son absence, souvent due aux contraintes de temps. Des candidats se sont efforcés, en ouverture de leur conclusion, de faire des liens entre les divers textes du corpus. Souvent artificielles, ces ouvertures empiétaient surtout sur le temps supplémentaire qu’ils auraient pu consacrer à l’analyse de leur extrait.

Remarques générales

Divers ouvrages utiles peuvent être consultés par les candidats quant à l’exercice du commentaire composé. Celui qui est demandé à l’oral de l’agrégation interne ne diffère pas fondamentalement des commentaires composés que l’on peut demander aux élèves en lycée. Il s’agit d’éviter les plans forme/fond et, de manière générale, tout ce qui, de manière plus ou moins habile, dissimule une explication linéaire forcément fautive, au vu de la longueur des extraits choisis.

Le commentaire composé diffère donc d’un simple relevé des champs lexicaux, des temps verbaux, des « chronotopes » et autres indications de lieu. À l’inverse, le commentaire ne doit pas devenir non plus une lecture plus superficielle que surplombante sur « l’acte de lecture » ou « l’acte d’écriture » à l’œuvre dans ce passage (ce qui pourrait être dit a priori de n’importe quel texte). Il est enfin souvent oiseux (et chronophage) d’indiquer longuement les « mouvements du texte » en introduction, ou de résumer les épisodes qui précèdent, si l’on n’en fait rien ensuite.

À la lecture minutieuse de l’explication de texte, le commentaire composé préfère une vision analytique, attentive aux systèmes d’échos de cet extrait dans l’œuvre entière, qu’il convient donc de bien connaître. Les candidats peuvent ainsi être sensibles à des effets de diptyque à l’intérieur des textes (phénomène de reduplication fréquent chez Flaubert : grande Histoire/petite histoire, amours parallèles), mais ils doivent surtout mettre au jour les fils qui tissent la narration. Enfin, si on peut supposer que les rédacteurs des sujets ne choisissent pas au hasard les extraits dans les livres, il est en revanche illusoire de s’émerveiller devant l’extrait, qui serait, inévitablement, au choix, « un point de bascule », un « moment pivot », « une matrice », un « chapitre charnière ». L’extrait à analyser est intéressant – par sa singularité même, qui ne le rend semblable à aucun autre. A contrario, si un extrait choisi « enjambe » deux chapitres, ou alors « coupe » à l’intérieur d’un bloc textuel voulu par l’auteur (chapitre, voire paragraphe), c’est sans doute que, pour le concepteur du sujet, cela a un sens : il faut donc s’interroger sur ces coupures.

De fait, l'épreuve de « comparée » à l'oral de l'agrégation interne n'est « comparée » qu'en ce sens qu'elle propose des ouvrages issus de la littérature francophone et des littératures étrangères en traduction, regroupés autour d'une thématique commune. Même traduit, le texte doit donc être lu, analysé avec précision, et des références doivent évidemment y être faites. Pour les textes traduits, on peut se montrer prudent (le jeu de mots sur « gaillard » chez Melville est-il présent dans le texte original ?), mais pas outrageusement pusillanime (on pense que le traducteur a dû faire figurer le mot « chaud » parce que Goethe parlait bien de « chaud », en allemand...). La connaissance de la langue originale peut être un atout, son ignorance n'est en aucun cas un « obstacle ». Certes, on attend des candidats une connaissance des contextes culturels des œuvres, sans laquelle les œuvres sont d'ailleurs difficilement lisibles (récits de voyage du temps de Melville, intertexte de *Robinson Crusoe* ; courant du Biedermeier chez Goethe, frénésie scientifique du siècle positiviste chez Flaubert). Il importe en outre de préciser que « tomber » sur le texte français n'est pas forcément un avantage. On pardonne plus aisément à un candidat de ne pas connaître *Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe, *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, que de ne jamais avoir lu *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale* – ou de ne plus s'en souvenir. Les notes obtenues par les candidats ayant travaillé sur Melville, Goethe ou Flaubert ne sont pas fondamentalement différentes.

On attend en tout cas des candidats une certaine culture générale, celle d'un professeur de français en exercice. La Vénus de Milo n'est pas la Vénus d'Ille, qui n'est pas non plus la Vénus de Botticelli. Orphée est un personnage dont on peut supposer connue l'existence (poétique, à tout le moins). Évidemment, on ne peut exiger des candidats qu'ils connaissent « tout », surtout sur ce corpus, mais on rappelle que les usuels présents dans la salle de préparation sont là pour pallier les éventuelles lacunes. Chercher, si on l'ignore, qui sont les « autorités » convoquées par Bouvard et Pécuchet est forcément utile, même si l'exposé ne doit pas se transformer, à l'oral, en une lecture fastidieuse de notices de dictionnaire recopiées avec application (et dont on ne fait rien). Plaquer des références mal assimilées (« au cœur des ténèbres », « la morte amoureuse », « un seul être vous manque et tout est dépeuplé ») en titres de parties est souvent plus contreproductif qu'autre chose. Précisons aussi que les notes des éditions sont là pour être utilisées : il n'y a aucune honte à s'en inspirer pour construire une analyse (la mention de la franc-maçonnerie pour tel extrait de Goethe ne relève pas du détail, mais elle est au contraire essentielle !) – les lire au cours de l'exposé sans rien en tirer est en revanche inutile.

On attend aussi des candidats une connaissance exemplaire de la langue française. L'émotion de l'oral de concours ne suffit pas à expliquer les liaisons improbables, les constantes erreurs dans le maniement de l'interrogative indirecte, les fautes de français diverses (« pallier à » et « mettre à jour » arrivent en tête), les faux sens et errances (« convivialité » pour parler de ce qui a trait au repas – qui, on le rappelle, peut se passer dans une atmosphère peu conviviale). Le jury était prêt à pardonner tout « savonnage » sur les noms impossibles des protagonistes de *Mardi* (Oh-Oh, Vévé ...), tout en restant attentif à une prononciation décente des noms des protagonistes *principaux* du livre (la pauvre « Hylla » a été affublée de noms divers, mais tous en « a »). Il s'est montré moins conciliant devant les personnages de Flaubert qu'il découvrait (Mme « Bourdin » pour « Bordin », « Gorju » pour « Gorgu »).

Enfin, on peut attendre de collègues en exercice une certaine précision sur les termes de l'analyse littéraire qu'eux-mêmes s'acharnent à convoquer (une hypotypose n'est pas une ekphrasis, le fantastique n'est pas le merveilleux). Parler d'« herméneutique exotérique »

pour le simple plaisir de citer un terme jargonnant, sans bien savoir le définir, n'est sans doute pas nécessaire. Au lieu de faire assaut de termes savants non maîtrisés, il est préférable de revenir au texte et à son analyse serrée. Une certaine précision ne nuit jamais non plus : les « culottes en peau humaine » mentionnées par Flaubert relèvent des mythes urbains, de l'histoire populaire marquée du sceau de l'idéologie, pas exactement de la science historique. Le récit de voyage n'est *pas exactement* un roman d'aventures. Quant aux différences entre auteur et narrateur, dialogue et récit, style direct et style indirect libre, on peut en revanche les supposer connues. Enfin, on veut bien qu'un récit soit allégorique ou parodique — encore faut-il savoir de quoi.

« Fictions du savoir, savoir de la fiction »

Plus que les autres années, le jury a eu l'impression de voir les textes oubliés et sacrifiés sur l'autel de la « question de cours ». Les plans déroulaient des parcours semblables, proposant un jeu oulipien sur l'intitulé « fictions du savoir, savoir de la fiction », ou plutôt déroulant une terrifiante mécanique en trois parties et trois sous-parties, toujours les mêmes, quel que soit le texte. En lieu et place d'analyses serrées de textes souvent denses et riches, on a eu l'impression d'un placage constant de références, souvent tirées d'ouvrages de la littérature secondaire, avec toutes les répétitions (combien de « festins de mots » le jury a-t-il dû avaler, au risque de l'indigestion !), les imprécisions et les faux sens que cela génère.

Ainsi, tout était théâtral dans *Bouvard et Pécuchet*. On peut certes ergoter sur la « tentation théâtrale » des romanciers du XIXe, et singulièrement, de Flaubert, réfléchir sur la « scène de roman », voire penser, avec Erving Goffman (*La Mise en scène de la vie quotidienne*), que la vie quotidienne est elle-même mise en scène – il n'empêche : il faut être précis. Si théâtre il y a dans la scène de réception des notables, c'est bien plus lorsque les protagonistes ouvrent les *rideaux* de la salle à manger pour dévoiler le jardin, et que l'on s'aperçoit que Gorgu les regarde, que de façon générale et infuse, dès le début de la scène, et pendant tout l'extrait. En tout cas on ne pouvait parler de « théâtre dans le théâtre » (pour la bonne raison qu'on est dans un roman). Le jury pouvait à bon droit se lasser de voir en première partie traitée « la mise en scène ». D'autant que lorsque la « théâtralisation » était absente du plan, c'était pour l'extrait où les deux protagonistes ... jouaient une scène de théâtre.

Tout était « métatextuel » et savant chez Melville. Beaucoup de candidats ont fait le choix de cette lecture restrictive et myope, au détriment du plaisir de la fiction, de l'exotisme et du roman d'aventures. Ils ont voulu à outrance intellectualiser un texte qui relève souvent de la « romance », justement, ou de la « fumée », plus que du roman à thèse. L'obsession du savoir réduisait à néant la présence de l'imagination, pourtant essentielle. Mohi, Youmi et Babbalanja, d'ailleurs, plus que trois modes d'accès à la connaissance, comme il a souvent été dit, seraient plutôt les incarnations de différents modes d'accès au discours.

Tout était « affinités » chez Goethe, les candidats se focalisant sur le quatuor Charlotte/Odile/le capitaine/Édouard, et oubliant les autres combinaisons possibles (Lucienne/l'architecte/Odile/le fiancé, le comte/la baronne/Charlotte/Édouard). Tout devait être chimique et sérieux, chez notre romantique allemand. Pas de place donc pour la satire (le portrait de Lucienne) ou l'humour (pourtant discrètement présent).

Enfin, il semblait que l'ensemble du corpus baignait sous le signe de l'ironie. On rappelle aux candidats que l'ironie est une antiphrase, et ne saurait se résumer au comique –

qui n'est pas exactement la même chose que le burlesque, le farcesque, le grotesque... Elle semblait être le maître-mot de *Bouvard et Pécuchet* – la fameuse ironie flaubertienne. Sauf qu'elle s'exerce en des endroits précis, et pas forcément partout. Le « spleen » de nos deux protagonistes est certainement tout sauf comique, ou ironique : la scène est sans doute pathétique, car il est acquis que Flaubert était *aussi* un grand sentimental qui se gourmandait de cette faiblesse. Quant à la scène mystique de la messe de Noël, qui suit le suicide raté, il convient sans doute de la traiter avec la même prudence que la fin d'*Un Cœur simple* : est-ce du pur comique ? Ou la réticence fascinée d'un Flaubert qui se dit que croire bêtement, c'est finalement une chance ? Taraudant le texte de Melville dans les endroits où seul régnait un comique ludique et joyeux, l'ironie se retrouvait aussi chez Goethe, dans les passages également les plus inattendus : il semble que les candidats, sans doute influencés par l'approche transversale de certains ouvrages, aient confondu l'ironie et l'ironie *tragique*.

En outre, le jury s'est parfois étonné de certaines lectures « politiquement correctes ». De fait, les textes veulent dire ce qu'ils veulent dire, et ils sont souvent peu innocents. Dans la double scène de séduction Bouvard/Bordin Pécuchet/Mélie, si on convoque les lieux communs de l'amour des poètes (tourterelles et rossignols) on parle de « besoin » ; et la scène d'amour de Mélie et de Pécuchet ressemble davantage à une scène sortie de Rétif de la Bretonne qu'à un poème de Lamartine : on parle donc de *sexualité*, et non d'amour lyrique et éthéré. De même, on peut lire les pages 116-122 de Goethe comme un rappel des contes de fées (un petit pied mignon, minuit dans un château) – ou alors, se souvenir, de même, de la valeur *érotique* du pied, et des intertextes dont se joue sans doute Goethe (Crébillon...) – d'autant que les deux protagonistes masculins, avant cette scène de double adultère, se plaisent à évoquer les autres séductions de Charlotte... Il a semblé impossible aux candidats, aussi, de penser que Melville ne prenait guère position sur l'esclavage, adoptant une sorte de *RealPolitik* qui « laisse le temps au temps » : on s'attend à une dénonciation engagée, indignée, de l'esclavage, lorsque l'on est un lecteur du XXI^e siècle : l'histoire (littéraire) est parfois plus retorse.

On signalera enfin la surprise du jury de voir des candidats considérer les extraits de *Bouvard et Pécuchet* consacrés à l'éducation de Victor et Victorine comme des « scénarios d'apprentissage » dont il aurait fallu questionner l'efficacité. Victor et Victorine sont des personnages de papier qui jamais ne s'assiéront dans une salle de classe, fort heureusement, et il convenait donc de discuter du texte littéraire qui leur donnait vie... De manière générale, c'est en effet bien de littérature qu'on parle : ces accumulations de savoirs sont *aussi*, voire surtout, des jeux poétiques.

Statistiques sur la session 2013

Notes	présents	admis
>= 3 et < 4	13	2
>= 4 et < 5	31	9
>= 5 et < 6	37	9
>= 6 et < 7	28	10
>= 7 et < 8	33	17
>= 8 et < 9	16	10
>= 9 et < 10	19	14
>= 10 et < 11	12	8
>= 11 et < 12	12	7
>= 12 et < 13	12	10
>= 13 et < 14	8	5
>= 14 et < 15	12	10
>= 15 et < 16	6	6
>= 16 et < 17	6	5
>= 17 et < 18	3	3
>= 18 et < 19	5	4
>= 19 et <= 20	1	1

Ces données chiffrées montrent bien qu'une « mauvaise note » en comparée (ou une bonne) ne garantit nullement l'échec (ou la réussite) au concours. Elles prouvent surtout que les correcteurs n'hésitent pas à utiliser l'empan complet des notes, pouvant monter très haut pour une prestation de qualité.

Mardi

Il semble que les candidats aient été particulièrement terrorisés par *Mardi*... En lieu et place de lectures apaisées, ils ont donc souvent construit des commentaires vagues, marqués du signe de l'indécision interprétative, qui semblait être le maître-mot de l'ouvrage. Melville travaillerait à la mort du genre romanesque – qui vient de naître, aux États-Unis – mort très lente, donc, puisqu'elle s'étale sur près de 600 pages... Selon les candidats, Melville résumerait à lui seul également tous les *topoi* de la littérature : dialogue socratique, satire Ménippée, bon sauvage, Rabelais et Platon. Tous les extraits semblaient propices à la convocation du *Banquet* : éloge du vin, discussion sur la pipe... Mais l'intertexte platonicien était souvent convoqué mal à propos, ou n'était guère connu (Socrate buvant sans s'enivrer dans le texte original). Enfin, dans *Mardi*, les chapitres sont dotés de titres, parfois ironiques, parfois ludiques, toujours éclairants, mais les candidats décident de ne pas les voir.

Exemples de sujets (libellés et traitement possible) :

pp. 228-232 « Bientôt s'avancèrent de vigoureux esclaves... toutes les jambes par terre »
Chapitres CIX et CX (294-301)
Chapitres CXXII et CXXIII (pp. 334-342)

p. 358, depuis « Après avoir échangé encore quelques paroles » jusqu'à « ... carnaval d'insipidités » (p. 362)
Chapitre CXXXV (pp. 376-383)
Chapitres CL et CLI en entier (429-436)
p. 499, depuis « Ô lecteur, écoute ! » jusqu'à « rien qu'à les entendre » p. 504
Chapitre CLXXXI (pp. 547-555)
Chapitre CLXXXVIII (pp. 577-583)
p. 594 « As-tu donc pris racine dans ce sol perfide » jusqu'à « j'écoutais une voix qui parlait » (p. 598)

Un candidat, sur cet extrait de *Mardi* (la visite au cabinet de curiosités, pp. 334-342) a proposé ce plan :

UNE RÉFLEXION SUR L'USAGE DU LIVRE ?

1. Une escale dans les ténèbres dans un monde figé, réifié

- a. l'enfer des livres défunts
- b. le grotesque et le difforme
- c. apologie du figement

2. Animation et mouvement : les procédés plaisants

- a. ironie
- b. invitation à reconsidérer les listes
3. système d'oppositions

3. la paradoxe du mouvement et du figement : le livre ?

- a. dénonciation de la momification du savoir
- b. éléments hétérogènes : le livre en archipel
- c. unité/trinité : la figure du livre

Les Affinités électives

Exemples de sujets :

I, chapitre 4, p.57-66
I, chapitre 5, p.66-71
I, chapitre 6, p.71-76
I, chapitre 15, p.138-145
II, chapitre 1, p.171-178
II, chapitre 2, p.178-184
II, chapitre 5, p.207-215
II, chapitre 6, P.222-228

Roman de plus modeste envergure, *Les Affinités électives* ont également posé des difficultés de lecture. La méconnaissance du contexte culturel de l'œuvre a ainsi souvent été fort dommageable. Parler de la scène des tableaux de Goethe (pp. 210-219) sans jamais chercher à savoir quels sont ces tableaux relève de la gageure insurmontable. Connaître le « Bélisaire » de Van Dyck, « Esther devant Assuérus » de Poussin, « La remontrance paternelle » de Ter Borch – qui semble être d'ailleurs une « Scène de bordel »... -- semble en

effet indispensable, de même que l'identification des figures mythiques que ces tableaux reprennent. Enfin, les notations psychologisantes abondaient, le commentaire se résumant à des jugements de valeur (d'ailleurs souvent peu subtils) sur tel ou tel personnage : Édouard ne serait donc qu'un enfant gâté.

Sur l'extrait consacré à **l'art des cimetières (II, 1, 171-178)**, un candidat a pu produire le commentaire. On notera ici que le mot « charnière » est employé : en effet, il s'agit du premier chapitre d'une seconde partie qui pourrait paraître superfétatoire. Sa place est donc essentielle.

L'ENJEU DE CE PASSAGE : LA PLACE DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ ; LE RAPPORT ÉTHIQUE ENTRE L'ART ET LA VIE

1. La place de ce chapitre dans l'économie narrative

L'ensemble des personnages et des lieux concourt à faire de ce chapitre un passage essentiel :

- a. Le motif du cimetière (vu comme un assemblage d'éléments disséminés : qu'en est-il des travaux d'Odile, ou de son cœur ?)
- b. Le personnage du pasteur (la punition divine de cet *ubris*)
- c. Des figures empathiques à l'opposé de Lucienne)

2. Perspectives sociales et religieuses

- a. L'importance des vivants (que faire des morts ?)
- b. le rapport au droit et à la féodalité (le jeune juriste, le rapport à l'argent, le statut des riches et des pauvres (divisions sociales))
- c. le néo-classicisme (référence à Philémon et Baucis, la maîtrise du paysage...)

3. Discours sur l'art et l'éthique

- a. Une époque bouleversée (monde post-révolutionnaire, monde napoléonien, monde pré-industriel)
- b. Un carrefour esthétique (fonction salvatrice de l'Art)
- c. L'égalité après la mort?

Bouvard et Pécuchet

Exemples de sujets :

- pp. 59-64 « Ainsi leur rencontre... à quelque farce ? »
- pp. 82-92 « Tant ce qu'ils avaient vu... dans le calme du soir »
- pp. 145-153 « Bouvard et Pécuchet prirent la diligence... ils oublièrent Etretat »
- pp. 248-259 « les deux amis regagnèrent leur domicile... » à fin du chapitre VI.
- pp. 266-272 « Bouvard faisait assidûment... et des personnes furent scandalisées »
- pp. 277-284 « Bouvard connut ainsi... du pain magnétisé »
- pp. 341-353 « ils trouvèrent dans leur cour... Je vous plains ! »
- pp. 388-394 « Victor leur demanda... ce n'était point un lâche »

Le jury a assisté avec plaisir à de stimulantes lectures de l'œuvre de Flaubert, (Bouvard et Pécuchet comme couple presque marié, du coup au foudre à la dispute, en

passant par la réconciliation et l'adoption de deux enfants). Il a été plus circonspect devant le second marronnier flaubertien (après l'ironie) — l'échec. Tout étant échec dans *Bouvard et Pécuchet*, on ne pouvait que conclure à un échec en tout, tout le temps, voire à « l'échec de la littérature » pour Flaubert (qui décidément ne pouvait que mourir avant d'achever sa « copie »)... La mort prématurée de Flaubert et l'inachèvement de l'œuvre semblent toutefois assez peu soutenir la thèse de l'inutilité foncière de la littérature pour quelqu'un comme Flaubert. En revanche, des allusions au « Dictionnaire des idées reçues », en lien avec la thématique de l'extrait traité, étaient souvent bienvenues.

Des candidats se sont admirablement tirés du terrible travail d'analyse de la scène (scabreuse) des tables tournantes et des guérisons par magnétisme (d'une bonne et d'une vache). On reproduit ici les plans de deux candidates sur ce même extrait de *Bouvard et Pécuchet*, pp. 277-284.

PLAN 1 : L'ECHEC BURLESQUE D'UN NOUVEAU SAVOIR

1. la découverte d'un nouveau savoir

- a. l'enthousiasme
- b. les guides
- c. les expériences

2. la satire de la bêtise et du monde provincial

- a. un ensemble de saynètes comiques
- b. des résultats « nuls »
- c. la médiocrité

3. Le burlesque scientifique

- a. la part du hasard et de l'imagination
- b. la trivialité
- c. la sacralisation burlesque

Partie sur une interprétation contestable (Bouvard et Pécuchet sont en pleine réussite, à ce stade), la candidate a eu des formules heureuses (Bouvard et Pécuchet en « Orphées dégradés » pratiquant la musicothérapie, « l'espérance n'étant finalement qu'excréments »). L'analyse, attentive au texte, montrait aussi une bonne connaissance du contexte culturel (la Barbée comme figure de l'hystérie).

Une autre candidate a proposé ce plan :

PLAN 2 : L'IMPOSTURE DES SAVOIRS

1. Science et frénésie

- a. l'expérimentation
- b. l'héroïsme
- c. les tables tournantes comme exemple

2. Le comique

- a. les enfants s'amuse
- b. humains et animaux
- c. la guérison miraculeuse

3. le doute

- a. indécidabilité du sens
- b. charlatanisme et démonisme
- c. ironie des voix

Sensible comme la candidate précédente au comique de la scène au point de lui consacrer une partie (qui revenait avec précision sur le scatologique, le burlesque...), cette candidate a fait le choix de lire le passage comme une apothéose de Bouvard et Pécuchet en guérisseurs, et une remise en question de la croyance.

Nous avons voulu conclure sur cet exemple : les plans ne sont pas les mêmes, l'optique différente, mais les deux notes très bonnes : il n'y a donc pas de « plan attendu » par le jury ; des interprétations différentes peuvent être également recevables.

En définitive, on ne saurait donc trop conseiller aux candidats de lire en amont les textes de comparée, crayon à la main, par exemple pendant l'été précédent le concours, pour les reprendre si/lorsqu'ils seront admissibles, sans avoir la tentation de se jeter sur les ouvrages d'accompagnement, qui ne sont jamais que des aides, *une fois les livres lus et assimilés personnellement*. L'« épreuve » de comparée consiste ensuite à faire entendre au jury le plaisir qu'ils ont à lire un texte et à en mettre en valeur les subtilités !