

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

## **CONCOURS DU SECOND DEGRÉ – RAPPORT DE JURY**

**SESSION 2009**

**AGRÉGATION INTERNE**

**CAERPA**

**LETTRES MODERNES**

**Rapport de jury présenté par Emmanuel FRAISSE  
Président de jury**

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

## SOMMAIRE

1. COMPOSITION DU JURY.....	p. 3
2. REMARQUES GÉNÉRALES.....	p. 7
3. ÉPREUVES ÉCRITES	
3.1. Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs.....	p. 11
3. 1. 1. Libellé du sujet.....	p. 11
3. 1. 2. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 17
3. 2. Composition française sur œuvres au programme.....	p. 36
3. 2. 1. Libellé du sujet.....	p. 36
3. 2 .3. Réflexions et éléments de corrigé.....	p. 38
4. ÉPREUVES ORALES	
4.1. Leçon portant sur un programme d'auteurs de langue française....	p. 62
4.1. 1. Leçon : œuvres littéraires.....	p. 62
4. 1. 2. leçon : cinéma.....	p. 71
4. 2. Explication de texte et grammaire.....	p. 83
4. 2. 1. Explication de texte.....	p. 83
4. 2. 1. Grammaire.....	p. 95
4. 3. Commentaire.....	p. 105

**Secrétariat général**

Direction générale des ressources humaines

Sous-direction du recrutement

Bureau DGRH D3

**Le Ministre de l'éducation nationale**

- Vu l'arrêté du 12 juin 2008 autorisant au titre de l'année 2009 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés stagiaires de l'enseignement du second degré (agrégation),
- Vu l'arrêté du 12 juin 2008 autorisant au titre de l'année 2009 l'ouverture du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés (CAER-Agrégation),
- Vu l'arrêté du 30 juin 2008 désignant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER-Agrégation ouverts au titre de la session 2009,
- Vu l'arrêté du 22 septembre 2008 complétant l'arrêté du 30 juin 2008 désignant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER-Agrégation ouverts au titre de la session 2009,
- Vu les propositions du président de jury,

**ARRETE**

Article 1 : Le jury du concours interne de l'agrégation et du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés, section LETTRES MODERNES est constitué comme suit pour la session 2009 :

**Président.**

M Emmanuel FRAISSE  
Professeur des universités

Académie DE PARIS

**Vice-président(s).**

M Jean EHRSAM  
Inspecteur général de l'éducation nationale.

Académie DE PARIS

M Henri MARGULIEW  
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie DE VERSAILLES

**Membres du jury**

M Jean AUBANELLE  
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional

Académie DE MONTPELLIER

Mme Sandrine BERTHELOT  
Professeur agrégé

Académie D'ORLEANS-TOURS

M Olivier BERTRAND Maître de conférences des universités	Académie DE GRENOBLE
Mme Florence BOUCHET Professeur des universités	Académie DE TOULOUSE
M Emmanuel BOUJU Professeur des universités	Académie DE RENNES
M Olivier CURCHOD Professeur agrégé	Académie DE PARIS
Mme Anne DEFRANCE Maître de conférences des universités	Académie DE BORDEAUX
Mme Nicole DERIVERY Maître de conférences des universités	Académie D'AMIENS
M Pascal DETHURENS Professeur des universités	Académie DE STRASBOURG
M Michel GAILLIARD Maître de conférences des universités	Académie DE TOULOUSE
Mme Claudine GARCIA-DEBANC Professeur des universités	Académie DE TOULOUSE
M Jean-Michel GOUVARD Professeur des universités	Académie DE BORDEAUX
M Michel GRAMAIN Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie DE NANTES
M Jean-Luc JOLY Professeur agrégé	Académie DE PARIS
M Alain KLEINBERGER Maître de conférences des universités	Académie DE VERSAILLES
M Jean-Yves LAURICHESSE Professeur des universités	Académie DE TOULOUSE
Mme Lélia LE BRAS Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie DE NANTES

Mme Sophie LE MENAHEZE-LEFAY Maître de conférences des universités	Académie D'ORLEANS-TOURS
Mme Corinne LEENHARDT Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie DE VERSAILLES
Mme Agnès LOBIER Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie DE MONTPELLIER
Mme Sophie LUCET Maître de conférences des universités	Académie DE PARIS
Mme Odile LUGINBULH Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional	Académie DE VERSAILLES
Mme Catherine MAGNIEN-SIMONIN Professeur des universités	Académie DE BORDEAUX
MME Bénédicte MILLAND-BOVE Maître de conférences des universités	Académie DE PARIS
M François-Marie MOURAD Professeur de chaire supérieure	Académie DE BORDEAUX
M Laurent MULLER Professeur agrégé	Académie DE PARIS
Mme Elisabeth NONNON Professeur des universités	Académie DE LILLE
Mme Chantal PIERRE-GNASSOUNOU Maître de conférences des universités	Académie DE PARIS
Mme Marie-Emmanuelle PLAGNOL Professeur des universités	Académie DE PARIS
Mme Danielle RISTERRUCCI-ROUDNICKY Maître de conférences des universités	Académie D'ORLEANS-TOURS
Mme Catherine ROBERT-LAZES Professeur de chaire supérieure	Académie DE PARIS
M Pierre RONZEAUD Professeur des universités	Académie D'AIX-MARSEILLE

M Jean-Christophe SAMPIERI  
Maître de conférences des universités

Académie DE PARIS

M Frédéric SIMON  
Professeur agrégé

Académie DE PARIS

M Didier SOUILLER  
Professeur des universités

Académie DE DIJON

M Daniel STISSI  
Inspecteur d'académie /inspecteur pédagogique régional

Académie DE CRETEIL

Mme Evelyne THOIZET  
Maître de conférences des universités

Académie DE LILLE

M Jean-Paul VERDIER  
Professeur agrégé

Académie DE TOULOUSE

Mme Anne-Gaëlle WEBER  
Maître de conférences des universités

Académie DE LILLE

M Georges ZARAGOZA  
Professeur des universités

Académie DE DIJON

M Philippe ZARD  
Maître de conférences des universités

Académie DE VERSAILLES

Article 2 : Le directeur général des ressources humaines est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le - 9 JAN. 2009

Le directeur général des ressources humaines



Thierry LE GOFF

## REMARQUES GÉNÉRALES

Comme ceux qui l'ont précédé, ce rapport n'a d'autre ambition que de fournir aux candidats des éléments d'information, de réflexion et de méthode susceptibles de les aider à se mettre dans les meilleures conditions pour réussir ce concours difficile. On voudra donc inscrire ce rapport de la session 2009 dans la continuité de ceux qui, depuis vingt ans déjà, dessinent le visage de l'agrégation interne de Lettres modernes. Une simple lecture de ce continuum montre clairement que s'il est vain de chercher une hypothétique martingale ou de s'attarder à conjecturer les supposés tics ou obsessions d'un jury sensible aux modes ou à l'air du temps, il y a bien des attentes cohérentes, des repères explicites exprimés dans la durée et tous liés à une certaine idée de la culture littéraire, de la maîtrise et des savoirs nécessaires à l'exercice du métier de professeur de « français ». Toutefois, l'évolution même du métier et de ses conditions d'exercice permet de relever quelques inflexions que balisent et expriment les textes officiels.

### **Une « certaine idée » de la discipline**

Institutionnellement, l'agrégation interne est devenue un des dispositifs centraux de la promotion des enseignants titulaires du CAPES et du CAPLP. Parallèlement, elle constitue un outil durable de formation continue de l'ensemble des candidats, heureux ou malheureux, au concours. Son rayonnement vient également du fait que, bien au-delà du jury qui rassemble dans sa diversité les acteurs et cadres de la « discipline » (enseignants-chercheurs, membres des corps d'inspection, professeurs de classes préparatoires), elle assure également, et à une échelle beaucoup plus vaste, une liaison entre les différents acteurs de la formation et de la recherche en langue et littérature françaises. De cette rencontre et de ce travail en commun, le « français », souvent exposé, voire contesté dans sa dimension de discipline d'enseignement, peut se voir conforté.

Ainsi la lecture des rapports les plus récents montre que, s'il est un acquis indubitable dans notre discipline au cours des dernières années, il est à chercher du côté de la « grammaire », longtemps réputée comme un maillon faible de notre enseignement et de nos formations. Au fil des sessions, on constate dans ce domaine une clarification des réponses face aux attentes du jury, une amélioration de la préparation, de la méthode et des résultats des candidats.

Sur un tout autre plan, l'expérimentation, tentée avec succès cette année, d'élargir l'entretien consécutif au « commentaire d'un texte français ou traduit appartenant aux littératures anciennes ou modernes et extrait du programme de littérature générale et comparée publiée au *BOEN* » montre que des améliorations peuvent être apportées dans la mise en œuvre du concours. C'est pourquoi ce dispositif sera reconduit en 2010, tout comme est reconduit le principe d'inscrire comme base de l'épreuve de commentaire la question de littérature comparée déjà proposée l'année précédente à l'agrégation externe.

De manière plus générale, l'élévation des performances des candidats à l'écrit comme à l'oral conduit à un optimisme raisonné, qui vient nuancer heureusement certains discours se focalisant sur les difficultés que rencontre notre discipline, notamment dans sa dimension culturelle.

## **Culture générale, culture humaniste**

Concours exigeant, fondé sur la coexistence d'une dimension de culture générale professionnelle et de la référence à un programme d'œuvres renouvelées, l'agrégation interne, et ses candidats avec elle, ne peut qu'être confrontée à la complexité de la définition d'une telle culture dans le monde d'aujourd'hui. Ceci vaut tant pour les œuvres d'auteurs français que pour celles d'auteurs d'origine « étrangère », qu'ils soient européens, francophones ou qu'ils relèvent de l'antiquité, voire d'autres espaces historiques, culturels et sociaux.

Au premier rang de ces difficultés, et c'est l'une de celles que les professeurs des deux cycles de l'enseignement secondaire rencontrent quotidiennement : celle de l'éloignement de la culture issue de l'antiquité comme de la pensée et des représentations de la religion dite « judéo-chrétienne ». Le temps est révolu de la connivence, celui où les Grecs et les Latins constituaient, parallèlement aux pages et images issues de l'Ancien ou du Nouveau Testament, le fonds commun de ces anciens élèves qu'étaient les écrivains et les professeurs, et au-delà, avec des disparates évidents, celui des élèves eux-mêmes. Or sans un minimum d'informations, de savoirs théoriques, historiques, esthétiques, liés au monde de la représentation et des images, la plupart des œuvres à étudier sont littéralement incompréhensibles, et plus encore intransmissibles, se dérochant ainsi à toute possibilité de partage. Comment définir ce « minimum » ? Il ne s'agit pas pour les candidats de se lancer dans un programme sans limites de révision ou d'acquisition de culture antique et/ou religieuse et de se transformer en théologiens, exégètes, érudits, historiens ou critiques d'art.

Qu'on accepte, faute de mieux, que ce « minimum » soit appréhendé non de manière essentialiste mais « en situation » : comme ce qui assure ici et maintenant la transmission simple, pertinente et cohérente d'un objet culturel et de ses enjeux principaux, sachant qu'un tel objet est nécessairement historicisé, socialisé et médiatisé. Car ce « minimum » n'a rien d'ineffable : il est très concrètement définissable à partir des enjeux spécifiques posés par les œuvres d'hier ou de naguère telles qu'elles peuvent être lues et interprétées dans leur singularité par des récepteurs aujourd'hui. Il ne s'agit en rien pour les candidats de « rattraper » un retard, ou de rebâtir la totalité des lectures d'hier, mais de construire l'horizon de lecture et d'interprétation de Voltaire, ou de Fénelon, ou de Rimbaud pour des lecteurs et des élèves d'aujourd'hui. Ce qui suppose bien des éléments de connaissance sur la compréhension d'hier. Et induit un travail spécifique d'information, toujours en relation avec les textes, conduit avec la curiosité et l'ouverture que suppose l'étude littéraire et culturelle. Ce qui rappelle cette évidence paradoxale : aucun objet littéraire ou esthétique n'est « donné » : il est toujours construit. Tel est, en un sens, le défi de la définition d'une « culture humaniste ».

## **Quelques chiffres-clés**

En dehors de l'élévation générale, mais parfois contrastée, des performances des candidats, on retrouve à l'œuvre les grandes tendances évoquées dans les rapports précédents. Au-delà d'une légère baisse du nombre d'inscrits, on notera la confirmation du fait que le profil des candidats admis est celui de jeunes professionnels, déjà expérimentés (un admis sur deux a entre 30 et 35 ans), parmi lesquels on compte un homme sur quatre.

Les tableaux suivants, on l'espère, parlent d'eux-mêmes. C'est, une fois encore, l'occasion de rappeler qu'il y a bien lors d'une même session deux concours distincts : un concours « public » (le concours interne de l'agrégation) et un concours « privé » (le concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés). Toutefois, cette distinction n'apparaît qu'*a posteriori* et n'est jamais saisissable pour les membres du jury au cours de leur travail d'évaluation et d'appréciation, pas plus lors de la correction des copies que durant les épreuves orales.

Enfin, on n'hésitera pas à rappeler que les variations sur des nombres restreints (ce qui est le cas du concours « privé ») doivent conduire à une légitime prudence dans l'interprétation.

**TABLEAU 1. CANDIDATS INSCRITS ET AYANT COMPOSÉ LORS DES DEUX ÉPREUVES DE L'ÉCRIT (2004-2009)**

	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Inscrits agrégation	1 570	1 797	1 823	1 710	1 924	1692
Inscrits CAERPA	252	246	255	240	238	222
Total Inscrits	1 822	2 043	2078	1 950	2 162	1 914
Candidats agrégation ayant composé à l'écrit	1 144	1 242	1214	1 124	1 244	1 124
Candidats CAERPA ayant composé à l'écrit		157	150	121	158	148
Total candidats ayant composé		1 399	1 354	1 245	1 392	1 272

**TABLEAU 2. NOMBRE DE POSTES OUVERTS, ADMISSIBILITÉ, ADMISSIONS (2004-2009)**

		2004	2005	2006	2007	2008	2009
Agrégation	Postes	<b>119</b>	<b>125</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>106</b>	<b>106</b>
	Admissibles	271	281	241	240	244	240
	Admis	<b>119</b>	<b>125</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>106</b>	<b>106</b>
CAERPA	Postes	<b>15</b>	<b>15</b>	<b>15</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	<b>12</b>
	Admissibles	28	28	12	15	11	15
	Admis	10	12	7	3	8	6
	Total Admis	<b>129</b>	<b>137</b>	<b>107</b>	<b>103</b>	<b>114</b>	<b>112</b>

**Tableau 3. Agrégation interne : admissibilité, admission (2004-2008), moyennes /20**

		2004	2005	2006	2007	2008	2009
admissibilité	Barre d'admissibilité	<b>09,10</b>	<b>09,30</b>	<b>09,50</b>	<b>08,90</b>	<b>09,30</b>	<b>09,50</b>
	Moyenne des admissibles			<b>11,20</b>	<b>10,67</b>	<b>10,90</b>	<b>11,41</b>
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	<b>09,40</b>	<b>09,50</b>	<b>9,80</b>	<b>09,55</b>	<b>09,83</b>	<b>10,03</b>
	Moyenne Leçon	07,74 (9,92)	07,41 (11,50)	08,90 (10,79)	8,90 (11,37)	09,57 (11,88)	09,66 (12,25)
	Moyenne Explication grammaire	07,33 (9,20)	6,66 (9,65)	08,08 (9,79)	07,95 (10,32)	08,57 (10,24)	08,84 (11,02)
	Moyenne commentaire	07,47 (09,12)	06,93 (09,00)	07,27 (08,86)	07,43 (10,13)	07,52 (09,40)	07,46 (09,05)
Moyenne des admis : écrit + oral		<b>10,57</b>	<b>10,87</b>	<b>10,95</b>	<b>11,08</b>	<b>11,10</b>	<b>11,41</b>

**TABLEAU 4. CAERPA : ADMISSIBILITÉ, ADMISSION (2004-2008), MOYENNES /20**

		2004	2005	2006	2007	2008	2009
admissibilité	Barre d'admissibilité	<b>09,10</b>	<b>09,30</b>	<b>09,50</b>	<b>08,60</b>	<b>09,30</b>	<b>08,70</b>
	Moyenne des admissibles			<b>11,20</b>	<b>10,06</b>	<b>11,35</b>	<b>10,45</b>
Admission (Entre parenthèses : moyenne des admis)	Barre d'admission	<b>09,90</b>	<b>09,50</b>	<b>09,80</b>	<b>09,45</b>	<b>10,05</b>	<b>09,18</b>
	Moyenne Leçon	07,41 (11,50)	09,46 (10,83)	11,08 (13,21)	08,07 (08,67)	10,27 (11,50)	09,07 (12,83)
	Moyenne Explication grammaire	07,33 (9,20)	06,77 (8,56)	08,60 (08,68)	07,41 (09,63)	08,87 (09,21)	07,63 (09,27)
	Moyenne commentaire	<b>07,47</b> <b>(09,12)</b>	<b>06,96</b> <b>(08,50)</b>	<b>08,79</b> <b>(10)</b>	<b>06,57</b> <b>(10)</b>	<b>09,55</b> <b>(11)</b>	<b>06,33</b> <b>(07,83)</b>
Moyenne des admis : écrit + oral		<b>11,33</b>	<b>09,50</b>	<b>11,10</b>	<b>11,18</b>	<b>11,17</b>	<b>10,54</b>

Emmanuel FRAISSE  
 Professeur des universités  
 Université de la Sorbonne nouvelle Paris-3  
 Président du jury

SESSION 2009

---

**CONCOURS INTERNE  
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS  
ET CONCOURS D'ACCÈS A L'ÉCHELLE DE RÉMUNÉRATION**

Section : LETTRES MODERNES

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

Durée : 7 heures

---

*L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique 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 : Hormis l'en-tête détachable, 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.**

**Tournez la page S.V.P.**

## SUJET

En vous inspirant du programme de la classe de Première, vous étudierez le groupement de textes suivant.

Vous élaborerez un projet d'ensemble dont vous justifierez les orientations et préciserez les modalités d'exécution en classe.

Extrait 1. Gustave Flaubert (1821-1880), *Madame Bovary* (1857), 2<sup>e</sup> partie.

Extrait 2. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), 1<sup>re</sup> partie.

Extrait 3. Marcel Proust (1871-1922), « L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert » (*Le Figaro* 14 mars 1908), *Pastiches et mélanges* (1919).

Extrait 4. Raymond Queneau (1903-1976), *Le Chiendent* (1933), ch. VI.

## Extrait 1

Jamais madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradation développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature. Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. On eût dit qu'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux ; ils s'enroulaient en une masse lourde négligemment, et selon les hasards de l'adultère, qui les dénouait tous les jours. Sa voix, maintenant, prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi ; quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégagait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied. Charles, comme aux premiers temps de son mariage, la trouvait délicieuse et irrésistible.

Quand il rentrait au milieu de la nuit, il n'osait pas la réveiller. La veilleuse de porcelaine arrondissait au plafond une clarté tremblante, et les rideaux fermés du petit berceau faisaient comme une hutte blanche qui se bombait dans l'ombre, au bord du lit. Charles les regardait. Il croyait entendre l'haleine légère de son enfant. Elle allait grandir maintenant ; chaque saison, vite, amènerait un progrès ; il la voyait déjà revenant de l'école à la tombée du jour, toute riieuse, avec sa brassière tachée d'encre, et portant au bras son panier ; puis il faudrait la mettre en pension, cela coûterait beaucoup ; comment faire ? Alors il réfléchissait. Il pensait à louer une petite ferme aux environs, et qu'il surveillerait lui-même, tous les matins, en allant voir ses malades. Il en économiserait le revenu, il le placerait à la caisse d'épargne ; ensuite il achèterait des actions, quelque part, n'importe où ; d'ailleurs la clientèle augmenterait ; il y comptait, car il voulait que Berthe fût bien élevée, qu'elle eût des talents, qu'elle apprît le piano. Ah ! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille ! On les prendrait de loin pour les deux sœurs. Il se la figurait travaillant le soir auprès d'eux, sous la lumière de la lampe ; elle lui broderait des pantoufles ; elle s'occuperait du ménage ; elle emplirait toute la maison de sa gentillesse et de sa gaîté. Enfin, ils songeraient à son établissement : on lui trouverait quelque brave garçon ayant un état solide ; il la rendrait heureuse ; cela durerait toujours.

Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie ; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves.

Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes. On marchait au pas à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs, que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. On entendait sonner des cloches, hennir des mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant rafraîchissait des tas de fruits, disposés en pyramides au pied des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent, le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre : ils habiteraient une maison basse à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contemperaient.

Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait : les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, quand l'aube blanchissait les carreaux et que déjà le petit Justin, sur la place, ouvrait les auvents de la pharmacie.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2<sup>ème</sup> partie

### Extrait 2

Les dîners recommencèrent ; et plus il fréquentait madame Arnoux, plus ses langueurs augmentaient.

La contemplation de cette femme l'énervait, comme l'usage d'un parfum trop fort. Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister.

Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait, le long des boutiques, les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. A l'éventaire des marchandes, les fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant ; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied ; toutes les rues conduisaient vers sa maison ; les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite ; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle.

Quand il allait au jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. Quelquefois, il s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux ; et son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'un hennin, elle priait à deux genoux derrière un vitrage de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise, avec une fraise empesée et un corps de baleines à gros bouillons. Puis elle descendait quelque grand escalier de porphyre, au milieu des sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche, dans une robe de brocart. D'autres fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem ; – et tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l'allure d'une phrase, un contour, l'amenaient à sa pensée d'une façon brusque et insensible.

Quant à essayer d'en faire sa maîtresse, il était sûr que toute tentative serait vaine.

Gustave Flaubert, *l'Éducation sentimentale*, 1<sup>ère</sup> partie

### Extrait 3

Enfin le président fit un signe, un murmure s'éleva, deux parapluies tombèrent : on allait entendre à nouveau l'accusé. Tout de suite les gestes de colère des assistants le désignèrent ; pourquoi n'avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant, divulgué son invention ? Tous, et jusqu'au plus pauvre, auraient su – c'était certain – en tirer des millions. Même ils les voyaient devant eux, dans la violence du regret où l'on croit posséder ce qu'on pleure. Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte, avant d'avoir dépisté l'escroc.

Pour les uns, c'était l'abandon de leurs affaires, un hôtel avenue du Bois, de l'influence à l'Académie ; et même un yacht qui les aurait menés l'été dans des pays froids, pas au Pôle pourtant, qui est curieux, mais la nourriture y sent l'huile, le jour de vingt-quatre heures doit être gênant pour dormir, et puis comment se garer des ours blancs ?

À certains, les millions ne suffisaient pas ; tout de suite ils les auraient joués à la Bourse ; et, achetant des valeurs au plus bas cours la veille du jour où elles remonteraient – un ami les aurait renseignés – verraient centupler leur capital en quelques heures. Riches alors comme Carnegie, ils se garderaient de donner dans l'utopie humanitaire. (D'ailleurs, à quoi bon ? Un milliard partagé entre tous les Français n'en enrichirait pas un seul, on l'a calculé.) Mais, laissant le luxe aux vaniteux, ils rechercheraient seulement le confort et l'influence, se feraient nommer président de la République, ambassadeur à Constantinople, auraient dans leur chambre un capitonnage de liège qui amortît le bruit des voisins. Ils n'entreraient pas au Jockey-Club, jugeant l'aristocratie à sa valeur. Un titre du pape les attirait davantage. Peut-être pourrait-on l'avoir sans payer. Mais alors à quoi bon tant de millions ? Bref, ils grossiraient le denier de saint Pierre tout en blâmant l'institution. Que peut bien faire le pape de cinq millions de dentelles, tant de curés de campagne meurent de faim ?

Mais quelques-uns, en songeant que la richesse aurait pu venir à eux, se sentaient prêts à défaillir ; car ils l'auraient mise aux pieds d'une femme dont ils avaient été dédaignés jusqu'ici, et qui leur aurait enfin livré le secret de son baiser et la douceur de son corps. Ils se voyaient avec elle, à la campagne, jusqu'à la fin de leurs jours, dans une maison tout en bois blanc, sur le bord triste d'un grand fleuve. Ils auraient connu le cri du pétrel, la venue des brouillards, l'oscillation des navires, le développement des nuées, et seraient restés des heures avec son corps sur leurs genoux, à regarder monter la marée et s'entrechoquer les amarres, de leur terrasse, dans un fauteuil d'osier, sous une tente rayée de bleu, entre des boules de métal. Et ils finissaient par ne plus voir que deux grappes de fleurs violettes, descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque, dans la lumière crue d'un après-midi sans soleil, le long d'un mur rougeâtre qui s'effritait. A ceux-là, l'excès de leur détresse ôtait la force de maudire l'accusé ; mais tous le détestaient, jugeant qu'il les avait frustrés de la débauche, des honneurs, de la célébrité, du génie ; parfois de chimères plus indéfinissables, de ce que chacun recelait de profond et de doux, depuis son enfance, dans la niaiserie particulière de son rêve.

Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*

#### Extrait 4

La petite vie allait recommencer. C'était fini les grands espoirs. La grande vie. Les grandes perspectives. Elle avala sa menthe verte, en se poissant les douas.

Alle aurait commencé par s'acheter quelques robes, des chouettes alors, qui l'auraient rajeunie de vingt ans et elle s'rait allée chez l'institut d' beauté, où s' qu'on l'aurait rajeunie de vingt ans. Total, quarante. Ça fait qu'elle en aurait eu quinze. Avec de la monnaie, qu'est-ce qu'on ne fait pas ! Ensuite de quoi, a s'rait allée chez l' marchand d' bagnoles. Une bathouze qu'elle aurait dit, avec un capot long comme ça, et des coussins bien rembourrés. Quéque chose qui fasse impressionnant. Alle aurait pris une femme de chambre et un chauffeur et en route pour Montécarlau. Et puis elle aurait aussi acheté une villa à Neuilly avec eau, gaz, électricité, ascenseur, cuisine électrique, frigidaire, chauffage central, teuseufeu, et peut-être une salle de bains. Alle commencerait par faire remplir sa cave de champagne. Tous les jours, à tous les repas, champagne, sauf le matin, au lever, toujours comme d'habitude, boudin froid et gros rouge.

Et c'était là qu' ça avait commencé. Tout ça. L' jour où Marcel s' faisait tamponner par le taxi d' son copain. Après tout, c'était même la veille, pisque c'est à cause du premier écrabouillement qu'alle était revenue à c' café. Quelle courge alle avait tété. Croire comme ça à un gosse ! C'est menteur les mômes, faut jamais croire c' qui disent. Le p'tit salaud. Il avait la mort d'Ernestine su' la conscience, après tout ; c'était pas elle. Et puis alle s'en foutait d'la mort d'Ernestine. Mais avoir perdu son temps, s'êt' fourré des tas d'sornettes dans la tête, s'être imaginé des tas d' trucs.

**Tournez la page S.V.P.**

Fallait qu'alle en ait eu une couche ! Ah merde alors. Quand elle y pensait, alle s'en mordait l'croupion d'rage. Non, vrai, avoir cru pendant deux mois qu'a finirait dans la peau d'une vieille richarde, entretenant des gigolos et des p'tits fox-toutous, avoir cru qu'a pourrait finir, à cinquante-cinq piges, par s'payer ses trente-six volontés, avoir cru ça pasqu'un couillon d'marmot lui avait raconté des bobards qui t'naient pas d'bout ! Y avait pas d'quoi êt' fière. Non vrai, y avait pas d'quoi. Et alle s'en vanterait pas.

A s' voyait déjà arrivant au casino, quéque part au soleil, dans un patelin ousqu'i fait toujours beau ; a s'voyait arrivant au casino, avec épais comme ça d' poudre sur la gueule, les nichons rafistolés et une robe à trois mille balles su' l' dos, entre deux types bien fringués en smoquinges et les cheveux collés su' l' crâne, des beau mecs, quoi. Et les gens i zauraient dit : Qui c'est celle-là qu'a des diamants gros comm' le poing ? C'est-y la princesse Falzar ou la duchesse de Frangipane ? Non, non, qu'i zaurait dit les gens renseignés, c'est madame Du Belhôtel, qui s'occupe d'œuvres de bienfeuzouance et du timbre antiasthmatique. Alle a été mariée avec un prince hindou, qu'i diraient les gens, c'est s' qu'essplique sa grosse galette. En tout cas, y a une chose qu'elle aurait pas fait, ça aurait été d'jouer à la roulette. C'est idiot. On perd tout c' qu'on veut. Non, sa belle argent, elle l'aurait pas chtée comm' ça su' l' tapis vert, pour qu'alle s'envole et qu'alle la r'voie pus. Non. Alle aurait pas reculé d'avant la dépense, ça non ; pour la rigolade, elle aurait été un peu là. Mais aller foutre son pèze dans la caisse d'un casino, ça, a n' l'aurait pas fait.

Raymond Queneau, *Le chiendent*

# RÉFLEXIONS ET ÉLÉMENTS DE CORRIGÉ

## 1. INTRODUCTION : COMMENTAIRE ET PROBLÉMATISATION DU CORPUS

### 1. 1. LIBELLÉ ET OBJETS D'ÉTUDE

Si les copies manifestent une assez bonne maîtrise des exigences de la dissertation de didactique, les candidats semblent avoir été, cette année, quelque peu surpris par le sujet proposé. Le libellé n'indiquait pas l'objet d'étude de référence alors que c'est volontiers le cas dans la présentation de corpus comportant plusieurs textes. Il appartenait donc aux candidats de réfléchir à cette caractéristique et de faire des propositions adéquates ; ce libellé adoptait par ailleurs une formulation particulière : la forme verbale « en vous inspirant » invitait à réfléchir aux liens qui pouvaient être établis entre ce corpus et un ou plusieurs objets d'étude de la classe de première. Enfin, le corpus de quatre textes offrait la particularité de proposer deux textes et un pastiche du même auteur (titré de surcroît *Pastiches et Mélanges*). L'observation de cette dernière spécificité aurait dû amener immédiatement les candidats à réfléchir à la notion de réécriture. Malheureusement l'existence de cet objet d'étude inscrit au programme des classes de première littéraire a semblé souvent méconnue

Nombre de candidats ont donc abordé le corpus à partir de l'objet d'étude « le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde » en limitant leur analyse aux rêves des protagonistes ce qui éloignait d'une problématique littéraire. D'ailleurs, les extraits proposés offraient trop de similitudes pour permettre un groupement intéressant sur le personnage romanesque. De même, il était particulièrement inapproprié de rattacher le corpus au « roman, vision du monde » et d'établir une évolution depuis Flaubert, chantre du réalisme, jusqu'à Queneau et la crise du roman moderne : d'une part Flaubert a toujours refusé l'étiquette de réaliste, d'autre part des textes relatant des rêves ou des rêveries sont peu emblématiques de la *mimesis* romanesque !

L'observation attentive des quatre textes permettait d'établir des rapprochements du point de vue de l'idée de réécriture mais aussi dans la perspective d'une réflexion sur le roman et ses personnages. En effet, les extraits de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale* pouvaient apparaître comme des hypotextes du pastiche de Proust. L'extrait du *Chiendent* de Queneau pouvait également être considéré comme un hypertexte<sup>1</sup> de *Madame Bovary* mais la réécriture relevait là d'une imitation plus lointaine et à valeur parodique, s'apparentant à ce qu'on pourrait considérer comme un travestissement burlesque puisque le style de l'éventuel hypotexte était considérablement modifié alors que le sujet était repris dans ses grandes lignes. Enfin, il était aisé de remarquer que les deux extraits de Flaubert offraient bien des échos d'un point de vue thématique (les rêves d'Emma ou de Frédéric) ou stylistique (discours indirect libre). Il était alors possible d'envisager une forme de réécriture interne et de considérer qu'un écrivain, pris dans des mythes personnels et des métaphores obsédantes, écrit indéfiniment le même livre. Les deux textes permettaient donc d'aborder la question du style.

Ainsi se dégagait rapidement une hiérarchie du corpus : le long extrait de *Madame Bovary* par son bovarysme et sa date pouvait être considéré comme une matrice des rêves de Frédéric dans

---

<sup>1</sup> Gérard Genette dans *Palimpsestes* désigne par le terme d'hypertextualité toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sans que la relation soit de commentaire. On appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur soit par transformation simple (parodie, travestissement) soit par transformation indirecte c'est-à-dire imitation (pastiche).

*L'Éducation sentimentale*. À l'évidence, les extraits de Proust et de Queneau n'avaient de raison d'être que subordonnés aux extraits flaubertiens

Par ailleurs les quatre textes relevaient du genre romanesque (même réduit à un simple échantillon dans le cas du pastiche) et présentaient un discours narratif centré sur un ou plusieurs personnages surpris en état de rêverie. Ainsi, dans les quatre textes, l'instance narrative se trouvait relayée par la conscience rêveuse du personnage cédant aux chimères de son imagination.

Cette forte unité thématique associée à des constantes stylistiques amenait donc à confronter deux objets d'étude de la classe de Première : « les réécritures »<sup>2</sup> et « le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde »<sup>3</sup>. C'est l'objet d'étude « réécritures » qu'il s'agissait de privilégier mais en pensant la séquence par rapport à celle consacrée au roman.

Ce groupement s'intégrait naturellement dans la progression d'une classe de première littéraire et poursuivait la réflexion engagée en seconde sur la singularité du texte littéraire. Il était important de réfléchir à la place à lui accorder dans la progression annuelle. Les *Documents d'accompagnement des programmes de lycée* apportaient à ce propos des précisions : « plutôt que de consacrer une partie spécifique de l'année à ces travaux, on peut les associer à d'autres objets, selon la démarche stipulée dans le programme : 'Un objet d'étude peut être abordé à l'intérieur d'une ou plusieurs séquences'. Il est notamment recommandé de les lier aux études portant sur une œuvre romanesque [...] » (p. 29). Il était donc pertinent d'envisager cette séquence en prolongement d'une étude d'un roman de Flaubert, *Madame Bovary* par exemple.

Si le corpus proposé s'inscrivait plus particulièrement dans la progression d'une classe de première L, il pouvait éventuellement être soumis aux autres classes de première comme textes complémentaires à une étude d'un roman de Flaubert par exemple. Rappelons en effet que l'intertextualité est abordée dans toutes les séries : les travaux d'écriture d'invention s'appuient sur des exercices relevant de la réécriture.

## 2. 2. VERS L'ÉLABORATION D'UNE PROBLÉMATIQUE

Les quatre extraits proposés offrent des exemples de discours indirect libre<sup>4</sup>. Quelques remarques rapides à ce propos, remarques qu'on ne s'attendait pas à trouver abondamment développées dans les copies mais qui nous permettent de rappeler aux candidats que la réflexion didactique doit se fonder sur des références scientifiques et qu'il est bon de définir ce qu'il faut

---

<sup>2</sup> L'objet d'étude « réécritures » associé à la perspective d'étude « Intertextualité, production et singularité des textes » doit permettre de faire comprendre aux élèves que « les textes et les œuvres sont le fruit d'un travail de l'écriture, qui est une élaboration du sens ; par là, améliorer leur capacité d'expression ; accéder [enfin] à la perception des singularités des textes, donc des qualités de style et d'originalité des œuvres littéraires » *Document d'accompagnement des programmes*, p. 27. Deux orientations sont indiquées dans les programmes : il s'agit non seulement d'« étudier » différentes formes de réécriture, mais aussi de les faire « pratiquer » par les élèves. « La première orientation propose une découverte des modalités de la réécriture » en privilégiant notamment la « réflexion sur les jeux de l'intertextualité ou sur les mécanismes de la parodie et du pastiche » *Document d'accompagnement des programmes*, p. 111.

<sup>3</sup> « A partir des questions que soulève l'étude des personnages, il s'agira d'aborder le roman comme une forme littéraire privilégiée de représentation de l'homme et du monde. En situant une œuvre dans son contexte littéraire, historique et culturel, on s'interrogera sur l'évolution du genre romanesque. » *Document d'accompagnement des programmes*, p. 14-15. L'entrée par les personnages, particulièrement pertinente au regard de nos extraits, « s'attachera à dépasser le stade de l'identification psychologique au personnage, auquel correspond le modèle dominant du roman de mœurs », « on conduira l'élève à relativiser ce modèle, en le replaçant dans l'histoire littéraire et en dégageant les moyens formels qui permettent au romancier de construire le personnage. » *Document d'accompagnement des programmes*, p. 101. Ou encore : « L'analyse des modes d'insertion du personnage dans l'univers romanesque est un lieu d'observation privilégié pour tenter de cerner la vision de l'homme et du monde que construit le roman » *Document d'accompagnement des programmes*, p. 101.

<sup>4</sup> Pour un survol de l'histoire de cette forme de discours, voir « Le style indirect libre et la modernité », B. Cerquiglioni, *Langages* n° 73, 1984, p. 7-17. Voir aussi J. Authier, « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », DRLAV n°17, 1978, p. 1-87 ou M. Plénat, « Sur la grammaire du style indirect libre », *Cahiers de grammaire*, Université de Toulouse, 1, 1979.

entendre par parodie, pastiche, discours indirect libre, monologue intérieur... Les formes du discours dans le récit — ce que Genette qualifie de « récit de paroles » — s'appliquent aussi bien aux paroles effectivement prononcées qu'au discours intérieur. Le discours indirect libre qui se développe massivement dans la seconde moitié du XIXe siècle<sup>5</sup> est donc marqué par une confusion entre discours et pensée. L'économie de la subordination entraîne dans le discours indirect libre une émancipation du discours du personnage et une confusion entre la voix du personnage et celle du narrateur : le discours rapportant se fait l'écho d'une autre voix dont on ne peut reconstituer les paroles comme une citation exacte. Ambiguïté extraordinairement riche qui permet à Flaubert, pour reprendre une formule de Genette, « de faire parler à son propre discours, sans tout à fait le compromettre ni tout à fait l'innocenter, cet idiome à la fois écœurant et fascinant qu'est le langage de l'autre »<sup>6</sup>. Remarquons qu'il existe peu de marques linguistiques spécifiques de ce discours : on sera donc sensible au fait que tous nos textes travaillent sur les mêmes marqueurs que sont l'énoncé exclamatif, l'imparfait ou le conditionnel (présent ou passé). *A contrario*, on pourrait naturellement remarquer que l'ensemble de nos extraits exclut les éléments qui rendraient compatible le discours avec une énonciation directe ou indirecte : la subordination par un verbe de locution d'une part, la présence conjointe d'embrayeurs (je/tu) d'autre part. Enfin, souvenons-nous que les frontières du discours indirect libre sont floues (il opère par définition un glissement vers le discours sans rupture de la trame narrative), il se repère à des phénomènes de discordance énonciative sans que l'on puisse assurément le délimiter. Il ne s'agit donc pas de le borner mais plutôt d'en repérer les signaux.

Pouvait-on hésiter au regard de notre corpus entre discours indirect libre et monologue intérieur ? La confusion s'est trouvée dans de nombreuses copies qui semblaient considérer que ces notions étaient interchangeables. D'un point de vue stylistique, le rapprochement semble inapproprié si l'on considère la définition qu'en donne en 1931 Édouard Dujardin, initiateur du genre avec les *Lauriers sont coupés* : « discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire à l'état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du *tout venant* »<sup>7</sup>. D'un point de vue sémantique, Valéry Larbaud rapporte dans sa préface du roman de Dujardin l'évocation que Joyce en proposait et qui constitue une belle définition du genre : « Le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive »<sup>8</sup>. Le monologue intérieur mime un discours immédiat, il a tendance à imposer une première personne et le régime d'une conscience qui réduit au silence l'instance narrative qu'elle relaie complètement. Il se caractérise par une écriture impressionniste qui privilégie la discontinuité et la sensation. On pouvait explorer l'extrait de Queneau à partir de cette perspective de lecture mais elle était inopérante pour Flaubert et Proust dans les textes desquels les traces d'ironie ou de distance moqueuse signalaient la présence du narrateur. En effet, dans le discours indirect libre, le narrateur est pleinement présent et assume le discours du personnage ; dans le monologue intérieur au contraire le personnage se substitue tout à fait au narrateur envolé. On pouvait en revanche parler dans nos extraits de « monologue narrativisé » puisque la définition qu'en donne Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure* recouvre celle du discours ou style indirect libre (qu'elle réserve pour des analyses de micro-structure) : « il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la

---

<sup>5</sup> Bernard Cerquiglini, dans son article sur « Le style indirect libre et la modernité » (*op. cit.*) a montré qu'on trouvait nombre d'utilisations du style indirect libre avant le XIXe s, et notamment dans la littérature médiévale, mais son utilisation devient massive dans le roman dit réaliste.

<sup>6</sup> G. Genette, *Figure III*, Seuil, 1972, p. 192.

<sup>7</sup> É. Dujardin, *Le Monologue intérieur*, cité par Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 193-194.

<sup>8</sup> V. Larbaud, préface aux *Lauriers sont coupés*, UGE, 10/18, 1968, p. 8.

narration. »<sup>9</sup>. Dorrit Cohn distingue les deux appellations sur un point : le discours indirect libre désigne l'expression sous forme narrative de pensées silencieuses mais aussi l'expression de paroles effectivement prononcées, or le « monologue narrativisé » exclut cette dernière acception et ne désigne que l'expression narrativisée de pensées silencieuses.

Le choix du discours indirect libre est particulièrement signifiant : il introduit dans chacun des textes du corpus une relation particulière entre les rêves du personnage et la voix du narrateur – voix de plus en plus ténue de Flaubert à Queneau. Mode d'énonciation original qui constitue un vrai défi pour l'analyse grammaticale, le style indirect libre repose en effet sur la polyphonie : il mêle inextricablement la voix du personnage et celle du narrateur. Dès lors, cela tend à solliciter de la part du narrateur une attitude de sympathie ou au contraire un détachement ironique. De nombreux effets discordants témoignant de la présence du narrateur « impersonnel » sont sensibles dans les extraits de Flaubert et Proust : il s'agira de les mettre en lumière et de montrer aux élèves comment, dans la voix du personnage, se fait entendre l'accent du narrateur. Le texte de Queneau qui cède davantage la parole au personnage devait faire l'objet d'un traitement particulier : il rend compte d'une évolution du genre romanesque et d'une émancipation du personnage.

On peut donc dire que nos extraits proposent, à tous les niveaux, un fonctionnement citationnel qui mêle les voix. Or, dans l'histoire littéraire, la notion de réécriture repose sur l'idée de dialogisme du roman. Ainsi se trouvent mêlés de façon privilégiée roman et réécriture. On se souvient que c'est à partir de son analyse des travaux de Bakhtine que Julia Kristeva introduit le terme d'intertextualité en France en 1966. Tout texte, explique-t-elle, se construit comme une mosaïque de citations : l'idée dérive de la notion bakhtinienne de dialogisme. Le texte est le lieu d'un échange et le langage du roman « c'est un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant »<sup>10</sup>. Polyphonique, le roman fait entendre des voix, celle de l'auteur, celle des personnages et, à travers eux, une infinité d'autres voix aux composantes linguistiques, sociales ou culturelles.

Dans le corpus qui nous est proposé, l'idée de réécriture ou d'intertextualité entendue comme un phénomène de polyphonie structure les relations qui s'établissent entre les extraits mais aussi les phénomènes qui caractérisent leur fonctionnement interne.

### 2. 3. OUTILS CONCEPTUELS ET SAVOIRS REQUIS

L'étude s'appuie sur la maîtrise des procédés narratologiques étudiés en seconde : narrateur, narrataire, personnage, points de vue, discours. L'étude du roman en seconde a aussi permis de mettre en place les caractéristiques typologiques du genre romanesque, de réfléchir à la notion de récit et de mesurer la variété des registres qu'on peut rencontrer dans le genre romanesque, forme souple par excellence<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Dans *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn parle de « monologue narrativisé » pour désigner « cette transformation du discours intérieur du personnage, devenant le discours du narrateur dans les textes de fiction à la troisième personne, qui caractérise la technique servant à rendre la vie intérieure » (Seuil, 1981, p122) et réserve le terme de « monologue autonome » pour le monologue intérieur du roman de Dujardin. Genette pour sa part parlait, dans *Figure III*, de « discours immédiat ».

<sup>10</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

<sup>11</sup> Les *Documents d'accompagnement des Programmes* précisent à propos de l'objet d'étude « Le récit, le roman, la nouvelle » en classe de seconde : « Le roman et la nouvelle sont des genres souples, multiformes ; mais ils présentent aussi quelques traits distinctifs forts : structure narrative, fiction, inscription dans une temporalité. D'autre part, ils sont des genres aujourd'hui très largement répandus dans les lectures les plus usuelles. Enfin, ils permettent une transition mesurée avec les acquis du collège. Ils offrent donc un domaine où la notion de genre peut être à la fois définie et problématisée, ce que les élèves pourront ensuite réinvestir en première et au-delà. Le but n'est pas de théoriser sur cette notion, mais de faire comprendre en quoi les genres sont des codes sociaux nécessaires ».

## 2. 4. PROBLÉMATISATION ET ÉLABORATION DU PROJET DIDACTIQUE

Nos extraits, qui ont tous recours au discours indirect libre, mettent à l'honneur la polyphonie. On abordera donc la notion de réécriture dans un sens large, comme une forme de dialogisme. D'un point de vue micro-structural, l'écrivain dialogue dans le roman avec ses personnages, leur prête ses rêves ou dénonce leurs illusions, fait entendre par eux un « déjà-dit ». D'un point de vue macro-structural, un dialogue s'établit entre le roman et ses modèles « déjà-écrits ».

Les extraits offrent donc un concert de voix dont il s'agira d'étudier les échos et les inflexions : la voix des personnages qui rêvent (sur le mode dominant du discours indirect libre) d'un univers alternatif et idéalisé ; celle des narrateurs qui s'effacent sans disparaître derrière les rêves des personnages et rendent ces derniers suspects ou dérisoires par un effet de distanciation légèrement moqueuse ; celle de l'écrivain qui dialogue avec ses œuvres antérieures ou avec la littérature de ses pères ; celle de l'auteur enfin qui converse avec le lecteur et enregistre, de Flaubert à Queneau, les mutations de l'art romanesque.

L'objectif méthodologique de cette séquence sera donc de construire la capacité à identifier et analyser les marques du DIL, à les replacer dans la diversité des voix des personnages et des narrateurs, à en maîtriser enfin la référence et l'usage tant dans l'écriture de commentaire que dans l'écriture d'invention.

## 2. LA MISE EN ŒUVRE DIDACTIQUE

La question des réécritures est un moyen de réfléchir sur les processus de création, de prendre la mesure de la place de la culture dans les sources d'inspiration, de cerner ce qui fait l'originalité du style d'un écrivain et de travailler la maîtrise de la langue. Ces trois axes qui correspondent aux objectifs majeurs que les instructions officielles confèrent à cet objet d'étude accompagneront le projet didactique. Les correcteurs ont regretté que les candidats ne profitent pas de ce sujet centré sur « les réécritures » pour mener sur les textes des analyses stylistiques de façon à mettre en lumière des constantes formelles toujours plus parlantes et profondes que de simples repérages de réseaux thématiques. De même, le corpus invitait à faire réfléchir les élèves à la notion de style — celui d'un écrivain mais aussi le leur. Les correcteurs ont apprécié les copies qui ont su mener cette investigation.

Dans les pages qui suivent, on réfléchira donc à la question du style par la comparaison des deux romans de Flaubert d'une part, la reprise proustienne d'autre part. On montrera aussi aux élèves à partir des textes de Proust et Queneau que l'écriture, comme tout processus de création, suppose des modèles, des références que l'écrivain imite et déforme pour les faire siens. On s'attachera enfin à améliorer la maîtrise de l'écrit des élèves grâce à l'étude des registres et la pratique d'exercices de réécriture.

La mise en œuvre didactique que nous proposons s'organisera en quatre séances et deux temps forts :

### 1<sup>er</sup> temps : « Flaubert : l'imaginaire et le perroquet »

- séance 1 : 2h : *Madame Bovary* : du personnage à l'auteur
- séance 2 : module de 2 x 1h : travail de confrontation entre les deux extraits de *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* : d'Emma à Frédéric.

### 2<sup>ème</sup> temps : « Pastiche et parodie : de Flaubert à Proust et Queneau »

- séance 3 : 2h : le pastiche de Proust : hypertexte ou recherche proustienne ?
- séance 4 : 2h : réécriture ludique et parodique ou les mutations du roman.

## 2. 1. SÉANCE 1. *MADAME BOVARY* : DU PERSONNAGE À L'AUTEUR

Le long extrait de *Madame Bovary* pouvait être considéré comme un texte matriciel à défaut d'être un véritable hypotexte pour les autres extraits. Pour cette raison, nous le parcourons plus attentivement. La première séance de cette séquence s'attachera à étudier les ambiguïtés de la position du narrateur, à mesurer les antagonismes entre les visions du monde de Charles et d'Emma, à repérer enfin les caractéristiques et les enjeux du discours indirect libre.

La composition de l'extrait est rigoureuse : après un portrait d'Emma assumé par un narrateur omniscient qui trouve un relais dans le regard de l'époux, se développent en contrepoint deux rêveries : celle de Charles lorsqu'il rentre tard de consultation, celle d'Emma qui ne dort pas. Notons que les deux rêveries — au demeurant fort différentes — se succèdent et s'appellent : quand l'un s'assoupit, l'autre « se réveill[e] en d'autres rêves ». Quelques moments clés de l'extrait opèrent un retour au réel marquant ainsi le contraste avec le rêve.

L'extrait opère une plongée progressive dans la conscience des personnages : Charles (2<sup>ème</sup> paragraphe) puis Emma (3<sup>ème</sup> paragraphe). Le premier paragraphe prépare cette irruption des rêves par le glissement d'une focalisation zéro à une focalisation interne. Le portrait laudatif d'Emma est d'abord assumé par un narrateur omniscient qui généralise la perception du personnage (« Madame Bovary » ; « à cette époque ») — relayé ensuite par l'évocation d'un temps antérieur (« l'avaient par gradations développée ») — « indéfinissable beauté » complétée par quelques traits globalisants (« joie, enthousiasme, succès ») ou par des pluriels généralisants. Le point de vue apparemment extérieur dénote à la fois le regard de l'artiste qui s'émeut (« on eût dit qu'un artiste ») et celui de l'anatomiste qui dissèque : les précisions corporelles en témoignent ainsi que le terme de « tempérament » à valeur pré-zolienne et que l'on retrouve d'ailleurs dans l'extrait de *l'Éducation sentimentale*. Parallèlement, la sensualité de la description permet le glissement du point de vue omniscient au regard de Charles. Le corps d'Emma est parcouru de haut en bas de façon à mettre en valeur quelques parties fétiches : la nuque, les yeux, la bouche, la taille et le pied. On pourra à cet égard montrer aux élèves le retour de quelques motifs flaubertiens obsédants qui participent de l'élaboration d'un style, c'est-à-dire d'une respiration propre à l'écrivain. Ainsi la nuque et la mention du « duvet noir » suggèrent la chevelure de jais qui est aussi celle de Maria dans *Mémoire d'un fou*, de Marie dans *Novembre*, de Mme Arnoux (« chevelure noire » dans notre extrait) ou de Salammbô<sup>12</sup> ; ainsi les attitudes molles qui sont celles de toutes les héroïnes flaubertiennes ou encore, pour ne point se perdre en repérages, « la cambrure de son pied » qui semble annoncer la fascination de Frédéric pour les pieds de Mme Arnoux dont la vue, à la fin du roman, le trouble... Par un même phénomène de réécriture, on notera pour l'anecdote que les « petites pantoufles de satin à bordure de cygne » de notre extrait de *l'Éducation sentimentale* ont déjà épousé les pieds d'Emma qui s'en fait offrir une paire absolument identique par Léon<sup>13</sup> ! Si un glissement s'opère du narrateur omniscient au regard de l'époux fasciné, il est progressif et confère au second des goûts qui sont aussi ceux de l'écrivain et que l'on retrouve dans l'ensemble de son œuvre.

---

<sup>12</sup> Citons au hasard : « Elle était grande, brune, avec de magnifiques cheveux noirs qui lui tombaient en tresses sur les épaules ; son nez était grec, ses yeux brûlants, ses sourcils hauts et admirablement arqués, — sa peau était ardente et comme veloutée avec de l'or ; elle était mince et fine, on voyait des veines d'azur serpenter sur cette gorge brune et pourprée. Joignez à cela un duvet fin qui brunissait sa lèvre supérieure et donnait à sa figure une expression mâle et énergique à faire pâlir les beautés blondes. » (*Mémoires d'un fou*) ; « Les anneaux de sa chevelure se répandaient autour d'elle si abondamment qu'elle paraissait couchée sur des plumes noires, et sa large tunique blanche se courbait en molles draperies, jusqu'à ses pieds, suivant les inflexions de sa taille. » (*Salammbô*).

<sup>13</sup> « Ils disaient notre chambre, notre tapis, nos fauteuils, même elle disait mes pantoufles, un cadeau de Léon, une fantaisie qu'elle avait eue. C'étaient des pantoufles en satin rose, bordées de cygne. Quand elle s'asseyait sur ses genoux, sa jambe, alors trop courte, pendait en l'air ; et la mignarde chaussure, qui n'avait pas de quartier, tenait seulement par les orteils à son pied nu. » Flaubert, *Madame Bovary*, 3<sup>ème</sup> partie, chapitre V.

La rêverie est au cœur de cet extrait et caractérise chaque personnage : au prosaïsme de l'un répond l'idéalisme béat de l'autre, aux inquiétudes de l'un les insatisfactions de l'autre. Remarquons que seuls les rêves d'Emma sont vraiment des rêves : ils font appel à l'imagination et le personnage cède à l'emportement de ses sens comme l'exprime la forme passive du début du paragraphe (« elle était emportée »). Les rêves prennent des allures hallucinatoires. Dans le cas de Charles, il s'agit moins d'une rêverie que d'une projection dans l'avenir. Ce dont il rêve pour sa fille n'est rien d'autre qu'un parcours de vie bourgeois somme toute assez réaliste : l'école, la pension, les leçons de piano, la broderie et enfin le mariage avec « quelque brave garçon ayant un état solide ». On pourra rappeler aux élèves la représentation du bourgeois qui hante l'œuvre de l'écrivain et, si le roman a été étudié intégralement auparavant, revenir sur le parcours de Charles, sur celui d'Emma ou sur le personnage d'Homais, archétype du philistin. La situation les oppose également : Charles se projette dans sa fonction maritale et paternelle, Emma qui est devenue la maîtresse de Rodolphe et se croit sur le point de quitter Yonville, s'imagine avec son amant.

La rêverie d'Emma illustre sa propension à s'évader dans l'imaginaire et à conférer à ce dernier une réalité. On se souvient que le terme de bovarysme, forgé par Barbey d'Aureville en 1865, est l'objet d'une étude de J. de Gaultier (*Le Bovarysme*) en 1902. Il désigne le pouvoir qu'a l'individu de se concevoir autre qu'il n'est et renvoie à une attitude psychologique dans laquelle le sujet (généralement une femme), insatisfait et dépourvu de capacité d'autocritique, s'évade d'une réalité médiocre pour se réfugier dans une vie imaginative et romanesque. Dans un sens courant, le bovarysme désigne une évasion dans l'imaginaire par insatisfaction. L'extrait ici proposé est emblématique du bovarysme : l'imagination dérégulée transporte littéralement Emma Bovary dans un ailleurs imaginaire. Ses rêves se caractérisent par leur puissance d'illusion à laquelle la jeune femme adhère sans réserve : alors que Charles par un effet de modalisation « croyait entendre », elle est, elle, sans modalisation cette fois, « emportée » et elle aperçoit « tout à coup ». La notion de bovarysme permettait donc de distinguer la rêverie d'Emma de celle de Charles qui n'exprime aucune insatisfaction ou aspiration idéale.

Remarquons à propos de cette rêverie que le bovarysme a quelque chose à voir avec la littérature : à la manière de Don Quichotte, Emma invente sa vie avec des mots, elle se projette littéralement dans un ailleurs par le seul pouvoir de l'imagination. Ce faisant, elle offre, à l'intérieur de l'extrait, un nouveau niveau de réécriture : elle devient un relais de l'écrivain qui invente, dans le revers de ce roman de la médiocrité au ton gris, un roman couleur pourpre<sup>14</sup>. Ses rêveries deviennent le roman de l'impossible roman, le roman-romanesque que Flaubert se défend d'écrire. Ses rêveries, enfin, peuvent être éventuellement considérées comme des réminiscences littéraires : elles sont constituées de stéréotypes empruntés à la littérature romanesque ou aux clichés d'un romantisme de pacotille. Ainsi, les signes méditerranéens se conjuguent à une indolence délicate et ridicule. On se souvient du chapitre VI de la première partie où relatant les lectures d'Emma au couvent, le narrateur commente en ces termes les romances de la classe de musique : « [...] il n'était question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers ». Sans forcer le trait (Flaubert est nourri de romantisme, les candidats ont eu trop vite fait de l'oublier), on peut raisonnablement constater que notre extrait dialogue avec un hypotexte flou qui serait constitué par tous les clichés romantiques honnis par l'ermite de Croisset.

Le style de chaque paragraphe mime enfin la nature de la rêverie : l'organisation rigoureuse et chronologique (voir les adverbes et autres connecteurs) des divagations de Charles rapproche la rêverie du réel plus qu'elle ne l'en écarte. Loin d'être ensommeillée, sa conscience conserve tout son

---

<sup>14</sup> « Flaubert nous dit : 'L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est égal. J'ai l'idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Par exemple, dans mon roman de Carthage, je veux faire quelque chose de pourpre. [...] Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton gris, cette couleur de moisissure d'existence de cloportes. » E. et J. de Goncourt, *Journal*, 17 mars 1861, Paris, Laffont, collection « Bouquins », tome 1, p. 673-674.

pragmatisme (« alors il réfléchissait », « il pensait à louer », « il y comptait »...). Les verbes dominent et les groupes nominaux comportent peu d'expansions.

À l'inverse, la rêverie éveillée d'Emma prend des allures fantasmagiques et construit littéralement un « pays nouveau » à la façon du poème « Paysage » ou « Rêve parisien » des *Fleurs du mal*. Dans la description qui se développe, on remarque une attention particulière portée aux notations visuelles, convoquant les autres sens — on sera sensible à l'isotopie sonore et aux notations relatives aux mouvements de l'air — et animant les objets — jusqu'aux statues qui sourient. Tous les espaces naturels semblent représentés (« montagne », « forêt » désert pour les pyramides, « la mer »), tous les types d'espaces urbains, tous les minéraux aussi. Cet univers syncrétique qui mêle le macrocosme et le microcosme, l'antique et le Moyen Âge, le civilisé et le sauvage, Venise et le Caire, est évoqué dans un style qui privilégie le détail et la profusion. On pourra travailler sur le rythme des phrases volontiers ternaire, parfois quaternaire, sur les fréquentes expansions nominales — accumulant les participes, entassant les relatives — ou sur tout autre phénomène de gradation.

L'extrait offre aussi un bel exemple du fameux style indirect libre flaubertien : le narrateur s'efface à partir du second paragraphe et semble laisser s'exprimer le personnage. On amènera cette étude en demandant aux élèves par quels moyens l'écrivain nous fait pénétrer dans la conscience des personnages assoupis. L'utilisation de l'imparfait et du conditionnel est massive et mérite d'être analysée puisqu'elle est ensuite reprise dans chaque extrait du corpus. L'imparfait équivaut ici à un présent, il marque l'intensité de l'imagination qui rend effectif le fait rêvé. C'est pourquoi le retour à la réalité à la fin du quatrième paragraphe ou le départ de la réalité au début du deuxième paragraphe sont aussi à l'imparfait : il n'y a pas de rupture entre le temps du rêve et le temps du réel, les faits rêvés sont aussi présents que les faits réels (l'enfant qui tousse). Le conditionnel, lui, a une valeur temporelle et exprime le futur dans un discours indirect au passé (l'imparfait). Marqueur du discours indirect libre, ce conditionnel à valeur temporelle conserve aussi, probablement, une nuance modale qu'on retrouve dans des formules enfantines comme : « on dirait que tu serais la fée »... Il est intéressant, dans le cas présent, de replacer les rêves d'Emma dans cette perspective modale du conditionnel pour en montrer toute la dimension imaginaire et hypothétique. Remarquons enfin que la valeur du conditionnel, qu'il soit temporel ou modal, est celle du décalage. Décalage dans le temps (le futur dans le passé) ou dans un univers autre auquel on aspire. Rapidement, relevons quelques autres caractéristiques stylistiques du discours indirect libre : les discordances (« elle allait grandir maintenant ») ; la ponctuation forte et les interjections, indice d'oralité (« Ah ! qu'elle serait jolie [...] ! ») ; les verbes qui ramènent à la subjectivité du rêveur : « il la voyait », « il réfléchissait », « il pensait »...

Il s'agit naturellement de s'interroger sur ce recours au discours indirect libre. Il permet tout d'abord d'effacer la présence du narrateur pour céder la parole au personnage et ainsi renchérir dans l'impersonnalité rêvée par l'écrivain au profit d'une pénétration dans la conscience du personnage. Le procédé épouse merveilleusement le projet de Flaubert qui aspire à s'effacer devant les choses et les êtres pour mieux les faire vivre : « Toi disséminée en tous, tes personnages vivront, et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire, qui ne peut même se constituer nettement, faute des détails précis qui lui manquent toujours à cause des travestissements qui la déguisent, on verra dans tes œuvres des foules humaines. » (À Louise Colet, 27 mars 1852) ou encore « [...] ne pas mettre sa personnalité en scène. Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les Personnages et non les attirer à soi. » (À G. Sand, 15 déc. 1866). Mais la présence du narrateur ne disparaît jamais tout à fait et il est à cet égard important de noter la précision de la rêverie d'Emma<sup>15</sup> : alors que la jeune femme est censée dormir et se « réveill[e] en d'autres rêves » on est frappé par la précision desdits rêves. Que de détails dans les « cathédrales de

---

<sup>15</sup> Nous renvoyons pour le plaisir de la lecture au très bel article de Genette, « Silences de Flaubert » (in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966), qui commente le paragraphe des rêveries d'Emma.

marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigogne », dans les « bouquets de fleurs » offerts par des femmes « habillées en corset rouge » ! Loin de placer le lecteur dans un monologue intérieur qui cèderait l'initiative au personnage, le narrateur (et derrière lui l'auteur) impose à la description ses goûts et marque sa présence. On pourra éventuellement lire aux élèves, en regard, un ou deux extraits de la correspondance au moment du voyage en Orient (qui précède la rédaction de *Madame Bovary*) pour l'évocation des pyramides ou des forêts de citronniers.

Ainsi cette utilisation du discours indirect libre met en place un effet de distanciation moqueuse entre le narrateur et ses personnages. On touche là naturellement à la fameuse ironie flaubertienne dont il ne faut pas outrer l'ampleur mais qu'il s'agit de cerner brièvement. L'ironie d'un Flaubert n'a strictement rien à voir avec celle d'un Voltaire, l'antiphrase à visée didactique et critique de l'un est sans rapport avec la moquerie subtile dépourvue de sentiment de supériorité de l'autre. Si l'ironie classique renvoie à une rhétorique, est un trope qui s'intègre dans une démonstration univoque où le dialogisme n'est que pédagogique, l'ironie flaubertienne — emblématique de l'ironie moderne — est une attitude de pensée et non plus seulement un discours. Cette ironie est diffuse et refuse l'univocité du message. Jamais explicite, l'état d'esprit moqueur est à sentir, à décrypter, il repose sur une complicité entre le narrateur et le lecteur, il induit souvent aussi une paradoxale empathie du narrateur à l'endroit du personnage. Chez Flaubert, la polyphonie est très souvent un indice de l'ironie (voir la scène des Comices par exemple). Ici, l'ironie repose sur des phénomènes de discordance qu'on pourra faire repérer aux élèves. Ces discordances peuvent relever de la mise en présence d'éléments hétéroclites : les citronniers près des nids de cigogne, le rapprochement dissonant des cloches, mulets, guitares et fontaines, tout un paysage disparate que Flaubert tournait déjà en dérision dans le chapitre VI de la première partie : « [...] paysages blafards des contrées dithyrambiques, qui souvent nous montrez à la fois des palmiers, des sapins, des tigres à droite, un lion à gauche, des minarets tartares à l'horizon, au premier plan des ruines romaines, puis des chameaux accroupis ; — le tout encadré d'une forêt vierge bien nettoyée... » Il peut aussi s'agir d'échos dans lesquels la seconde occurrence dégrade la première : « la cambrure du pied » de la mère face à la broderie des « pantoufles » de la fille par exemple. On n'oubliera pas de s'intéresser aux comparaisons convenues mises sur le compte du personnage : « comme leurs vêtements de soie », « comme les nuits douces », « comme des flots »... La redondance ou l'anaphore sont à traquer : « ils allaient, ils allaient » On trouve aussi des ruptures qui sont autant de chutes dans le réel qui dégradent l'idéal : face au rêve développé à grand renfort de comparaisons, on entend l'enfant qui tousse et Charles qui ronfle ! Comment ne pas être sensible, enfin aux clichés exotiques qui parcourent la rêverie d'Emma et aux clichés sociaux qui innervent celle de Charles ?

Enfin, on remarquera que le discours indirect libre projette le rêveur dans un hors temps immobile et passablement dysphorique. Le paragraphe des projets de Charles, pourtant très organisé chronologiquement, se clôt de la même façon que celui des rêves fous d'Emma : il fige l'action dans un temps étale (« cela durerait toujours » / « rien de particulier ne surgissait ; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme les flots »). Le discours indirect libre fige donc les pensées ou les rêves des personnages dans un « éternel imparfait » (Proust) dépourvu de dynamisme. De même, le règne de la non-personne semble contaminer le monologue intérieur : le pronom « on » apparaît à deux reprises dans les projets de Charles et dans les rêveries d'Emma. La rêverie des personnages contribue donc à redoubler la vision dépréciative du monde que le roman offre par ailleurs et à établir un dialogue entre les personnages et le narrateur : la conscience des personnages est engluée dans les chimères et dans le temps de la rêverie comme elle l'est dans les choses et dans le temps du monde réel. Par un effet de retour, la vision du monde caractéristique de l'univers flaubertien hante jusqu'aux rêves les plus fous des protagonistes.

Ce dialogue est également perceptible à travers les objets : profusion des objets et abondance des détails caractérisent la rêverie d'Emma comme les réflexions de Frédéric au second extrait. Ces précisions sont étonnantes à bien des égards : elles prennent place dans un tableau

subjectif qui appellerait plutôt un effet de fondu<sup>16</sup>. Là encore, la conscience du personnage épouse celle de l'écrivain : plutôt que de proposer une lecture très subjectivante du personnage, Flaubert préfère recourir à des images connues, de lui, du lecteur, comme si la conscience d'Emma était à la fois la conscience de l'auteur, la conscience du lecteur et la représentation d'un imaginaire personnel, collectif et livresque. Par ailleurs, on pourra rapprocher ce phénomène de bien des descriptions flaubertiennes qui tendent de façon quasi systématique à effacer l'humain pour animer l'inanimé ou à privilégier des éléments naturels : la casquette ou la pièce montée fonctionnent ainsi, pour ne citer que deux exemples fameux du même roman. Cette préséance des choses sur les êtres et des impressions sur les actions révèle une nouvelle conception du roman — miné par l'ennui, ennemi du romanesque.

Au terme de l'étude de ce premier extrait, il apparaît nettement que « tout texte est un tissu de citations révolues » (Barthes), l'écrivain inlassablement se réécrit en opérant dans la langue et dans le monde certains choix qui forgent son style et organisent son œuvre autour de motifs obsédants ; l'auteur, tout héraut de l'impersonnalité qu'il est, dialogue avec ses personnages et « parle dans leur dos » ; le discours du personnage enfin est toujours frappé au coin du cliché – culturel, social, littéraire...

## **2. 2. SÉANCE 2. MADAME BOVARY ET L'ÉDUCATION SENTIMENTALE : D'EMMA À FRÉDÉRIC, ÉTUDE COMPARÉE**

Paru en 1869, sept ans après *Salammbô* et douze ans après *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* est probablement le roman le plus novateur de Flaubert. En témoignent l'incompréhension totale au moment de sa publication et sa redécouverte à la fin des années soixante par les écrivains-théoriciens du Nouveau Roman qui s'emparent de Flaubert pour reléguer Balzac au second plan. L'étude de ce texte se fera en module et sera comparative : il s'agit d'aborder le second extrait à la lumière du premier pour confirmer plusieurs repérages et explorer une nouvelle modalité de la rêverie (donner au réel la forme de l'être aimé).

La première séance nous a permis d'aborder les caractéristiques et les enjeux du DIL et de réfléchir au rapport auteur-narrateur-personnage dans ses liens avec la notion de « réécriture », ces compétences de lecture construites nous pouvons à présent les réinvestir dans une approche comparative de ce second extrait du même auteur.

Les objectifs de cette seconde séance : on abordera la réécriture entre deux textes et on montrera les constantes d'un écrivain tant d'un point de vue stylistique que thématique. Le travail en module permettra une approche plus pratique des textes. On pourra aussi poursuivre les réflexions engagées sur le narrateur dans ses rapports avec le personnage pour montrer d'une part comment le monde n'existe que par le regard de Frédéric et comment, d'autre part, le narrateur sait à la fois partager et se jouer ironiquement des rêveries de son personnage. On insistera alors sur la notion de réalisme subjectif caractéristique de Flaubert et particulièrement représentative de *L'Éducation sentimentale*.

L'organisation de l'extrait est aisée à dégager : Frédéric Moreau qui a retrouvé Mme Arnoux, rentrée de son séjour chez sa mère, reprend ses habitudes chez les Arnoux. Sa vie est rythmée par leurs invitations et la femme se fait, aux yeux de Frédéric amoureux, forme d'une ville : le jeune homme parcourt Paris qui se transfigure en Mme Arnoux — avec deux stations particulières que sont, au quatrième paragraphe, le Jardin des Plantes et le Louvre. Il ne s'agit plus tout à fait dans ce second extrait de rêverie développée en tant que telle mais plutôt de transfiguration du réel par surimpression sur ce dernier de l'idéal que constitue Madame Arnoux. Deux passages cependant semblent plus nettement marquer un départ dans la rêverie — ce sont aussi des passages de discours indirect libre : « la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains... » et « d'autres fois il

---

<sup>16</sup> « Cet excès de présence matérielle dans des tableaux en principe tout subjectifs où la vraisemblance appellerait au contraire des évocations vagues, diffuses, insaisissables, est un des aspects les plus marqués de l'écriture de Flaubert... » Genette, « Silences de Flaubert », *Figures I, op. cit.*, p. 227.

la rêvait »... Ces deux passages provoquent une même impression : le personnage développe sa rêverie à partir des choses plutôt qu'il ne voit les choses.

Il est assez frappant de constater que le bovarysme n'est pas exclusivement féminin chez Flaubert, il caractérise ici Frédéric. On amènera cet aspect en faisant relever aux élèves les traits de parenté entre F. Moreau et E. Bovary. Ainsi cet extrait, comme le précédent, travaille sur la tension entre le réel et l'imaginaire. Le personnage, pourtant plutôt lucide au cours du roman, est ici surpris en flagrant délit de bovarysme : il rêve sa vie plutôt qu'il ne la vit. Dès lors, il adopte une attitude strictement contemplative. Il semble aussi féminisé par l'insistance sur son indolence (« ses langueurs augmentaient », « cette femme l'énervait » le verbe a ici son sens étymologique). Mieux, le réel et l'imaginaire, comme dans l'extrait précédent, semblent se fondre : L'imagination de Frédéric est soutenue par la présence de représentations extérieures qui semblent conférer à l'extrait un lien plus fort avec le réel. Cependant Madame Arnoux se substitue « aux personnages des peintures » ensuite décrits dans le quatrième paragraphe et lorsque s'opère le glissement dans le rêve, à la fin du paragraphe, on ne sait plus si c'est la rêverie sur le tableau qui se poursuit ou si un autre rêve, sans support réel, se développe. Frédéric se détourne donc de la femme réelle (« Quant à essayer d'en faire sa maîtresse, il était sûr que toute tentative serait vaine ») pour lui préférer une icône construite de toutes pièces. Madame Arnoux se charge alors de valeurs fantasmagoriques qui font d'elle une idole inatteignable : elle est la sainte qui prie ou la reine — jamais la femme vivante.

On sera sensible, dans ce second extrait comme dans le précédent, à la profusion des détails qui révèlent la prégnance à la fois d'un imaginaire et d'une esthétique, détails que l'on fera relever par les élèves durant cette séance de module : les précisions sur les « Seigneuses des Castilles ou de Flandres », les « mulets à clochettes » (on avait précédemment les hennissements), les colonnes « brisées »... Les évocations présentent bien des affinités avec l'extrait de *Madame Bovary* : les « archipels bleus » semblent répondre au « golfe, au bord de la mer », les palmiers décorent nos deux textes, les vêtements sont en soie... Dans ce second extrait on peut donc lire à nouveau une parodie des excès du romantisme. Cependant quelques remarques d'histoire littéraire s'imposent : depuis *Madame Bovary*, Flaubert a écrit *Salammbô* (1862) et ce second roman semble déteindre ici sur les évocations, plus uniformément orientales (si on laisse de côté les Flandres), les attributs féminins du second paragraphe en témoignent. Esthétiquement, il s'agit à nouveau pour l'écrivain de céder l'initiative aux choses : le personnage n'agit plus, il se contente de livrer au lecteur une rêverie déambulatoire au moyen d'images impressionnistes et picturales.

À cet égard, on pourra insister sur l'originalité de ce troisième roman de Flaubert tant du point de vue du romanesque que du point de vue du personnage. L'extrait qui nous est proposé met en lumière ces traits nouveaux : tout ce qui était action (dans la littérature précédente) est devenu pure impression chez Flaubert et le roman se développe à partir des perceptions de Frédéric, personnage par ailleurs velléitaire et rêveur. C'est là le fameux réalisme subjectif de Flaubert qui, passant par le prisme de Frédéric, construit un monde réel sans relief, subordonné à un monde imaginaire puissant. Le réel se trouve immédiatement anéanti par ce rapprochement qui génère, par ailleurs, l'insatisfaction du personnage et fait de l'ennui un moteur paradoxal du roman.

La description impressionniste de Paris est tout aussi originale : loin d'une quelconque fonction référentielle, elle se charge d'une valeur symbolique et poétique. La ville, par un phénomène métonymique, devient la femme. Ainsi se développe une rêverie sur la femme qu'on peut rapprocher du premier paragraphe de l'extrait précédent. On notera le caractère obsessionnel de cette rêverie par l'usage faiblement anaphorique des pronoms renvoyant à Madame Arnoux : ils imposent sa présence plutôt qu'ils ne se réfèrent à une mention précédente. Notons également la référence picturale et l'éventuelle *ekphrasis* du cinquième paragraphe qui font écho à « l'artiste habile » de l'extrait précédent. On travaillera sur les phénomènes de gradation dans le troisième paragraphe avec les membres croissants de la dernière phrase. On relèvera enfin avec les élèves les constantes féminines et le goût du personnage et du narrateur pour les vêtements ou les accessoires féminins.

Comme l'extrait précédent, ce passage mêle la conscience du personnage et les impressions du narrateur et invitait naturellement à s'interroger sur l'ironie de ce dernier, ironie teintée ici comme ailleurs d'empathie. Le narrateur participe à la substitution de la ville à la femme et ce faisant rêve avec son personnage : il voyage avec lui au dos des dromadaires et Flaubert revit son périple en Orient. Ainsi, il ne s'agit pas de se contenter de noter l'ironie. Cette dernière n'en est pas moins sensible : l'idéal que constitue Madame Arnoux est, comme c'est le cas tout au long du roman, confronté à la vulgarité prosaïque. Ce sont donc les prostituées qui ramènent Frédéric à Mme Arnoux, ce sont les dromadaires qui, dans le quatrième paragraphe, entraînent le voyage. De même, certaines

notations sont suspectes : la « fraise empesée » et le « corps de baleines à gros bouillons » font écho au « dais de plume d'autruche » pour introduire dans la rêverie picturale des éléments discordants.

Au terme de cette analyse, remarquons que dans ce roman volontiers considéré comme emblématique du réalisme, le règne de l'imaginaire se substitue au réel. La polyphonie est aussi de rigueur : dans cet extrait, comme dans le précédent, se met en place un dialogue entre le personnage, le narrateur et le lecteur. Mieux : Flaubert semble dialoguer aussi avec ses œuvres précédentes.

### 2. 3. SÉANCE 3. LE PASTICHE DE PROUST : HYPERTEXTE OU RECHERCHE PROUSTIENNE ?

Le pastiche de « L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert » de Proust paraît le 14 mars 1908 dans le *Figaro*. À partir d'une retentissante histoire d'escroquerie qui défraie la chronique (un certain Lemoine, ingénieur français, qui avait réussi à vendre une pseudo technique de fabrication des diamants), Proust imagine ses propres mystifications littéraires : de faux diamants qui sont aussi de vraies perles. Il insère donc, dans ses pastiches, des références à l'affaire Lemoine. À cette date, Proust a déjà écrit un pastiche de Flaubert intitulé « Mondanité et mélomanie de Flaubert ». Partiellement publié dans *La Revue Blanche* de juillet-août 1893, il a paru intégralement dans *Les Plaisirs et les Jours* en 1896. Le thème de la mondanité et du snobisme que Proust développait dans ce pastiche à partir de *Bouvard et Pécuchet* (faisant des deux cloportes des citadins qui veulent mener la vie du monde) annonçait la *Recherche* et les dîners Guermantes. Les personnages de ce premier pastiche étaient donc autant proustiens que flaubertiens. Qu'en est-il quinze ans plus tard ?

Le pastiche est pour Proust une étape dans un processus de création. Rappelons que contrairement à la parodie qui détourne ou au travestissement qui dégrade, le pastiche est l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique. Le pasticheur « dispose le plus souvent d'un simple scénario, autrement dit d'un 'sujet', inventé ou fourni, qu'il rédige directement dans le style de son modèle »<sup>17</sup>. Contrairement au parodiste et au travestisseur, le pasticheur a donc prioritairement affaire à un style et accessoirement à un texte : « sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte »<sup>18</sup>. D'un point de vue didactique, l'étude du pastiche permet d'accéder à la question du style d'un auteur et de mesurer la singularité d'une œuvre.

On connaît les vertus que Proust confère au pastiche. Le pastiche est tout d'abord une hygiène, il permet à un écrivain de se libérer des auteurs qui le hantent en les imitant pour ne plus être tenté ensuite de les copier<sup>19</sup>. Par ailleurs, le pastiche est l'expression d'une lecture avertie, une « critique en action »<sup>20</sup> : c'est en imitant le style d'un auteur qu'on le comprend. En ce sens, le pastiche de Flaubert est le pendant du célèbre article de Proust sur le style de Flaubert : l'un met en œuvre les traits stylistiques que l'autre relève<sup>21</sup>. De fait, le pastiche dont nous avons ici un extrait

<sup>17</sup> Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 88.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>19</sup> « Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans. » Lettre à R. Fernandez, 1919.

<sup>20</sup> « C'était [la publication des pastiches] par paresse de faire de la critique littéraire, amusement de faire de la critique en action. Mais cela va peut-être m'y forcer, pour les expliquer à ceux qui ne comprennent pas. » Lettre à P. Dreyfus, 1908.

<sup>21</sup> « J'avais d'abord voulu faire paraître ces pastiches avec des études critiques parallèles sur les mêmes écrivains, les études énonçant d'une façon analytique ce que ces pastiches figuraient instinctivement (et vice versa), sans donner la priorité à l'intelligence qui explique, ni à l'instinct qui reproduit. » lettre à R. Fernandez, 1919, rappelée par Genette dans *Palimpsestes*, p. 113. Au début de son article « A propos du 'style' de Flaubert » en 1920, Proust revient sur son pastiche : « On pense bien que quand j'ai écrit jadis un pastiche, détestable d'ailleurs, de Flaubert, je ne m'étais pas demandé si le chant que j'entendais en moi tenait à la répétition des imparfait ou des participes présents. Sans cela je n'aurais jamais pu le transcrire. C'est un travail inverse que j'ai accompli aujourd'hui en cherchant à noter à la hâte ces quelques particularités du style de

(extrait qui correspond *grosso modo* à la deuxième moitié du texte), est une reprise stylistique de Flaubert. Notons que le pastiche de Proust ne comporte pas un hypotexte nettement identifiable, les allusions à l'œuvre de Flaubert sont diffuses. Le dernier paragraphe cependant peut rappeler plus précisément les désirs de voyages lointains de Frédéric ou les rêveries d'Emma : le sentimentalisme de l'évocation nous ramène à notre premier extrait. Contrairement à d'autres pastiches de *L'Affaire Lemoine*, Proust reprend ici peu de situations flaubertiennes (la rêverie constitue bien sûr un motif majeur mais le cadre du procès est par exemple assez peu flaubertien). Le souci premier de son pastiche est de restituer, instinctivement<sup>22</sup>, la petite musique de la langue flaubertienne. Ce travail, naturellement, est création et non reproduction : il proscriit les citations de l'auteur pastiché et permet au pasticheur de rivaliser avec le maître sur son propre terrain.

Que remarque Proust chez Flaubert ? Que nous apprend-il sur le style de ce dernier et que nous dit-il de lui en nous parlant de Flaubert ? Telles sont les questions qui pourraient guider la troisième séance de cette séquence consacrée aux réécritures romanesques. On pourra faire repérer aux élèves les traits stylistiques et les motifs importants que Proust emprunte à Flaubert. Ce travail permettra de définir ce qu'est le style d'un écrivain. Par ailleurs, on aura le souci de réfléchir à la façon dont Proust, dans ce pastiche, s'approprie Flaubert. En d'autres termes : quels sont chez Flaubert les traits proustiens ?

Quelques traits majeurs dirigent le pastiche. D'un point de vue macrostructural, on mettra en lumière des motifs centraux : la réification de l'univers et l'importance accordée au rêve par exemple. Proust, à l'évidence, cherche à reproduire le phénomène du bovarysme et le réalisme subjectif. Ainsi, l'extrait s'engage sur une fin : celle du plaidoyer de l'avocat de Lemoine. Le retour au silence est comme un retour aux choses et au rêve. Syntactiquement, l'extrait s'engage sur la parataxe et l'autonomisation des objets : « deux parapluies tombèrent ». L'extrait se développe ensuite en rêves successifs des spectateurs ; les paragraphes sont croissants alors qu'un resserrement s'effectue du point de vue des rêveurs d'abord présentés globalement : « Et beaucoup se livrèrent à la douceur des rêves qu'ils avaient formés... » / « Pour les uns, c'était... » / « À certains, les millions ne suffisaient pas... » / « Mais quelques-uns, en songeant que la richesse aurait pu venir à eux... » Comme Flaubert, Proust use d'un réalisme subjectif qui favorise la rêverie des personnages ; comme Flaubert, le narrateur proustien s'absorbe dans l'accessoire et se perd dans des détails infinis qui mettent hommes et choses sur le même plan.

D'un point de vue plus microstructural, stylistiquement, Proust mime Flaubert dans le rythme des phrases, dans l'usage des temps, dans le discours indirect libre, dans quelques pratiques très personnelles de la langue enfin que d'aucuns pourraient regarder comme des fautes mais que Proust s'attache à considérer comme des caractéristiques stylistiques. Listons rapidement ces traits stylistiques majeurs : les membres des phrases qui se développent nettement dans le dernier paragraphe reproduisent le rythme particulier de la prose flaubertienne, à la fois lourde et musicale<sup>23</sup>. Ponctuée de coupes symétriques, avec une scansion monotone, la phrase adopte volontiers un rythme ternaire ou quaternaire. Proust repère aussi chez Flaubert le discours indirect libre qu'il met à son tour en œuvre en ayant recours aux mêmes procédés. Ainsi l'analyse rapide des temps met en relief l'utilisation de l'imparfait et du conditionnel qui fige le rêve dans un état duratif. On relèvera aussi les marques du discours (interrogations directes, intonation, oralité...). Enfin, Proust met en œuvre

---

Flaubert. Notre esprit n'est jamais satisfait s'il n'a pu donner une claire analyse de ce qu'il avait d'abord inconsciemment produit, ou une récréation vivante de ce qu'il avait d'abord patiemment analysé. » *Essais et articles*, in volume du *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 594.

<sup>22</sup> Évoquant son pastiche de Renan, Proust écrit : « Je n'ai pas fait une correction dans le Renan. Mais il m'en venait tellement à flots que j'ai ajouté sur les épreuves des pages entières à la colle. [...] J'avais réglé mon métronome intérieur à son rythme, et j'aurai pu écrire dix volumes comme cela. » Lettre à P. Dreyfus, 1908.

<sup>23</sup> Genette parle de « cette scansion monotone [de la phrase de Flaubert] qui, à chaque pas, laisse tomber et retomber la phrase, de tout son poids, sur l'opaque inconsistance de quelque détail inutile, arbitraire, imprévisible. », « Silences de Flaubert » in *Figures I*, op. cit., p. 241.

dans ce pastiche quelques pratiques particulières de la langue qu'il éclairera dans son article « À propos du 'style' de Flaubert » (janvier 1920, *Nouvelle Revue française*). Ainsi, le présent qui intervient de façon inattendue et marque la présence du narrateur ou indique une observation personnelle (« ...deux grappes de fleurs violettes, descendant jusqu'à l'eau qu'elles touchent... » que l'on peut rapprocher des « deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes » dans l'extrait de *l'Éducation sentimentale*) ; ainsi l'usage assez peu orthodoxe des pronoms anaphoriques qui renvoient à un substantif qui n'était pas le sujet de la phrase précédente et introduisent une rupture dans la logique syntaxique alors qu'ils assurent une fluidité du style (« Tous, jusqu'au plus pauvre, [...] auraient su en tirer des millions. Même, ils les voyaient devant eux... ») ; ainsi les prépositions qui rythment lourdement la phrase (« de leur terrasse, dans un fauteuil d'osier, sous une tente rayée de bleu, entre des boules de métal... ») ou la fameuse conjonction « et » dont Proust note l'usage flaubertien particulier<sup>24</sup> : elle relance la phrase là où elle devrait introduire une ultime proposition ou provoque, par son absence là où on l'attendrait, un effet d'asyndète. On s'attachera naturellement à conférer du sens à ces repérages. Loin de considérer les pratiques de la langue de Flaubert comme des fautes, le pastiche de Proust peut permettre de faire réfléchir les élèves à la notion de style et les amener à s'interroger sur leur propre pratique de la langue.

Ces traits stylistiques et linguistiques anticipent sur le propos qui sera celui de Proust en 1920 à propos de la « beauté grammaticale » de Flaubert. Douze ans avant ce célèbre article qui prendra place dans une querelle littéraire opposant les partisans de Flaubert à ses détracteurs listant les incorrections, le pastiche de Flaubert par Proust suggère nettement que le style est « la chose même de l'écrivain » (R. Barthes), qu'il constitue une langue à part, une manière d'écrire propre au créateur, une « vision du monde » et non simplement une technique. L'étude du pastiche montre que le style n'est pas simplement affaire de techniques ou de règles : empruntant à Flaubert le discours indirect libre et le réalisme subjectif qui privilégient l'action rêvée sur l'action réalisée, Proust rend compte d'une véritable vision du monde. Or, le pasticheur rejoint ici le pastiché. Si Flaubert a toujours considéré le style comme étant à lui seul « une manière absolue de voir les choses » (lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852) au point de rêver d'une œuvre qui tiendrait seule, par la force interne de son style et de considérer que le sujet d'une œuvre est sans importance, Proust a toujours manifesté pour sa part son désintéret complet de la chose réelle au profit de la chose sentie — lui qui définit le style comme « la marque de la transformation que la pensée d'un écrivain fait subir à la réalité » (*Contre Sainte-Beuve*).

Mais si le pastiche met en lumière des traits de parenté entre les deux écrivains, il révèle aussi des spécificités proustiennes. De Flaubert à Proust, un infléchissement s'opère dans le rapport au réel. Notons tout d'abord que le conditionnel présent est concurrencé par le conditionnel passé (« aurait mené », « aurait joué... ») : le rêve est rejeté dans le passé, rendu définitivement impossible. En ce sens, la réécriture proustienne place définitivement le rêve dans le champ de l'irréel. Faut-il y voir une revanche des rêveurs sur le réel ? Les rêveurs de Proust semblent en effet conscients de leur rêve et en veulent à la réalité de les ramener à la conscience : « beaucoup se livrèrent encore une fois à la douceur des rêves qu'ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte ». Lemoine démasqué, c'est l'imaginaire qu'on assassine. Remarquons par ailleurs que la rêverie est nettement matérialiste : Proust fait aussi à son tour le procès de son époque — la Belle Époque. Par là il fait sien le regard critique de Flaubert et souligne la laideur et la sottise des spectateurs du procès.

Dès lors l'ironie (à entendre comme forme de dérision du narrateur sensible dans un excès ou un écart par rapport au modèle) semble à la fois relever du pastiche de Flaubert et du style personnel

---

<sup>24</sup> Proust, « À propos du 'style' de Flaubert », *Essais et articles*, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 591.

de Proust (volontiers moqueur à l'égard de son époque). La description de la « vie au Pôle » par exemple emprunte à l'ironie flaubertienne la position moqueuse du narrateur à l'égard des personnages : « la nourriture y sent l'huile, le jour de vingt-quatre heures doit être gênant pour dormir, et puis comment se garer des ours blancs ? ». Mais ailleurs les références à l'actualité suggèrent une ironie de Proust à l'égard de ses contemporains ou de lui-même : on relèvera les allusions moqueuses à Carnegie, au « président de la République », ou au « Jockey-Club ». Plus subtilement, en évoquant le rêve « dans leur chambre d'un capitonnage de liège qui amortit le bruit des voisins », Proust ne parle-t-il pas de lui-même ? À moins qu'il ne s'adresse à son lecteur !

Par un jeu de glissements, le pasticheur travaille donc à son propre style et Proust ne s'efface pas plus derrière Flaubert que le narrateur ne disparaît derrière ses personnages. Le subjectivisme est un trait commun aux deux écrivains : tous deux appréhendent les choses selon l'ordre de la perception. Proust loue d'ailleurs, dans son article sur Nerval, la disposition qui, selon Flaubert, conduit à « ne considérer la réalité que 'pour l'emploi d'une illusion à décrire' et à faire des illusions qu'on trouve du prix à décrire une sorte de réalité »<sup>25</sup>. Cette disposition, Proust considère qu'il s'agit au fond de la « disposition artistique ». Or, lui-même en fait le fondement de son esthétique : à l'instar de Madame Arnoux que Frédéric retrouve partout dans Paris, Odette est à la fois les catleyas, la sonate de Vinteuil et la Zéphora de Botticelli ; Gilberte les aubépines ; la duchesse de Guermantes un paysage aquatique et Geneviève de Brabant. Plus ponctuellement, on pourra expliquer aux élèves que le motif des « fleurs violettes » qui apparaît à la fin du pastiche sera transposé et disséminé dans *La Recherche du temps perdu*, notamment dans « Combray »<sup>26</sup>.

Ainsi, lire Flaubert à travers Proust permet donc de lire mieux Flaubert et de découvrir Proust en filigrane. Le pastiche de Proust entre en résonance naturellement avec l'œuvre de Flaubert mais il dialogue aussi avec les autres textes que Proust a consacrés à Flaubert, enfin, à un troisième niveau, le pastiche annonce l'œuvre de Proust et pose quelques traits caractéristiques de son esthétique.

#### 2. 4. SÉANCE 4. RÉÉCRITURE LUDIQUE ET PARODIQUE, OU LES MUTATIONS DU ROMAN

L'extrait de Queneau, contrairement au pastiche de Proust, s'offre comme une réécriture très libre de Flaubert : aucun élément de l'extrait (ou même du roman) ne permet d'affirmer avec certitude qu'on est en présence d'une parodie. Si réécriture il y a, elle se fait sans en avertir le lecteur. En ce sens, le texte de Queneau est délibérément ludique et moderne.

Même sans hypotexte avoué, on suppose rapidement que Queneau, grand lecteur, revisite quelques clichés et l'on peut raisonnablement faire l'hypothèse que l'écrivain se souvient ici du

---

<sup>25</sup> Proust, « Gérard de Nerval » in *Contre Sainte-Beuve* (la citation de Flaubert figure dans la préface aux *Dernières Chansons* de Bouillem), Pléiade, p. 234.

<sup>26</sup> Par exemple, dans « Combray » : « C'est ainsi que pendant deux étés, dans la chaleur du jardin de Combray, j'ai eu, à cause du livre que je lisais alors, la nostalgie d'un pays montueux et fluvial, où je verrais beaucoup de scieries et où, au fond de l'eau claire, des morceaux de bois pourrissaient sous des touffes de cresson : non loin montaient le long de murs bas des grappes de fleurs violettes et rougeâtres. Et comme le rêve d'une femme qui m'aurait aimé était toujours présent à ma pensée, ces étés-là ce rêve fut imprégné de la fraîcheur des eaux courantes ; et quelle que fût la femme que j'évoquais, des grappes de fleurs violettes et rougeâtres s'élevaient aussitôt de chaque côté d'elle comme des couleurs complémentaires. » Ou plus loin : « Mais l'interruption et le commentaire qui furent apportés une fois par une visite de Swann à la lecture que j'étais en train de faire du livre d'un auteur tout nouveau pour moi, Bergotte, eut cette conséquence que, pour longtemps, ce ne fut plus sur un mur décoré de fleurs violettes en quenouille, mais sur un fond tout autre, devant le portail d'une cathédrale gothique, que se détacha désormais l'image d'une des femmes dont je rêvais. » Ou encore : « Et le soir me tenant par la main, en passant devant les petits jardins de ses vassaux, elle me montrait le long des murs bas, les fleurs qui y appuient leurs quenouilles violettes et rouges et m'apprenait leurs noms » (nous soulignons).

personnage d'Emma Bovary comme illustre représentante de la rêverie et de l'insatisfaction à l'égard du réel. Certes, l'extrait est autant la réécriture d'un topos qui hante la littérature, depuis Don Quichotte ou la fable de « La laitière et le Pot au lait », qu'une stricte réécriture de Flaubert. Remarquons cependant que l'ermite de Croisset fait partie des écrivains favoris de Queneau et que la noce d'Ernestine à la campagne au chapitre précédent du roman présente d'évidents échos avec le mariage de Charles et Emma : quelques citations de Flaubert ponctuent d'ailleurs l'extrait ; le gâteau fait pousser des cris et la mort soudaine de la mariée frappée par une maladie inconnue qui laisse le médecin impuissant rappelle le suicide d'Emma. L'intertextualité semble avoir aussi valeur d'hommage. Remarquons d'ailleurs que le *Chiendent* multiplie les réécritures : Ernestine qui meurt suscite l'exclamation suivante : « Ernestine disparue ! ». Rappelons enfin que le roman serait né d'un projet singulier : la transposition du *Discours de la méthode* en français moderne. Dans tous les cas, ces phénomènes d'intertextualité, délibérés ou inconscients, instaurent avec le lecteur une relation ludique et complice qui le rend actif.

Le travail sur la langue est aussi très sensible dans cet extrait : le roman est publié en 1933, soit un an après *Voyage au bout de la nuit*, et une lecture rapide suffit à repérer l'intérêt de l'auteur pour l'oralité. On peut songer naturellement au néo-français et considérer que *Le Chiendent*, comme d'ailleurs les autres romans de Queneau, anticipe de quelques décennies le travail que l'écrivain mènera à l'Oulipo.

La connaissance du reste du roman n'était pas nécessaire à l'exploitation de l'extrait. D'ailleurs *Le Chiendent* s'offre comme un récit touffu qui déjoue tellement les attentes du lecteur qu'il en devient impossible à raconter. On peut donc fort bien ignorer que l'extrait donne ici la parole à Sidonie Belhôtel, veuve Cloche (mais non Alle, transcription du pronom personnel féminin de troisième personne que de nombreux candidats ont confondu avec un prénom), sage-femme avorteuse ayant un goût prononcé pour les scènes horribles et qui rêve de mener la grande vie. Persuadée que le père Taupe, un vieux brocanteur misérable, détient un butin, elle met en œuvre une machination avec la complicité de la naïve Ernestine : elle arrange un mariage entre cette jeune serveuse et le père Taupe mais Ernestine meurt le jour de ses noces... Point n'était besoin en effet de connaître l'intrigue pour repérer quelques reprises, délibérées ou non, qui permettaient une exploitation didactique mettant l'accent sur la parodie. La réécriture semble chercher à forcer le trait et à jouer avec le lecteur.

Pour explorer cette réécriture ludique et parodique, on pourra donc s'intéresser aux effets nouveaux que Queneau tire du discours indirect libre ou du réalisme subjectif puis à la matérialité dégradante du rêve. On abordera enfin le jeu sur les registres et l'invention d'une langue.

Quels effets nouveaux Queneau tire-t-il du discours indirect libre ou du réalisme subjectif ? Remarquons tout d'abord que nous sommes en présence d'une héroïne atypique. L'ensemble de l'extrait constitue un discours indirect libre qui révèle les états d'âme les plus secrets du personnage. Ainsi, Sidonie Cloche apparaît dans toute sa cruauté, sa cupidité et son machiavélisme. Sans cœur, se contentant de pleurer la fortune perdue, elle est indifférente à la mort d'Ernestine. Son âge avancé, sa verve gouailleuse et sa malignité en font, à l'évidence, une héroïne originale qui semble réécrire sur le mode burlesque les rêves d'Emma.

Le statut de son discours comporte également des ambiguïtés. Sommes-nous en présence d'un discours indirect libre ou d'un monologue intérieur ? On pourra faire relever aux élèves les procédés du discours indirect libre. On prolongera cependant les analyses précédentes en montrant l'autonomie de ce discours dans lequel la conscience du personnage semble réduire au silence l'instance narrative qu'elle relaie. On est ici en présence d'une sorte de monologue rapporté. En ce sens, il serait possible de considérer que l'extrait se rapproche d'un monologue intérieur : nous sommes bien, pour paraphraser Joyce, installés dans la pensée du personnage et assistons au

déroulement ininterrompu de sa pensée dans une syntaxe mimétique d'une certaine discontinuité. Cependant ce discours immédiat n'est ni décousu ni proche de l'inconscient comme le préconisait Dujardin, il n'a pas non plus à l'égard du lecteur pour fonction de lui livrer sans fard les affres d'une conscience : ce monologue à la troisième personne provoque un effet comique et parodique, il joue avec les habitudes du lecteur, il lui offre le portrait d'un personnage haut en couleurs qui semble vouloir se saisir des rênes de l'histoire.

Ces innovations révèlent la modernité du roman quenien. Il était judicieux de replacer *Le Chiendent* dans l'histoire du roman et d'en montrer les innovations. À l'évidence, le roman quenien réfléchit au traitement du personnage et aux ficelles du roman. L'incipit du *Chiendent* met ainsi en scène une silhouette observée par un certain Pierre Le Grand, figure possible du romancier ou du narrateur qui empêche par sa présence tout phénomène d'illusion romanesque. Ce dernier décide de suivre la silhouette et la voit se transformer : la silhouette pensante devient Étienne et gagne en autonomie. De façon cartésienne Queneau aime à mettre en scène des personnages qui sont parce qu'ils pensent mais ce faisant il dépouille le roman de tous les éléments qui habituellement concourent à créer une illusion de réalité. Avec Mme Cloche, la pensée du personnage crée le roman : la veuve à l'imagination rocambolique construit une histoire et provoque des péripéties à partir des chimères qu'elle s'est racontées sur le père Taupe. Ainsi, ici, après une projection dans le rêve, le personnage-écrivain revient sur les événements. Il reconstruit l'histoire à sa guise (« Et c'était là qu'ça avait commencé... ») et commente de façon métalittéraire les épisodes en reconnaissant, d'ailleurs, sa propension à l'imagination : « s'êt'fourré des tas d'sornettes dans la tête, s'être imaginé des tas d'trucs ». Certaines activités considérées longtemps comme les prérogatives du romancier sont donc ici confiées au personnage et l'extrait peut être considéré comme une sorte de laboratoire du *Chiendent*.

Par ailleurs, on peut remarquer que l'extrait présente des caractéristiques théâtrales et se place dans une perspective de décroisement générique. Le discours indirect libre de Mme Cloche est fortement oralisé et intègre des passages de discours direct (« Et les gens i zauraient dit : Qui c'est celle-là... »). On pourrait ajouter que Queneau (comme Flaubert d'ailleurs) a toujours rattaché sa production romanesque à la poésie : par la construction très soignée de l'œuvre et le travail sur la langue, le roman se fait poème.

Enfin, au regard de nos précédents extraits, *Le Chiendent* confère au personnage une autonomie sensible dans l'estompement de l'instance narrative. Michel Raimond remarque à ce propos que « Rien n'est plus caractéristique de l'après-guerre que ce culte de l'indépendance des personnages à qui l'on reconnaît l'autonomie de sujets agissants ; on souligne leur transcendance par rapport au récit. »<sup>27</sup> Le personnage semble en effet s'élever contre l'histoire ou l'illusion romanesque, affirmer sa parole, exister seul contre le livre dont Mme Cloche parle dans l'extrait : « qui répète c'qu'on dit à mesure qu'on l'dit et qui nous suit et qui nous raconte, un vrai buvard qu'on a collé sur not'vie ».

Le motif traditionnel du rêve, par sa matérialité dégradante, subit un même traitement innovant. Le personnage de Mme Cloche a beau être tout entier cantonné dans l'imaginaire, cet imaginaire est sordide, englué dans le quotidien, sans transcendance ni idéal. Comme le pastiche de Proust, l'extrait de Queneau semble dire la mort de l'idéalisme et du romanesque. Pour ce faire, il recourt lui aussi à des verbes au conditionnel passé : le rêve est définitivement rejeté dans l'irréel du passé : « alle aurait commencé »... Le discours est dès lors celui du regret et du ressentiment marqué par un lexique négatif et belliqueux. De plus, la rêverie est essentiellement matérielle : tout n'est qu'affaire d'argent. Même le rêve faustien de la jeunesse est dégradé : « elle s'rait allée chez l'institut de beauté » et elle aurait acheté des robes pour perdre 40 ans... Cette matérialité du rêve (associée à la vulgarité du personnage) confère au discours indirect libre une tonalité fortement parodique à l'égard d'un éventuel hypotexte. Il n'y a pas de réelle contradiction entre le présent sordide et

---

<sup>27</sup> Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, p. 464.

l'existence rêvée : c'est toujours la même vie au fond, « petite » ou « grande ». D'ailleurs, les mets du présent vulgaire (« boudin froid et gros rouge ») s'introduisent dans la vie rêvée. Mais il y a bien en revanche une opposition et une dégradation entre ce rêve et celui d'Emma Bovary. Le roman s'est défait avec Queneau de tout ce qui contribuait à le faire passer pour vrai, de même les rêves des personnages ont perdu leur dimension idéale. Faisant le procès de l'illusion romanesque, le roman en vient à faire le procès de l'illusion tout court.

Cette « désillusion » passe aussi par un travail sur la langue. Au regard de l'hypotexte flaubertien probable, on fera aisément repérer aux élèves le changement de registre opéré par Queneau. De façon délibérée, le texte joue sur la dégradation : dégradation de l'idéal, dégradation du personnage, dégradation du langage. Plutôt qu'une parodie, Queneau propose ici un travestissement burlesque : son texte modifie le style du modèle sans en changer le sujet (la parodie entendue au sens strict modifie le sujet sans modifier le style). Cette réécriture est naturellement riche en effets comiques sur lesquels on attirera l'attention des élèves. Il s'agit aussi de faire prendre la mesure aux élèves des innovations langagières de ce roman de 1933. Avant *Le Chiendent*, seul le *Voyage* a osé placer le langage parlé dans la narration. Ici, le discours indirect libre de Mme Cloche appartient bien au récit. On pourra se référer aux textes théoriques de Queneau qui s'est beaucoup exprimé sur ses recherches linguistiques<sup>28</sup>. Il veut, dans son œuvre, user d'un néo-français qui transcrit le français parlé contemporain.

On pourra établir avec les élèves un relevé des marques du langage populaire dans l'extrait : transcription phonétique (à l'instar des textos des élèves !) : « douas », « quéques », « alle » ; élision et apocope : « s'qu'on », « d'trucs » ; « y » pour « il » ; phrase nominale ; négation sans base : « y a une chose qu'elle aurait pas fait » ; que explétif support du discours et sans inversion sujet-verbe : « qu'elle aurait dit » ; « quoi » béquille : « des beaux mecs, quoi » ; interrogation marquée par l'intonation sans inversion sujet-verbe ; phénomène de redoublement « qu'i diraient les gens » ; répétition ou anaphore ; préposition fautive : « aller chez l'institut » ; « ça » pour « cela » et profusion de présentatifs ; termes argotiques ; propension du discours à utiliser des archilèxèmes : verbe « faire », substantifs « chose », « truc » ; hyperbate, etc.

On réfléchira à l'apport de ce néo-français dans un roman et on s'attachera à montrer aux élèves qu'il est aussi le fruit d'une élaboration et qu'il relève donc d'un style. Pour cela, on pourra insister sur le rythme (voir les phrases ternaires qui semblent réécrire Flaubert comme à la fin du troisième paragraphe), les jeux de reprises qui créent des échos ou le travail sur les sonorités : « Et c'était là qu'ça avait commencé. Tout ça ». Ce dernier exemple (qui constitue un alexandrin blanc) semble, par un nouveau jeu d'intertextualité, faire écho à l'incipit du *Voyage au bout de la nuit*.

Le corpus proposé permet d'articuler deux objets d'étude (intertextualité – roman) et de montrer à la fois les mutations d'un genre (à travers les mutations du personnage) et les spécificités d'un écrivain qui fait du neuf avec du vieux et invente son style entre les lignes du grand palimpseste de la littérature.

---

<sup>28</sup> Voir par exemple R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, nouv. éd., coll. « Folio », 1994.

## 2. 5. PROLONGEMENTS / ÉVALUATION

### 2. 5. 1. Évaluation

Nous sommes en classe de Première ; il importe d'offrir aux élèves la possibilité de mener un entraînement à une forme d'écriture voisine de celle qui constituera leur évaluation le jour de l'examen. On évitera toute méthode transformationnelle qui fonctionne toujours fort mal pour le discours indirect libre surtout lorsque ce dernier rétablit des pensées. On pourra en revanche leur proposer, en écriture d'invention, d'imaginer, avec des consignes contraignantes, un nouveau récit de rêve usant des mêmes procédés d'écriture (discours indirect libre, travail sur les images, construction d'un univers imaginaire favorisant l'exotisme)<sup>29</sup>. Un autre exercice possible peut être la réécriture de l'un des extraits de Flaubert ou Proust dans un registre différent de celui de Queneau. En écriture de commentaire, on pourra soumettre aux élèves l'extrait du *Chiendent* en leur demandant, à partir de l'étude menée en classe, d'en proposer un commentaire rédigé et organisé autour de deux axes. On pourra aussi imaginer de proposer l'extrait du *Chiendent* en évaluation à l'issue de la troisième séance. Dans ce cas, il s'agira de réinvestir les acquis des trois premières séances pour repérer les reprises mais aussi mesurer les innovations de l'extrait de Queneau.

### 2. 5. 2. Prolongements

De nombreux élèves de la filière littéraire s'orientent vers des études de langue, on aura donc avantage à développer des activités de traduction en collaboration avec les professeurs de langue. On pourra aussi leur faire étudier des extraits romanesques d'esthétique proche dans une autre langue : on pense par exemple à V. Woolf ou à J. Joyce. Dans le cas où des options artistiques (théâtre – cinéma) sont présentes dans l'établissement, on pourra imaginer un travail sur les adaptations ou les transpositions. On pourra enfin proposer à la lecture une réécriture de *Madame Bovary* (*Une Vie* de Maupassant, *L'Éveil* de Kate Chopin ou *Effi Briest* de Theodor Fontane) ou un roman présentant une utilisation particulière du discours indirect libre (*Mrs Dalloway* de V. Woolf, le *Planétarium* de N. Sarraute, *le Voyeur* de Robbe-Grillet).

Sandrine BERTHELOT  
Professeure de CPGE  
Lycée Pothier, Orléans

---

<sup>29</sup> Le BO du 14 décembre 2006 précise à propos de l'écriture d'invention que cet exercice qui se fonde sur une lecture intelligente et sensible exige du candidat « qu'il se soit approprié la spécificité des textes dont il dispose (langue, style, pensée) afin d'être capable de les reproduire, de les prolonger, de s'en démarquer ou de les critiquer. »

SESSION 2009

---

**CONCOURS INTERNE  
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS  
ET CONCOURS D'ACCÈS A L'ÉCHELLE DE RÉMUNÉRATION**

Section : LETTRES MODERNES

COMPOSITION FRANÇAISE

Durée : 7 heures

---

*L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique 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 :** *Hormis l'en-tête détachable, 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.*

**Tournez la page S.V.P.**

Se présentant comme « l'auteur de ce livre », Victor Hugo écrit dans la préface de *Cromwell* (1827) :

« À Dieu ne plaise qu'il [l'auteur] aspire à être de ces hommes, romantiques ou classiques, qui font *des ouvrages dans leur système*, qui se condamnent à n'avoir jamais qu'une forme dans l'esprit, à toujours *prouver* quelque chose, à suivre d'autres lois que celles de leur organisation et de leur nature. L'œuvre artificielle de ces hommes-là, quelque talent qu'ils aient d'ailleurs, n'existe pas pour l'art. C'est une théorie, non une poésie. »

Vous confronterez cette citation à votre lecture personnelle de *Ruy Blas* et *Hernani*.

# RÉFLEXIONS ET ÉLÉMENTS DE CORRIGÉ

Les candidats pourront se convaincre, à la lecture des rapports du jury, que l'épreuve de composition française sur programme est peut-être celle qui permet le mieux d'articuler à une préparation spécifique des compétences fondamentales, dans l'ordre de la réflexion et de l'expression. Comme il a déjà été indiqué, « la dissertation est le devoir type du concours de l'agrégation : il s'agit de conduire une réflexion dynamique sur un sujet ouvert à la discussion, il s'agit de conduire une démonstration qui mène par étapes à une prise de position, à un jugement »<sup>1</sup>. Ce qui est attendu relève donc de la maîtrise, non de la reproduction. Le traitement attentif du sujet exclut la question de cours, et la composition française ne doit jamais donner l'impression que l'on a plutôt affaire à une *compilation* française. Tel est peut-être le défaut majeur observé cette année. Hugo est un auteur bien connu des candidats ; ils ont disposé en outre de nombreux et substantiels éléments de préparation et de révision. Le danger est venu de cette apparente omniscience. Elle a engendré la monotonie et une impersonnalité redoutable, un anonymat de la réflexion plus fondamental que celui qui régit la correction des copies. Si l'on n'a rencontré que peu de copies lacunaires, les devoirs longs et alourdis de développements tout faits sont symétriquement trop nombreux. Rappelons donc que la connaissance des œuvres doit l'emporter sur celle des gloses, qui ne valent souvent elles aussi que comme un point de départ à la réflexion personnelle et à l'appropriation intellectuelle. Ce sont les qualités attendues par le jury. La citation de Hugo, si elle n'avait pas de quoi surprendre, pouvait d'ailleurs être lue comme une ironique mise en garde à l'encontre des périls du systématisme et du psittacisme. Elle appelait un commentaire approfondi, et c'est ce temps d'observation qui permet justement l'exercice du jugement et de la délibération productive.

## 1. SITUATION DE L'ÉNONCÉ

Que la réflexion sur *Hernani* et *Ruy Blas* ait eu pour point de départ et arrière-plan un extrait de la *Préface de Cromwell* ne devait *a priori* pas constituer un handicap pour les candidats. Écrite dans la marge<sup>2</sup> d'une pièce réputée injouable, constituée d'un très long développement d'anthropologie culturelle qui rattache la théorie du drame à des questions d'esthétique générale, cette « course un peu longue à travers tant de questions diverses »<sup>3</sup> a rapidement été perçue comme un manifeste autonome, et la postérité n'a éprouvé aucun scrupule à séparer les deux œuvres.

La citation qui a été choisie se trouve occuper, vers la fin du texte, une position problématique, où s'articulent le général et le particulier, la théorie et la pratique. Après les « développements approfondis » sur le drame, ses origines, ses fonctions, sa nature et son style », l'auteur avoue qu'« il est loin du reste d'avoir la prétention de donner son essai dramatique comme une émanation de ces idées, qui bien au contraire ne sont peut-être elles-mêmes, à parler naïvement, que des révélations de l'exécution ». Pour réfuter l'accusation d'une défense *pro domo*, Hugo met en place une rhétorique un peu désinvolte dont la figure essentielle est le retournement paradoxal : « ...ne vaudrait-il pas toujours

---

<sup>1</sup> Rapport de l'Agrégation interne 2003.

<sup>2</sup> Victor Hugo dit que la préface de *Cromwell* a été écrite une fois la pièce « dûment close et terminée » (*Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Massin, au Club français du livre – désormais abrégé en CFL –, tome III, p. 77). L'examen des manuscrits révèle en fait que l'auteur, aiguillonné par une réflexion sur le grand homme et le génie, a conçu les deux textes simultanément, en miroir, même s'il a effectivement rédigé la préface après avoir écrit la pièce.

<sup>3</sup> CFL, tome III, p. 86.

mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique ? »<sup>4</sup>. Retrouvant une fonction essentielle du genre de la préface, qui est de « prévenir les critiques, c'est-à-dire de les neutraliser, voire de les empêcher en prenant les devants »<sup>5</sup>, Hugo entonne son péan en faveur de la liberté artistique, en l'adossant à des considérations négatives, celles-là même qui aboutissent à notre citation, dernière des « sommités générales de l'art » dont il faut « redescendre » pour mieux évoquer le « cas particulier qui nous y a fait monter »<sup>6</sup>.

La dernière partie de la *Préface* – un texte dont on suppose que beaucoup de candidats ont une bonne connaissance – est très utile parce qu'elle situe précisément la démarche de Victor Hugo dans le théâtre de son temps : les défis qu'il s'assigne, les obstacles qu'il rencontre, l'évolution qu'il appelle de ses vœux. Hugo radicalise l'opposition entre tout ce que l'on connaît du théâtre en vogue et le théâtre *romantique* qu'il appelle de ses vœux, en signalant les deux axes de son combat : sa dimension politique (« il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique ») et les droits imprescriptibles du génie. Le premier point est minoré au profit du second, qui donne l'occasion à Hugo de rappeler son *credo* en la matière : liberté totale du génie créateur, apte à embrasser, par le drame, la totalité du réel, l'un et le multiple, le haut et le bas, l'âme et le corps, le comique et le tragique. Hugo soutient en outre que le génie personnel est naturellement organisateur. L'abondance des justifications, la multiplication des préfaces témoignent certes d'un sens aigu des lois qui régissent les luttes et les échanges au sein du champ social de production des œuvres littéraires, mais elles balisent une voie d'accès vers le moi créateur. La revendication personnelle renvoie à des certitudes intellectuelles, elle témoigne d'une connaissance lucide. Il importe alors de reconnaître et d'imposer les lois de son art dans un espace dégagé des dogmes, aussi bien celui du Beau absolu idéal que celui du Beau contingent des écoles. Au fantôme, fût-il imposant comme un Commandeur, de la poétique fixiste, répond une poétique *personnelle* qui se défie tout autant du spectre de l'anarchie. C'est bien d'un ordre naturel qu'il est question, d'une « poésie originale »<sup>7</sup>. Entre le désordre sauvage de la nature indomptable et l'ordre superficiel des prescriptions scolastiques, il y aurait cette « raison du génie », qui tolère la « fantaisie souveraine », les « hardiesses inspirées », voire les fautes et les imperfections dans le détail ; mais elle implique la cohérence générale, une absolue fidélité à soi, la majesté des grands ensembles et la puissance symbolique, la *poésie* en un mot.

## 2. ANALYSE DE LA CITATION ET RECHERCHE D'UNE PROBLÉMATIQUE

Ces remarques témoignent d'une *tension* inhérente à la pensée de Hugo : il dénonce les *lois* mais revendique des *droits*, en situant sa revendication dans le cadre élargi d'un débat aporétique. Le principe avancé est que tout doit être permis à l'auteur. Cette liberté est à l'*œuvre*, si l'on peut dire, dans ces pièces de théâtre singulières et contingentes que seront *Hernani* et *Ruy Blas*. La tension que le génie dialectise *par nature* est exacerbée par le choix du théâtre, plus social qu'un genre littéraire strictement livresque, puisqu'à l'appel de la scène au sein du texte dramatique s'ajoutent, dès sa lisière, de violentes contraintes au sein des institutions qui médiatisent le rapport au public. Hugo a accepté cette mise à l'épreuve et tracé sa voie dans l'univers du théâtre réel. Il est évident qu'en 1830, et plus encore en 1838, sa situation a évolué, puisque les deux pièces de notre programme ont été effectivement jouées, à la différence de *Cromwell* (1826), écrit à *blanc*, et d'*Un duel sous Richelieu* (1829), interdit, comme le sera *Le Roi s'amuse* (1832). Leur succès relatif — frappant pour *Hernani*,

<sup>4</sup> CFL, tome III, p. 77.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 193. L'auteur rappelle à ce propos le mot de Lichtenberg : « Une préface pourrait être intitulée : paratonnerre ».

<sup>6</sup> CFL, tome III, p. 78.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 711.

controversé pour *Ruy Blas* — et les obstacles suscités par ce théâtre invitent néanmoins à s'interroger sur les concessions faites par l'auteur, ainsi que sur les péripéties de cette difficile conciliation avec la scène, à la fois en son temps et au regard de la postérité. Le fait que ces deux textes, *Hernani* et *Ruy Blas*, figurent au programme de l'agrégation de lettres, est à la fois révélateur et problématique : les deux œuvres appartiennent au canon scolaire des « classiques » du théâtre romantique, à côté de quelques pièces de Musset — surtout *Lorenzaccio* — et du *Chatterton* de Vigny. Ce petit ensemble drastiquement réduit sinon réducteur invite tout autant à s'interroger sur l'échec du drame romantique que sur la pérennité de ces incontestables chefs-d'œuvre. À quoi doivent-ils ce succès *persistant* ? La citation ne nous met-elle par sur la voie d'une compréhension plus fine des innovations esthétiques ? Celles-ci modifient en profondeur les normes de la représentation artistique, de la *mimésis*, au sens anthropologique positif posé par le vrai Aristote, au-delà de la réprobation platonicienne mais en deçà des traductions scolastiques qui masquent la légalité ouverte du constat posé par le philosophe naturaliste au début de la *Poétique*, en particulier dans le chapitre IV. Le pari *romantique* de Hugo est celui de la création, de l'invention, de la « poésie » ; puisque « l'art ne peut donner la chose même »<sup>8</sup>, il développera sa propre réalité et imposera sa vision, d'où l'importance des métaphores optiques, à la fois au sein de la création et pour le public, spectateurs et lecteurs, Hugo ayant manifestement pensé aux deux, sans exclusive. Il semble que, dans sa conception du drame, Hugo ait eu conscience d'une possible rencontre entre l'œuvre et le public, *via* l'incarnation, la mise en scène, la représentation, le spectaculaire et l'émotion. Mais il lui fallait, pour triompher de son vivant — alors que Musset désespère du public contemporain et se résout au *Théâtre dans un fauteuil* —, mener, conjointement à l'acte de création, le travail de sape des conventions qui plombaient l'univers du théâtre et, plus encore, empesaient les mentalités. L'adoration bien française des règles « classiques » est placée au cœur du débat. Hugo, dirons-nous, joue la création contre la correction.

Pour revenir à notre citation, l'analyse des trois phrases qui, de la plus longue à la plus courte, se succèdent et s'embroient de façon réursive jusqu'à la formule finale, oppose de part et d'autre des invariants du champ esthétique — les hommes, l'esprit, les lois, les ouvrages, l'art — l'artifice à la nature. D'un côté s'affichent les stériles étiquettes (romantique ou classique), les dogmes réducteurs, les systèmes didactiques, les vaines théories ; à cela est préférée une poétique *insciente*, comme dira Flaubert — grand admirateur de Hugo —, une *poésie*, dans les deux sens du terme, à la fois la faculté créatrice (*poiésis*) et l'œuvre effective. La poésie est donc supérieure à la théorie parce qu'elle réalise l'œuvre dans la fidélité à son à-venir, tel qu'il est inscrit dans les lois internes à l'organisation et à la vocation du créateur. La notion vedette de l'esthétique moderne, le génie, n'apparaît pas dans le propos mais, comme ce dernier fait le procès des limitations du talent, l'existence implicite du principe de l'activité géniale est assurée, avant les développements ultérieurs de la préface et son triomphe absolu, trente-cinq ans plus tard, dans *William Shakespeare* (1864).

Il pouvait être tentant, pour traiter le sujet, d'exploiter le rapprochement *scolaire* d'*Hernani* et *Ruy Blas*. Si les pièces se ressemblent, si l'auteur exploite des procédés similaires, des motifs et des personnages récurrents, ne sommes-nous pas en droit de parler d'un *système* ? *A priori* le mot est réducteur. Les *Langages de l'art* sont syntaxiquement articulés mais sémantiquement denses<sup>9</sup>. Le théâtre de Hugo n'est un tout qu'aperçu de l'extérieur et de loin. En distraire ces deux pièces est assez factice et nous place dans une perspective trompeuse. Le jeu du rapprochement nécessitera tout autant l'esprit de géométrie que l'esprit de finesse. N'oublions pas non plus que ces œuvres furent des *événements* au sens strict, c'est-à-dire des moments de théâtre tout à fait singuliers. Destinés à la scène, *Hernani* et *Ruy Blas* furent joués à des moments et dans des lieux bien distincts.

<sup>8</sup> Toujours la *Préface de Cromwell* : CFL, tome III, p. 70.

<sup>9</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990. Nouv. éd. Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005.

Les deux pièces, comme les autres, ont suscité des réactions différentes, peut-être aussi parce que Victor Hugo tente avec chacune de ses créations dramatiques une nouvelle formule théâtrale, attitude qui témoigne de la puissance artistique et relève de la démarche empirique.

### 3. ÉLÉMENTS DE DÉVELOPPEMENT

#### 1. LA POÉTIQUE HUGOLIENNE AU RISQUE D'*HERNANI* ET *RUY BLAS*

##### 1.1. LA POÉTIQUE D'EN HAUT

Entendons-nous d'emblée sur cette expression de « poétique hugolienne ». Le style de la rupture pratiqué par Hugo, dans ses préfaces notamment, s'exerce en particulier à l'encontre de poétiques qui, même si elles sont schématisées pour la cause, présentent deux caractères dirimants : elles sont exogènes et prescriptives. Conçues par des philosophes (Aristote tout le premier) qui portaient sur l'art un regard extérieur, elles prétendent non seulement comprendre, mais également régenter la création. À ces poétiques impersonnelles, réductrices, autoritaristes et légalistes mais, selon Hugo, profondément illégitimes, s'oppose une poétique authentique, libre, générative, en fait une *poïétique*, au sens primitif d'un art de créer, d'un art de faire, comme implication de procédures empiriques (une poésie) et non comme application de règles dogmatiques (une théorie). Hugo, dans ses préfaces, se désigne ainsi comme « l'auteur de ce drame » (*Hernani*, p. 31 et 33) ou « l'auteur de ce livre » (*Ruy Blas*, p. 36)<sup>10</sup>. L'énonciation du sujet se fait *modeste*, pour dénoter superlativement l'indissoluble lien du producteur à son œuvre. Chassée par la porte, la poétique revient forcément par la fenêtre (ou par une « petite porte dérobée », *Hernani*, I,1), mais Hugo postule une poétique à la fois plus essentielle et plus ouverte, labile et mobile. Les drames hugoliens semblent ainsi régis par le principe d'incertitude. À chaque fois, c'est une nouvelle expérience qui sera tentée. Un artisan ne fabrique pas ses œuvres en série. Si elles ont un air de famille, une même signature, leur facture est contingente. *Hernani* et *Ruy Blas* ont certes de nombreux points communs, mais les deux pièces s'opposent par bien des aspects. Le grotesque, qui ne s'insinue que par touches dans la pièce de 1830, affecte à la fois l'intrigue et les personnages dans celle de 1838, plus sombre et désenchantée. La grandeur héroïque, amplifiée dans *Hernani* par l'épisode de l'élection de Don Carlos, est étouffée, dans *Ruy Blas*, par les limites qu'impose la sombre *fiction* ourdie par Don Salluste. L'esthétique hugolienne de la discordance et du contrepied devient d'autant plus malséante pour le public qu'aucune finalité claire n'est assignée à la succession ou à l'emboîtement d'intrigues avortées.

Nous sommes aux antipodes de la théorie absolue et éternelle du Beau. Celle-ci renvoie à une universalisation autoritaire du champ esthétique, qui a pour nom *classicisme*. C'est le dispositif social-symbolique en vigueur, comme le montre la persistance des modèles de la tragédie cornélienne / racinienne et de la comédie moliéresque à la Comédie-Française, avec tous leurs avatars. À ce *système* qui n'engendre que des œuvres factices et complices, sous la plume des habiles (Casimir Delavigne par exemple, qui avait le talent adéquat à ses opinions juste-milieu), Hugo oppose une poétique recentrée sur le créateur, lui-même en phase avec « les lois générales de la nature »<sup>11</sup>, une poétique vitaliste qui valorise les œuvres faites dans leur rayonnement et les œuvres à faire dans une continuité des possibles. L'ouverture sémiotique renvoie à une dynamique sémantique, comme le montrent les déclarations qui précèdent les éditions des œuvres. La préface d'*Hernani*, qui est une

---

<sup>10</sup> Nous utilisons, pour renvoyer aux œuvres au programme, la pagination des éditions recommandées par le numéro spécial du *Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale* (n° 4, 29 mai 2008) : *Hernani*, éd. d'Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1995 et *Ruy Blas*, éd. de Patrick Berthier, même collection, 1997.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 68.

sorte de « lettre à la jeunesse »<sup>12</sup> orientée vers l'avenir, en appelle à « la liberté dans l'art » et affirme que la pièce « n'est jusqu'ici que la première pierre d'un édifice qui existe tout construit dans la tête de son auteur, mais dont l'ensemble peut seul donner quelque valeur à ce drame » (p. 36). La précision est sans doute exacte : à ce moment de sa création, Hugo songe à un « cycle de Charles Quint », une trilogie ouverte par *Hernani* — que les journaux désignent en 1829 par le sous-titre : *ou la jeunesse de Charles Quint* — et qui aurait été achevée, si l'on se réfère à une liste des drames à faire, par une *Mort de Charles Quint*, un projet posé par Hugo à la fin de l'année 1826. La préface de *Ruy Blas* prend acte du temps passé et revendique une continuité logique, mais elle maintient le compas de l'interprétation grand ouvert : « Si l'auteur de ce livre a particulièrement insisté sur la signification historique de *Ruy Blas*, c'est que dans sa pensée, par le sens historique, et, il est vrai, par le sens historique uniquement, *Ruy Blas* se rattache à *Hernani* » (p. 36). Hugo modalise fortement son propos. Le danger de la théorie, du système, est vivement écarté. L'auteur prend ainsi bien soin de multiplier pour le lecteur les itinéraires herméneutiques. La pièce peut (doit) être lue à plusieurs niveaux « et cette diversité d'aspects n'ôte rien à l'unité fondamentale de la composition » (p. 36). La préface du 25 novembre 1838, plus longue, plus ambitieuse et plus nécessaire que celle du 9 mars 1830 (par suite de l'incompréhension critique), retrouve les accents des grandes préfaces antérieures, celle de *Cromwell* bien sûr, mais également celle des *Odes et ballades* (1826), où il est abondamment question d'une nature féconde, de « genres capricieux » et de « poésie originale ». La métaphore de la cathédrale gothique s'y trouve également<sup>13</sup>. Dans la préface de *Ruy Blas*, la comparaison avec le mont Blanc réactive l'imagerie naturaliste que Hugo affectionne tant pour caractériser le génie en ses œuvres : « on peut prendre plusieurs vues d'une idée comme d'une montagne. Cela dépend du lieu où l'on se place. Qu'on nous passe, seulement pour rendre claire notre idée, une comparaison infiniment trop ambitieuse : le mont Blanc, vu de la Croix-de-Fléchères, ne ressemble pas au mont Blanc vue de Sallanches. Pourtant c'est toujours le mont Blanc »<sup>14</sup> (p. 34-35).

Hugo aurait bien aimé dominer le théâtre du haut de ce mont Parnasse ou de cet Olympe français, d'où, comme un Jupiter « orné de sa gloire immortelle »<sup>15</sup>, il ne serait descendu que pour façonner le monde à son gré. Mais il verra de plus près et de l'intérieur la « machine » qu'évoque Vigny dans sa préface au *More de Venise*, une machine à transformer les plus belles idées en « mécaniques à ressorts dramatiques »<sup>16</sup>. Le tableau a souvent été brossé, de la vie théâtrale mouvementée et confuse de Paris sous la Restauration. Les conditions de représentation n'avaient pas beaucoup changé depuis 1827, mais Hugo, sans doute stimulé par les essais réussis de ses concurrents, notamment l'*Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas, a décidé, à partir d'*Hernani*, de donner libre cours à sa vocation dramatique, ancienne et tenace. La comparaison avec *Cromwell* atteste qu'il n'avait pas « qu'une forme dans l'esprit », et la préface du 9 mars 1830 montre une claire conscience des difficultés du passage de l'ordre supérieur de la création souveraine, du « monde qui lit et qui médite » (préface d'*Hernani*, p. 33), aux « tracasseries de la coulisse », où s'agite une population fort mêlée : « Il y avait péril, en effet, à changer ainsi brusquement d'auditoire, à risquer sur le théâtre des tentatives confiées jusqu'ici seulement au papier *qui souffre tout* ; le public des livres est bien différent du public des spectacles, et l'on pouvait craindre de voir le second repousser ce que le premier avait accepté. »

<sup>12</sup> Zola l'a bien compris. Sa propre « Lettre à la jeunesse » est d'ailleurs suscitée par la reprise de *Ruy Blas* au Théâtre-Français le 4 avril 1879 : voir *Le Roman expérimental*, GF-Flammarion, 2006, p. 91-100.

<sup>13</sup> Hugo, par elle, exemplifie l'idée de l'ordre naturel et divin : « l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet. La régularité est une combinaison matérielle et purement humaine ; l'ordre est pour ainsi dire divin. Ces deux qualités si diverses dans leur essence marchent fréquemment l'une sans l'autre. Une cathédrale gothique présente un ordre admirable dans sa naïve irrégularité », CFL, tome II, p. 711.

<sup>14</sup> Souvenir du voyage de 1825 dans les Alpes en compagnie de Charles Nodier. En 1855, Hugo composera un hymne au mont Blanc.

<sup>15</sup> Molière, *Amphitryon*, acte III, scène 10, v. 1909.

<sup>16</sup> Alfred de Vigny, Lettre à Lord\*\*\* sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 397.

## 1. 2. Une poétique à l'épreuve : le grand homme et la foule

Au théâtre, *a fortiori* à l'époque du Hugo trentenaire, il n'y a, semble-t-il, pas grande place pour la libre « fantaisie » revendiquée dans le riche intertexte préfaciel auctorial du début de la période<sup>17</sup>. L'ambition artistique d'un renouvellement des pratiques théâtrales, si elle n'est pas conçue sous le régime illocutoire de la transaction, va buter sur de nombreux obstacles. Art éminemment social, le théâtre s'inscrit dans un cadre pragmatique contraignant. Hugo n'ignore ni la dimension collective du phénomène ni les horizons d'attente contradictoires qui informent les choix d'écriture. Au-delà des bénéfiques personnels qu'il escompte, ce n'est que par la voie du théâtre qu'il élargira son audience et qu'à la carrière de l'homme de lettres bien en vue ou en cour, forcément menacée par le talent, pourra se substituer celle de l'artiste romantique tourné vers la foule, guidant le peuple du haut de son génie. *Ad augusta per angusta* ! La scène 2 de l'acte IV d'*Hernani* peut être lue comme une transcription symbolique de cette évolution, de ce changement d'échelle et de registre. Dans le long rêve éveillé de Don Carlos, la royauté, locale, désuète, étroite, contestée par de vils courtisans, laisserait place à l'Empire, universel<sup>18</sup>, messianique, porteur d'avenir et dévoilant au génie l'onde puissante du peuple océan : « Être la clef de voûte, et voir sous soi rangés / Les rois, et sur leur tête essuyer ses sandales » (v. 1516-1517). Cette ambition de l'emporter en prééminence sur rivaux, querelles de castes, conflits de compétence, seule serait dérisoire. Ce qui importe, du haut de la scène, « loin du faite où nous sommes » (v. 1521), lorsqu'on est « Seul, debout, au plus haut de la spirale immense » (v. 1514), c'est de s'adresser aux hommes, au peuple, c'est-à-dire à l'humanité. Temps d'arrêt : « — Les hommes ! — c'est-à-dire une foule, une mer, / Un grand bruit ; pleurs et cris, parfois un rire amer » (v. 1523-1524), c'est-à-dire encore, pourquoi pas, lorsqu'on revient sur terre, assez similairement la foule d'un théâtre, agitée, bruisante, comme lors des représentations d'*Hernani*, pendant cette « bataille » qu'il a fallu mener, sur tous les fronts, dans la salle, dans la coulisse, sur la scène, hors du théâtre, jusqu'à ce que résonnent, comme à la fin de la scène 4 de l'acte III, les trois coups de canon, *coups de théâtre*, à la fois péripétie attendue et répliques des coups du brigadier. L'auteur est dans tous ses personnages à la fois, mais Don Carlos, qui survit aux deux autres, renvoie éloquemment au fantasme épique d'une réconciliation générale des partis en présence et au-delà, du « peuple » figuré dans les deux préfaces. L'irénisme est particulièrement sensible dans celle d'*Hernani*. Le public bigarré, bruyant et incontrôlable, du vaudeville et du mélodrame est requalifié en « immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris, [et en] cette voix haute et puissante du peuple, qui ressemble à celle de Dieu » (p. 33). La vague purificatrice et bienfaitrice du public-peuple-océan produit une onde qui se résout en un chant comparable à celui des sirènes de l'*Odyssée*. Le poète-Dieu, véritable *Deus ex machina* de cette scénographie de la réconciliation imaginaire, conclut son épithalame d'une formule solennelle et performative : « Maintenant vienne le poète ! il y a un public » (*ibid.*)<sup>19</sup> ! Dans la préface de *Ruy Blas*, pourtant moins candide, se lit le désir persistant de synthèse équilibrée entre toutes les composantes du public, en une sorte d'unanimité encore idéalisant. Le théâtre de la *Renaissance* qu'est le drame hugolien devait refonder le pacte qui lie le génie au public, lui-même redéfini dans la préface comme l'harmonieuse conjonction des « femmes », des « penseurs » et de « la foule proprement dite ».

<sup>17</sup> Voir l'*incipit* de la préface de l'édition originale des *Orientales* (janvier 1829), CFL, tome III, p. 497, et la préface de la première édition du *Dernier Jour d'un condamné* (février 1829), CFL, tome III, p. 641.

<sup>18</sup> *Ruy Blas* monte aussi, toutes proportions gardées, à un même niveau, comme en atteste le début de l'acte III : « Il a la Toison d'or. Le voilà secrétaire / Universel, ministre, et puis duc d'Olmedo » (v. 982-983).

<sup>19</sup> Rappelons l'appel qui conclut la préface de *Marion de Lorme* (août 1831, CFL, tome III, p. 731) : « Pourquoi maintenant ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne ? »

Cette dernière, significativement absente des deux drames, sauf à voir en Ruy Blas son hypostase dramatique, serait le destinataire idéal du drame romantique, soumis, comme ce héros « populaire », au bon vouloir et aux prérogatives du créateur omniscient. Dans sa préface, Hugo, loin de fonder un hypothétique théâtre *populaire*, subsume des divisions partiellement sociologiques dans une esthétique (au sens étymologique) psychologisante favorable à sa conception d'un drame synthétique. L'auteur sait bien que le public est clivé mais, conscient que la variation du goût ne renvoie pas uniquement à des démarcations socioculturelles, il n'établit ses propres divisions que pour mieux les sublimer dans un mouvement enveloppant favorable au magistère du génie, capable comme le figure encore Don Carlos devenu Charles Quint, de *convertir* par la clémence ses adversaires hier irréconciliables, le brigand Hernani notamment, lui-même rehaussé jusqu'au statut de grand d'Espagne après avoir vécu dans l'état de nature, ensauvagé parmi sa bande, « dans les bois, dans les monts, sur les grèves<sup>20</sup>, / Chez des hommes pareils aux démons de vos rêves » (v. 139-140). Plutôt que se faire suivre dans cet infra-monde par sa solaire, solitaire et solidaire compagne, Hernani, devenu Jean d'Aragon (acte IV, scène 4, v. 1718-1735) se ralliera à l'irénisme œcuménique de Charles Quint. La posture traduit le génie du grand politique, mais peut s'interpréter comme une réflexion sur le pouvoir de cet autre souverain qu'est le poète, *poeta sovrano*. La méditation *double* sur le grand homme avait été ouverte avec *Cromwell*. Milton était aux rimeurs, convoqués à cette fin, ce que Cromwell était aux comploteurs. Le raisonnement par la quatrième proportionnelle confond un peu la question esthétique et la question politique, mais le recours à la *Préface de Cromwell* permet de rehausser la première par rapport à la seconde et de mieux discerner, sous la rhétorique libérale des années 1830, le désir de transformer, par l'art génial, la foule en « peuple ». L'assomption est courante chez les penseurs romantiques, confrontés au nouveau *dèmos* que produit l'immense machine de la démocratie libérale et égalitaire. Ce peuple qui assisterait au drame ne serait ni la *plebs* vulgaire ni le *populus* républicain, mais « quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu », ayant « dans le cœur les préméditations du génie » (préface de *Ruy Blas*, p. 33).

Il est significatif que Hugo, comme nous l'avons noté, ne fasse pas à proprement parler du « peuple » un personnage, mais un symbole, un autre grand homme. Le peuple, absent d'*Hernani* à proprement parler, serait incarné dans *Ruy Blas* par le personnage éponyme, si l'on en croit la préface : « Le peuple, ce serait Ruy Blas ». Le conditionnel est bien un hypothétique, propositionnel et non thétique. Ce que nous apprenons de Ruy Blas *ab initio*, lors du récit autobiographique de la scène 3 de l'acte I (v. 281-320), c'est qu'il serait né « dans le peuple », comme son « frère » Zafari. Mais la révélation du vers 298, qu'il fut un « Orphelin, par pitié nourri dans un collège »<sup>21</sup>, associée au compagnonnage bohème de Don César de Bazan, « Comte de Garofa près de Velalcazar » (v. 520), tire rapidement l'exposition vers le mythe de l'enfant abandonné, grand seigneur comme Gwynplaine. Doué pour les études, philosophe, poète, « crédule à (son) génie » (v. 314), mais tenaillé par la faim et étrangement inapte au travail manuel (« Au lieu d'un ouvrier on a fait un rêveur », v. 300), Hernani s'est fait « laquais ». Hugo use sciemment de ce terme, qui autorisera de subtiles variations stylistiques et métaphoriques, notamment après le retour de Salluste. Dans sa longue *réplique* à Ruy Blas, le « monstre » (v. 2179) serrera le fil de la nasse où il tient son interlocuteur prisonnier : il le désigne d'abord, par antiphrase jouée, comme son « maître » (v. 1409) ; lui rappelle ensuite qu'« un laquais, d'argile humble ou choisie, / N'est qu'un vase où [il veut] verser [s]a fantaisie » (v. 1421-1422) ; l'humilie enfin par une brutale mise en garde : « Mais ne l'oubliez pas, vous êtes mon valet. / Vous courtisez la reine ici par aventure, / Comme vous monteriez derrière ma voiture » (v. 1428-1430).

Le destin *théâtral* et *dramatique* du héros marchant « vers un but invisible » (v. 305) engageait évidemment Hugo à ne pas trop s'éloigner de la vraisemblance générale, mais le scandale du « ver

<sup>20</sup> Les valeurs métaphoriques de l'homonyme métonymique de ce mot s'activent entre 1805 et 1848.

<sup>21</sup> À l'instar du Didier de *Marion de Lorme*, avec lequel Hernani surtout a des affinités, il appartient à la lignée hugolienne des héros « sans famille ».

de terre amoureux d'une étoile » (v. 798) ne peut être dépassé qu'au niveau symbolique. Ruy Blas n'est un personnage-peuple que dans l'idéal sublime de la création hugolienne, il n'a pas « l'âme d'un domestique », comme dit sévèrement Roland Barthes<sup>22</sup> ; il est vrai qu'il est bien éloigné des figurations habituelles du valet ou du laquais au théâtre, depuis Molière et Beaumarchais. Il n'a ni leur insouciance ni leur légèreté. Il est grave. Et le parallèle avec le schéma des *Précieuses ridicules* montre que l'admirateur de Molière sanctionne plus sévèrement le dommage qu'entraînent la révélation d'identité et la levée du quiproquo. Pour la reine la leçon est amère. En même temps, le personnage de Ruy Blas, qui n'est jamais comique (puisque ce rôle est dévolu à son double référentiel, Don César de Bazan), par la mort donnée à l'autre et à soi, lève la malédiction du pacte de dépendance par lequel le peuple, comme dans le *Discours de la servitude volontaire*, aliène sa liberté. Aucune raison autre que l'avalissement volontaire ne semble devoir justifier la soumission première de Ruy Blas. Le peuple n'est donc pas soumis *par nature*. Il n'est pas fait référence dans la pièce de Hugo au cadre anthropo-théologique qui structurait les sociétés d'ancien régime, ou alors sur le mode de la réfutation implicite : les nobles ne protègent pas les faibles ni ne combattent, le clergé des *orateurs* est singulièrement absent ; en revanche le peuple, si l'on accepte la réduction allégorique d'esprit révolutionnaire figurée par le destin du laquais, porte bien l'État sur son dos, comme dans l'eau-forte connue du « peuple écrasé par les privilégiés ». Le discours « politique » de Ruy Blas, à la scène 2 de l'acte III, est dynamisé de ces connotations révolutionnaires qui témoignent de la décadence définitive de l'ancien monde des rois : « Ce grand peuple espagnol aux membres éternés, / Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez, / Expire dans cet antre où son sort se termine / Triste comme un lion mangé par la vermine » (v. 1135-1138). La référence à Charles Quint, qui suit immédiatement ces vers, montre que la réflexion historique, sans abandonner le modèle du grand homme, est marquée par une lucidité désenchantée : seul le peuple, encore empêché de s'émanciper pleinement, pourra prendre le relais dans la conquête de la liberté. L'empereur est mort et la royauté fait naufrage : « — Charles Quint ! Dans ces temps d'opprobre et de terreur, / Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur ? / Oh ! lève toi ! viens voir ! — Les bons font place aux pires. / Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires, / Penche... Il nous faut ton bras ! Au secours, Charles Quint ! » (v. 1139-1143). La scène 3 de l'acte V sera celle de l'exécution capitale. C'est bien le peuple qui s'éveille, regagne son identité et sa fierté. Le héros, grand, sublime, « terrible », tout valet qu'il est, défie le Mal : « Marquis, jusqu'à ce jour Satan te protégea, / Mais, s'il veut t'arracher de mes mains, qu'il se montre ! — À mon tour ! — On écrase un serpent qu'on rencontre. / — Personne n'entrera, ni tes gens, ni l'enfer ! / Je te tiens écumant sous mon talon de fer ! » (v. 2172-2176). Les métaphores bibliques et révolutionnaires (le talon de fer peut évoquer la guillotine) s'associent pour conférer au geste de Ruy Blas sa plus riche signification : la mort est alors conçue comme une application de la justice distributive. Ruy Blas est de nouveau grandi après l'ultime déchéance (revendiquée) face à la reine, avant la rédemption par l'amour. L'intensité de ce dénouement spectaculaire (la reine se jette sur le corps du suicidé, qui s'anime une dernière fois), certes conforme à l'esthétique du clou, est indéniable. Elle active ce que Sylvain Ledda appelle « le pathos intime et éblouissant du sacré »<sup>23</sup>. Cette indication, par sa sympathie éclairée, nous place, semble-t-il, au niveau visé par la poétique de Victor Hugo, puisqu'elle accepte de reconnaître le cumul des tonalités et des significations, qu'elle accompagne la montée vers le sublime. « Une tête où il y a une idée, voilà le sommet », rappellera Hugo dans son *William Shakespeare*<sup>24</sup>. Cette sublimité du personnage, souvent perçue comme ridicule, ne prend donc sens que dans ce rejet du prosaïsme théorisé par Hugo dans la *Préface de Cromwell*, dans *Littérature et philosophie mêlées*, et rappelé sous une autre forme dans la phrase célèbre du discours de réception à l'Académie française : « avoir les populaces en dédain et le peuple

<sup>22</sup> Roland Barthes, « Ruy Blas », *Théâtre populaire*, mars-avril 1954, in *Œuvres complètes*, tome 1, 1942-1965, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 405.

<sup>23</sup> Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique*, Champion, 2009.

<sup>24</sup> Hugo, *William Shakespeare* (1864), Édition de Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque romantique, 1973, p. 294.

en amour »<sup>25</sup>. Les deux mythes éthiques, celui du peuple « honnête au fond » (*Ruy Blas*, v. 2219) et du grand homme bienfaisant, se déchiffrent et s'inscrivent à l'intérieur d'un autre mythe, esthétique cette fois, celui d'un drame romantique panoramique et synthétique, libre de toute contrainte.

### 1. 3. LA LIBERTÉ DANS L'ART

Il ne s'agit évidemment pas ici de détailler l'esthétique des drames de Victor Hugo, mais d'apprécier, dans le sillage des remarques précédentes, les innovations de l'auteur en matière de drame, en prenant en compte à la fois les contraintes pragmatiques, ses ambitions artistiques et les convictions esthétiques dont la *Préface de Cromwell* offre un exposé assez fiable. La question du public, on aurait pu s'en douter, n'aura malheureusement pas été résolue par les tentatives de Hugo, qui s'orientera, en fin de compte, vers un « théâtre en liberté », non sans avoir cependant courageusement lutté, en héros aussi actif que Ruy Blas placé à l'épicentre de la décadence des institutions et des mœurs de la monarchie espagnole, de « cette vie acharnée aux vanités et aux jouissances » (préface de *Ruy Blas*, p. 31). L'expression convient assez bien au climat délétère des années 1830, vis-à-vis duquel le théâtre de Hugo fonctionne en révélateur. Le « retour offensif du passé » (Anne Ubersfeld), les « conjurations historiques des morts » (Marx), la déliquescence du trône et de l'autel, la montée en puissance du bourgeoisisme, l'instrumentation du peuple... *Hernani* et *Ruy Blas* en parlent à leur façon, mais il n'est pas sûr que les contemporains aient toujours accédé à ces « lectures » anachroniques à force d'être *contemporaines*, au sens posé par Giorgio Agamben : « Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité »<sup>26</sup>. La formule convient assez bien à nos deux pièces, qui lancent leurs *feux dans l'ombre*, mais la plupart des vivants de ce temps-là n'y voyaient qu'un amusant feu d'*artifices*. Entre l'ennui mondain en vigueur au Théâtre-Français et la kermesse du boulevard, le drame de Hugo tente une formule dont il faudrait démontrer qu'elle n'est pas une trahison de son génie, une vente à tempérament de la production « culinaire » du temps ou une concession perpétuelle pour un enterrement de première classe dans le cimetière de la postérité. Adaptative, la théorie dynamique du drame est innovante. Hugo ne rejette pas en bloc toutes les règles : sa méthode est d'en user s'il les trouve bonnes ou d'en forger au besoin, à la demande. C'était déjà la position établie par Corneille en tête du *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* : « il est constant qu'il y a des Préceptes, mais il n'est pas constant quels ils sont. »<sup>27</sup> L'ombre bienfaisante de l'auteur du *Cid* plane sur les pièces « espagnoles » de Victor Hugo, puisque dans « la région des Égoux » (des égos, des Hugos..., *incipit* de *William Shakespeare*) les grands esprits se rencontrent. L'auteur d'*Hernani* et de *Ruy Blas* peut à son tour se prévaloir, dans l'art de régler « les difficultés de l'art » (*Préface de Cromwell*), des pratiques de ses grands ancêtres que sont Corneille, Shakespeare<sup>28</sup>, Molière et Beaumarchais, tous quatre convoqués à titre de cautions dans la *Préface de Cromwell*, au moment crucial où est examinée la question des unités, toujours si sensible dans les mentalités. Il ne se cabre pas nécessairement devant les obstacles et les complications de la mise en œuvre : « C'est au génie de les résoudre, non aux *poétiques* de les éluder » (*Préface de Cromwell*).

<sup>25</sup> CFL, tome VI, p. 161.

<sup>26</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », Petite Bibliothèque, 2008, p. 21.

<sup>27</sup> Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, présentés par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 63.

<sup>28</sup> « Le Corneille des Anglais », comme dit Voltaire dans la dix-huitième des *Lettres philosophiques*, où se trouve bien exprimée le même genre de réticence que le théâtre de Hugo pourra susciter parmi le public français : « Il créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles ».

Aux « penseurs » et aux censeurs que la paronomase fait surgir en filigrane au sein de la préface d'*Hernani*, *Hernani* et *Ruy Blas* ne présentent d'ailleurs rien qui doive franchement les heurter, d'un point de vue formel. À première vue, les fameuses unités ne sont pas si maltraitées qu'on aurait pu le croire, surtout si, nous éloignant sensiblement des gauchissements doctrinaux des épigones d'Aristote, on retrouve la tension euristique qui préside aux destinées de la réflexion poéticienne. Une préférence est marquée d'emblée, dans la *Préface de Cromwell*, pour l'unité d'action, plus exactement unité de péril ou d'intérêt, qui permet, sans s'interdire un peu de complication dans l'intrigue, de ne pas perdre de vue le destin des personnages principaux, associés en un nœud, soumis à des péripéties — retournements de situation, quiproquos, coups de théâtre, crises liées à la (re)connaissance soudaine... —, rencontrant des obstacles, allant vers un dénouement, etc. Hugo connaît et pratique ces règles dont la présentation « structurale » confère au traité d'Aristote son étonnante modernité. De ce point de vue, les drames de Hugo s'avancent masqués et benoîtement. Pour *Hernani*, des sous-titres comme *La Jeunesse de Charles-Quint* (projet inscrit dans le « Portefeuille dramatique »), *Tres para una* (qui figure sur le manuscrit) et *L'Honneur castillan* (sous-titre finalement retenu) montrent les directions empruntées par l'auteur pour conduire son intrigue, et l'entrecroisement, somme toute classique, du drame privé avec l'Histoire. Même les unités de lieu et de temps, violemment discréditées dans la *Préface de Cromwell*, sont l'objet de contraventions modérées, notamment si on les rapporte aux dramaturgies baroques dont se réclame parfois Victor Hugo lui-même. Pour pallier les changements de lieux d'*Hernani* et *Ruy Blas*, les décors ont pu être réutilisés d'un acte à l'autre, et la chronologie fait l'objet de resserrements stratégiques qui concordent avec la montée de la tension dans le temps de la représentation effective. Ainsi, les trois derniers actes de *Ruy Blas* déroulent ils l'illusion d'une période étroite qui s'étend de décembre 1698 à février 1699. Nous sommes loin des *Trente Ans ou la Vie d'un joueur* de Ducange (1827) et ce n'est pas sur ces points que les pièces de Hugo ont choqué.

Pourtant, quand on regarde dans le détail, on s'aperçoit que l'auteur joue constamment avec les règles, celles qui lui sont imposées, explicitement (la tragédie, la comédie) ou implicitement (le mélodrame). À force de multiplier les décalages, par la technique de l'assimilation-distorsion, on produit un art nouveau. Tandis que les façonniers, les *carcassiers*, mettent en musique des partitions stéréotypées et que les auteurs talentueux (Scribe, Delavigne...) flattent avec « bon goût » les attentes du public bourgeois, le génie dramatique vise la singularité derrière la pluralité des modèles dramaturgiques et, si on l'en croit, « cette diversité d'aspects n'ôte rien à l'unité fondamentale de la composition » (préface de *Ruy Blas*). Dans ses préfaces, notamment celle de *Ruy Blas*, Hugo ne revendique ainsi qu'à la marge ou en creux l'héritage du mélodrame, par exemple, mais le genre est bien présent, dès l'entrée en scène d'*Hernani*, saturée d'indications et de motifs propres aux spectacles qui triomphaient à la Porte Saint-Martin : le suspens des coups portés à la « petite porte dérobée », l'apparition d'un homme masqué, « le manteau sur le nez et le chapeau sur les yeux », la violence physique (Don Carlos saisissant le bras de la vieille : « Il la secoue par le bras »), des répliques en formes de jeux de mots assez désinvoltes, l'expressivité générale des poses et des faciès, pour capter d'emblée l'attention des spectateurs, les objets rituels (le poignard, la bourse), donc une esthétique convenue de la surprise, du tableau muet, du verbe décentré, de l'action ourdie, de la conspiration... tout cela unifié et exploité dans une esthétique de la sublimation essentiellement portée par les personnages, comme le montre le contraste du duo amoureux et de l'introspection tragique dès la scène suivante. Pour l'usage du mélodrame, *Ruy Blas*, huit ans après *Hernani*, n'est pas en reste, ce qui montre son intégration durable et définitoire dans le drame romantique de Hugo : la typologie contrastée, la machination machiavélique, le complot, à nouveau l'attrait des tableaux muets hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle... un grand nombre d'éléments visent à *empoigner* le spectateur, à peu près selon les modes de la sensibilisation du drame en vogue sur les boulevards et au Théâtre-Français, si l'on en croit les témoignages des contemporains à propos de l'interprétation des comédiens, toujours prêts à renchérir sur les effets, attendus impatientement par le public et généralement scandés par la claque. Mademoiselle Mars s'impatientait des stations silencieuses qui

lui étaient imposées, notamment celle où Doña Sol « voilée » écoute la litanie des portraits à la scène 6 de l'acte III. Cette scène, que Hugo accepta de tronquer (des vers 1135 à 1147 et 1192 à 1200), était d'ailleurs un peu trop « verbale » et faillit faire « tomber » la pièce. Beaucoup d'autres exemples pouvaient être ici convoqués, pour montrer justement comment la *tension* que nous avons perçue dans la citation se concentre peut-être autour de la question du *langage*, ou plutôt *des langages*, au sens général et pluriel impliqué par la sémiotique théâtrale.

## 2. UNE POÉSIE ORIGINALE

### 2. 1. L'AUTEUR ET LES COMÉDIENS

Même quand on la voit, la pièce de théâtre se « lit », et s'écrit donc, en amont, à plusieurs niveaux. Victor Hugo a parfaitement conscience de ce qu'il est convenu d'appeler la double énonciation, si l'on privilégie le dialogue en direction du spectateur. Mais le problème de l'incarnation par l'acteur exige plutôt qu'on parle de triple énonciation et, si l'on vise, à l'instar de Hugo dans la préface de *Ruy Blas*, plusieurs catégories de destinataires, y compris le lecteur ou le spectateur de la postérité, on sera tenté d'étendre cette énonciation théâtrale plurielle. L'examen des manuscrits d'*Hernani* et *Ruy Blas* atteste d'une rédaction rapide, inspirée, d'une coulée aisée. Les notes en marge témoignent, au-delà du souci de révision simple et de correction, d'une relecture des textes saisis de nouveau par l'esprit créateur en vue de la réalisation scénique : modifications du décor, mouvements des comédiens, nuances de l'expression... En fait, l'interprétation de ces additions est délicate. Relèvent-elles de la genèse des œuvres, *stricto sensu*, ou ressortissent-elles à l'adaptation *a posteriori*, à l'arrangement ? N'embrayent-elles pas une sorte de traduction dramaturgique ? Les *Notes* sommatives que Hugo adjoint aux éditions et aux représentations s'inscrivent dans cette postériorité. Assez laconiques, peu techniques, elles ne seront pas d'une grande utilité pour les praticiens (régisseurs et comédiens). La déclaration flatteuse qui ouvre celle de l'édition de 1830 d'*Hernani*, et par laquelle Hugo se compare à Shakespeare, Molière et Beaumarchais, réputés pour leur connaissance intime de la scène et leur direction d'acteurs, est un prélude un peu trompeur à un bref « avis » sur la façon de jouer les trois grands rôles masculins, conclu d'un éloge des comédiens du Théâtre-Français. La note du 22 novembre 1838 sur *Ruy Blas*, rédigée une quinzaine de jours après la première, est un peu plus longue parce qu'elle fait précéder les inévitables compliments aux comédiens d'une justification par l'auteur de l'exactitude des détails historiques relatifs à la vie de cour, à la noblesse et à l'étiquette espagnoles. Il en aurait été de même pour un roman à prétention historique et la conclusion du premier paragraphe retrouve les considérations développées par Hugo dans la *Préface de Cromwell* sur la *caractéristique* et la préférence à accorder à la chronique sur la chronologie et à « la couleur des temps » sur « la couleur locale ». On voit combien le penseur tient à ses conceptions personnelles du drame, puisqu'il rappelle assez fièrement ses prérogatives d'auteur dans ces notes rédigées plus ou moins « à chaud », et destinées tant aux lecteurs et aux spectateurs qu'aux critiques et aux professionnels de la scène.

La présence assidue de Hugo aux répétitions de ses pièces témoigne à la fois d'un indéniable intérêt pour ce qu'on n'appelle pas encore la mise en scène — on parle de régie — et d'un souci évident de garder le contrôle sur son œuvre. L'auteur était ainsi intransigeant sur le respect de son texte, même s'il a accepté de menues modifications, dans le sens de la soustraction ou de l'édulcoration. La relation de ses démêlés avec Mademoiselle Mars, la *diva* du Théâtre-Français, est entrée dans la passionnante chronique des rapports des auteurs et des comédiens, que l'histoire du théâtre romantique a par ailleurs copieusement alimentée. Mais, contrairement à ce qu'on pourrait penser, dans ce théâtre du verbe qu'était la Comédie-Française, le logocentrisme de Hugo, son

attachement aux discours, aux dialogues, aux répliques, au vocabulaire, aux images... associés au rejet de la déclamation outrée et de toute autre surcharge (dans les gestes et les décors par exemple), démontre le primat du langage verbal, dans ce qu'il a de plus saisissant, *per se*. Les anecdotes relatives à la prise en charge des vers célèbres d'*Hernani*, comme « Vous êtes mon lion superbe et généreux » (acte III, scène 4), que Mademoiselle Mars refusait d'adresser à Firmin, ou le mesquin stratagème que ce dernier avait inventé pour dire « Oui, de ta suite, ô roi, de ta suite ! — j'en suis » (premier vers de la scène 4 de l'acte I), montrent qu'entre l'auteur et les comédiens pouvait s'établir un « dialogue de sourds ». Les relations que Hugo entretient avec Mademoiselle Mars sont intéressantes. Le « premier rôle » féminin lui revenait de droit et nul n'aurait songé à lui contester cette prééminence au sein de la hiérarchie très codifiée des « emplois » héritée du système classique à laquelle Hugo s'est plié. Âgée de cinquante ans, coiffée de l'étonnant chapeau qu'elle réutilisera pour *Angelo* (en 1835), elle n'interprète pas moins avec brio, et parfois avec la sobriété requise, le personnage de l'« ange pur, innocente colombe » qu'est Doña Sol : « Il est impossible, du reste, à moins de l'avoir vue, de se faire une idée de l'effet que la grande actrice produit dans ce rôle » (Note de l'auteur à l'édition d'*Hernani*, p. 228). L'hommage dithyrambique de Hugo efface, on le sait, les désagréables péripéties des répétitions. La résistance que l'actrice a opposée à l'auteur renvoie à un conflit de compétences, au ressentiment d'un génie envers l'autre. Ce genre de désaccord n'était pas franchement prévu par Hugo et la question du comédien n'apparaît au fond qu'épisodiquement et métaphoriquement<sup>29</sup> dans ses réflexions poéticiennes, alors qu'elle est centrale chez Molière (*L'Impromptu de Versailles*) ou chez Diderot (*Paradoxe sur le comédien*).

Malgré son intérêt pour les questions de mise en scène et sa présence active lors des répétitions, Hugo n'a pas conçu le génie du drame romantique comme une entité double habitée par l'art des comédiens. *Forcés* d'adhérer à un scénario imposé, ils seront en définitive tout aussi incontrôlables que le public. Molière, avant tout chef de troupe et directeur d'une salle de spectacles, concevait ses pièces *en situation* et non comme des modèles définitifs à réaliser *a posteriori*. Malgré la sophistication de ses didascalies, Hugo conçoit peut-être des drames d'imagination, un peu en retrait des réalités de la scène, et comme des œuvres *littéraires*. La *réalisation* est possible, mais davantage grâce à l'ouverture du théâtre à la littérature que par la vocation des pièces de Hugo à exploiter pleinement l'incarnation. Les comédiens, notamment ceux du Théâtre-Français, reconnaissaient les qualités artistiques de Hugo, avant tout poète célèbre ; mais, si l'on accepte un instant de se placer à leur point de vue, qui n'est pas celui de l'hugolâtrie, les sociétaires pouvaient s'agacer de l'inadaptation de sa formule dramatique à leur art, à leur propre *teknè*. Car ce sont eux qui *recevaient* les œuvres et leur attribuaient la qualité *théâtrale*, dont ils estimaient, en défenseurs sourcilleux du double héritage classique, qu'ils détenaient le monopole. À cet égard, les conditions historiques de la réception d'*Hernani* par le comité sont un épisode à part entière de la « bataille ». En demandant à de nombreux amis de l'accompagner pour soutenir la lecture, Hugo, échaudé par l'interdiction de *Marion de Lorme* et pressé de s'imposer enfin sur la scène, a manifestement cherché à « passer en force » auprès des sociétaires. Les récits épiques et hagiographiques autour d'*Hernani*, de la réception par acclamation à la « victoire finale » (une petite cinquantaine de représentations), ne parviennent pas à masquer le fait que l'on peut gagner une bataille et perdre la guerre, face à cette citadelle qu'est la Comédie-Française. Quoi qu'il en soit, les mérites littéraires de Victor Hugo n'échappaient pas à Mademoiselle Mars ; elle déclarait, d'après Pontmartin : « Vous pensez bien que je ne suis pas assez sotte pour ne pas apprécier la supériorité de M. Hugo sur *mes* poètes ordinaires, et très ordinaires... Mais avec ceux-là, je suis tranquille. Je les porte sans jamais craindre qu'ils m'écrasent ». C'est une autre critique (à l'encontre) des beautés !

Quand Hugo eut la liberté de choisir ses comédiens, pour les faire monter sur la scène du Théâtre de la Renaissance, l'option originale consista à promouvoir Frederick Lemaître en Ruy Blas, contre l'attente même du comédien, qui se voyait *normalement* jouer Don César — « mélange du

<sup>29</sup> Dans l'acte III de *Marion de Lorme*, par exemple.

poète, du gueux et du prince », comme dit la préface. Le pari du contre-emploi traduit cette recherche de la troisième voie d'un drame romantique apte à transcender les distinctions génériques et pragmatiques, classiques et contemporaines. Alors qu'il demandait aux comédiens du Français de ne pas surjouer leurs rôles, il encouragera au contraire l'expressivité retenue et le jeu muet de Frédérick. Est souvent rappelée avec émoi, mais peut-être aussi dans un léger faux sens, la trouvaille du visage en pleurs par laquelle l'acteur célèbre traduisit la douleur indicible du *gestus* de la servitude à la scène 5 de l'acte III. Réplique du geste de soumission banale par lequel s'ouvrait la pièce (v. 1 : « Ruy Blas, fermez la porte — ouvrez cette fenêtre », suivi de la didascalie *Ruy Blas obéit, puis, sur un signe de Don Salluste, il sort par la porte du fond*), le jeu de Frédérick s'enrichit de toutes les virtualités symboliques engagées par la didascalie correspondant au retournement de situation : (Don Salluste : « L'air me semble un peu froid. / Faites-moi le plaisir de fermer la croisée », v. 1344-1345) *Ruy Blas, pâle de honte et de désespoir, hésite un moment ; puis il fait un effort et se dirige lentement vers la fenêtre, la ferme, et revient vers Don Salluste, qui, assis dans le fauteuil, le suit des yeux d'un air indifférent* ». Ruy Blas ne peut plus vraiment sortir par la porte du fond, et l'ironie tragique manifestée par l'attitude de Frédérick (appelée, on le lit, par l'écriture dramatique de Hugo) exprime bien la « détrônisation » (A. Ubersfeld) du héros. Mais, cette fois, le génie de l'auteur ne se heurte pas à l'expertise jalouse d'un acteur établi dans son emploi. Soutenu par la confiance que lui témoigne Hugo, Frédérick ne manque pas le rendez-vous du drame romantique. Il se transcende et, par son jeu, forcément plus équilibré et « tenu » que dans *L'Auberge des Adrets* ou *Robert Macaire*, on l'imagine aisément, il s'attire tous les éloges, notamment ceux de Victor Hugo, qui en rajoute dans sa note du 22 novembre : « Quant à M. Frédérick Lemaître, qu'en dire ? Les acclamations enthousiastes de la foule le saisissent à son entrée en scène et le suivent jusqu'après le dénouement. Rêveur et profond au premier acte, mélancolique au deuxième, grand, passionné et sublime au troisième, il s'élève au cinquième acte à l'un de ces prodigieux effets tragiques du haut desquels l'acteur rayonnant domine tous les souvenirs de son art » (p. 232). L'esthétique *romantique* — et non mélodramatique — des contrastes est mise en valeur. Les qualificatifs employés par l'auteur lui permettent de combler la case manquante de sa poétique du drame, celle du comédien de génie, homologue et partenaire du créateur. Frédérick entre à son tour dans un mythe qui fait la part belle à la vraie tradition revendiquée par Hugo dans la *Préface de Cromwell*, celle du grand, du naturel et du sublime : « Pour les vieillards c'est Lekain et Garrick mêlés dans un seul homme ; pour nous contemporains, c'est l'action de Kean combinée avec l'émotion de Talma » (*ibid.*). Quoi qu'il en soit, les attitudes divergentes des comédiens qui ont interprété *Hernani* et *Ruy Blas* au moment de leur création nous incitent à interroger la *théâtralité* du drame hugolien.

## 2. 2. LE GENRE INTROUVABLE

Celle-ci est problématique. Hugo est allé assez loin dans la théâtralisation de ses textes, mais, encore une fois, il semble qu'il se soit agi davantage pour l'auteur de procéder à des adaptations en connaissance de cause plutôt que d'une pente naturelle de la réflexion et de la création *dramatiques*. De ce dernier adjectif, on pourra ainsi préférer privilégier l'inflexion sémantique de la dominante tonale plutôt que celle de la destination scénique. Toutes les distorsions que Hugo fait subir aux procédés issus du mélodrame, en particulier, témoignent d'une sélection assez sévère qui vise l'esthétisation. Certes, pour l'imagination d'aujourd'hui, formée à la sobriété voire au laconisme de certains grands univers dramatiques (celui de Ionesco ou de Beckett, par exemple), *Hernani* et *Ruy Blas* peuvent sembler des pièces bien *théâtrales*, dans le sens péjoratif de l'outrance invraisemblable, mais elles étaient très en retrait par rapport à l'esthétique spectaculaire (« oculaire », dit Gautier) du mélodrame et des autres performances gymniques avec lesquelles certains critiques se sont plu, de mauvaise foi, à les confondre. Florence Dupont ne réhabilite pas le théâtre romantique de Victor Hugo dans son

inventaire des formules dramatiques ayant échappé à l'emprise vampirique d'Aristote sur le théâtre occidental<sup>30</sup>. En revanche, le mélodrame du XIX<sup>e</sup> siècle figure en bonne place dans son empyrée des formes préservées de la théâtralité authentique, aux côtés des pièces de Molière, qui relèvent de la « raison musicale », ou des comédies romaines de Térence, qui ignorent tout autant, selon elle, le primat aristotélicien du *muthos* que la conception intellectualiste d'un théâtre avant tout conçu comme *cosa mentale*. Généralement critiqué par les puristes, le mélodrame relèverait cependant de la théâtralité pure, du spectacle sans reste, immédiatement satisfaisant. La thèse est partielle, mais malgré ses tableaux-stases (par exemple celui que permet de concevoir la longue didascalie initiale de l'acte II de *Ruy Blas*), sa conception d'un espace machiné, alvéolé et emboîté, la présence discrète de la musique et du chant... le drame de Hugo, par rapport au mélodrame, est à la fois subversif et en retrait, désinvolte si l'on veut. Le déplacement, l'enrichissement et l'approfondissement symboliques sont de règle.

Tandis que Victor Hugo, dans la tradition des grands irréguliers, exploite les genres littéraires comme des magasins d'idées, de motifs et de procédés, dans lesquels il peut puiser à volonté, ses concurrents, la critique et le public ne voient dans la liberté qu'il s'octroie que licence, confusion et provocation. Il faut distinguer l'adhésion spontanée du public réel, souvent emporté par une dramaturgie magnétique, et l'opposition massive des lettrés et de la critique professionnelle, notamment à l'encontre de *Ruy Blas*. Dans la deuxième pièce, le mélange des genres est, il est vrai, pratiqué de façon plus insolente que dans *Hernani*. En plus de l'influence de Corneille, déjà sensible dans la pièce de 1830 (*Le Cid*, *Don Sanche d'Aragon*), on repère évidemment celle de Molière, lui-même accusé par les doctes, rappelons-le, de n'être au mieux qu'un farceur et au pire un plagiaire, qui aurait, sans se gêner, pris son bien ici ou là, pour rapiécer ses comédies. Les connaisseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, de façon similaire, ne voient dans les pièces de Hugo que de médiocres divertissements ou des *patchworks* aberrants, sortis d'un cerveau dérangé. Les censeurs vont jusqu'à dénier à *Ruy Blas* le titre d'œuvre. Brifaut, frappé de « la bizarrerie de cette conception et des vices de son exécution », de ce « tissu d'extravagances », recommande d'en autoriser la représentation pour montrer jusqu'où peut aller la folie d'un artiste : « je suis d'avis qu'il n'y a aucun inconvénient à autoriser la représentation de cette pièce, mais qu'il est de bonne politique de n'en pas retrancher un mot. Il est bon que le public voie jusqu'à quel point d'égarement peut aller l'esprit humain affranchi de toute règle et de toute bienséance »<sup>31</sup>. Les points de vue esthétique et moral sont intimement liés, mais Hugo est souvent accusé de provocation gratuite. Du mélange des genres on dénonce parfois le caractère systématique, l'abus et l'artifice. La critique est intéressante parce qu'elle retourne contre Hugo le principe de sa propre dénonciation des conventions : à l'unification dramatique et aux convenances, en prenant le mot au sens le plus étendu, Hugo préfère le contraste violent, les décalages de situation, les situations les plus improbables, avec une telle constance qu'elle trahit un *système*, si l'on en croit Gustave Planche et les autres partisans des pièces *bien faites*. Un roi d'Espagne se « blottit avec peine » dans une armoire, demande l'heure, a le comportement d'un ruffian... Mais Hugo ne se contente pas de saupoudrer ses drames d'incohérences apparentes, il *dérègle* à chaque instant un drame improbable à tel point qu'il peut être conçu comme une sorte de coup d'État permanent au cœur du théâtre du temps. Le principe d'éclatement est à l'œuvre. Encore aujourd'hui, un spécialiste comme Jean-Marc Hovasse présente le personnage d'Hernani comme « le Hamlet de Shakespeare à la tête des brigands de Schiller transposés chez Calderón dans la langue de Corneille. »<sup>32</sup> Sous cette identification étoilée un peu inquiétante pour l'originalité de Hugo resurgit la question d'un genre mal identifié, que la déclaration de la *Préface de Cromwell* tendait pourtant à rapporter à l'autonomie du tempérament créateur. Si lois il y a, ce seraient donc celles qui renvoient à une « organisation », à une « nature » *sui generis*.

<sup>30</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

<sup>31</sup> CFL, tome III, p. 1413-1415.

<sup>32</sup> Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo. Tome 1 : Avant l'exil (1802-1851)*, Paris, Fayard, 2001, p. 413.

## 2. 3. LE POÈME DRAMATIQUE

Quatre jours après la première représentation de *Hernani*, le 1<sup>er</sup> mars 1830, Charles Magnien est peut-être l'un des rares critiques à avoir cerné avec précision la nouveauté de la pièce, dans son premier article du *Globe* : « Il nous semble que M. Victor Hugo vient d'exploiter... une source nouvelle d'émotions dramatiques... ; nous voulons parler du drame d'imagination... il arrive de là... que les mœurs, les passions, les pensées, le sentiment, le langage, n'ont qu'une vérité, qu'une justesse relative et de position. Séparez les parties, vous trouverez le faux, ce qui est commode pour la critique aveugle ou malveillante ; mais, regardé ensemble et au point de vue du poète, tout est proportionné : l'imagination du poète, comme un verre d'optique, grossit les parties tout en conservant les distances et en gardant les proportions »<sup>33</sup>. Dans l'optique imaginaire du drame, les distorsions s'estompent, la violence des contrastes s'atténue, les perspectives s'allongent... Ce n'est peut-être alors qu'aux niveaux poétique et symbolique que les « incohérences » s'expliquent, se déplient, comme les actes manqués, les rêves, les paroles échappées et les ratés qui renvoient à l'inconscient, structuré, on le sait, comme *un* langage. Par exemple, comment ne pas remarquer le fait que *Hernani*, à la fin de l'acte IV, ne semble plus songer au serment qu'il fit au duc, qu'il semble frappé d'étonnement en entendant sonner le rappel de ce serment à l'acte V ? Comment rendre compte du fait que les personnages se parlent, à la fois à eux-mêmes tout aussi bien qu'entre eux, sans omettre l'importance de l'*a parte*, qui introduit une dimension de profondeur supplémentaire, théorisée dans la *Préface de Cromwell* ?

Que le théâtre de Hugo fasse l'objet de critiques apparemment contradictoires et qu'on l'accuse d'être, au choix, réaliste, matérialiste, invraisemblable, incohérent, immoral ou *romantique*, revient à peu près au même, c'est-à-dire à ignorer, délibérément ou non, le point de vue poétique et esthétique revendiqué par l'artiste. La discordance étant manifestement l'un des piliers de la foi esthétique de Victor Hugo, on sera sensible en particulier à la puissance mise en œuvre dans l'usage de la langue ou le traitement des personnages. Conformément à son tempérament créateur, il vise au grand, au sublime, au stylisé. Un drame en vers est alors concevable, puisque le vers, dont le modèle est pris chez Molière, « est la forme optique de la pensée », le moyen approprié à la transfiguration *poétique* (au sens grec) réalisée sur la scène : « Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires » (*Préface de Cromwell*). Répliquant au passage au *Racine et Shakespeare* de Stendhal, qui voulait bannir le vers du théâtre sous prétexte de réalisme, Hugo réclame un vers « libre, franc, loyal », apte à passer « d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque », « fuyant la *tirade* », « lyrique, épique, dramatique, selon le besoin ; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée », un vers élastique, malléable, exploitable dans tous les registres qui font effectivement la richesse contrastée du drame. La question est élargie à l'usage de la langue française, réputée vivante et corrélatrice au génie créateur, comme on pouvait s'y attendre. Préfigurant les considérations de Merleau-Ponty, Hugo justifie le style comme « variation systématique et insolite des modes du langage »<sup>34</sup>, reprise et revitalisation de la langue par la « parole singulière »<sup>35</sup>, événement figural. La qualité particulière du vers hugolien sera généralement reconnue. Elle est unanimement appréciée lors des reprises d'*Hernani* et de *Ruy Blas* au XIX<sup>e</sup> siècle. Théophile Gautier,

<sup>33</sup> Cité par Jean Massin dans sa présentation de la pièce, CFL, tome III, p. 897.

<sup>34</sup> Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. III et IV (cité dans l'avertissement) : « l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens ».

<sup>35</sup> Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990.

qui a consacré un de ses derniers articles à la reprise du 19 février 1872 (avec Sarah Bernhardt), écrit ainsi dans la *Gazette de Paris* : « Jamais le vers dramatique ne fut manié avec une puissance si absolue, avec une aisance si souveraine. Le poète lui fait tout exprimer, depuis les effusions les plus lyriques de l'amour jusqu'aux plus minutieux détails d'étiquette, de blason, de généalogie ; depuis la plus haute éloquence jusqu'à la plaisanterie la plus hasardeuse, passant du sublime au grotesque sans le moindre effort ». De l'étonnant rejet de la première mesure du deuxième hémistiche du vers 2 d'*Hernani* aux cascades de monosyllabes qui disloquent l'alexandrin, en passant par les vers ou les morceaux de vers qui sont devenus des formules courantes (« Vous êtes mon lion superbe et généreux », « Bon appétit ! messieurs ! »...), il semble en effet que le poète ait réussi à renouveler le *poème dramatique*, en allant plus loin que ses prédécesseurs dans la licence productive et caractérisée. Rien ne paraît impossible et le créateur, peut-être de façon un peu ostensible, s'est plu à relever les défis poétiques, par exemple dans la quête du naturel de la conversation de comédie, à la scène 3 de l'acte IV de *Ruy Blas*, où Hugo s'inspire à la fois de Molière, de la *comedia* espagnole et de Shakespeare. Le vers de Don César, léger, presque gratuit, est alors proche du style bouffon des raisonnements absurdes proférés, *en prose*, par le Sganarelle de Dom Juan (à la scène 2 de l'acte IV de la pièce de Molière, par exemple) : « Vois-tu, soyons prudents. Trop chargé, l'essieu casse. / Le mur sans fondement s'écroule subito<sup>36</sup>. / Mon cher, raccroche-moi le col de mon manteau » (v. 1710-1712). Éminemment ductile, le vers de Hugo parvient effectivement à faire entrer dans le drame « la nature et le vrai » (*Préface de Cromwell*).

Mais il est un domaine ou une tonalité dans lesquels le vers de Hugo s'acquiert une indépassable gloire poétique : le lyrisme amoureux. Là, le vers érotise la langue, et les effusions de Doña Sol, comme celles de la reine dans *Ruy Blas*, atteignent des sommets d'intensité et d'expressivité, qui ont fait vivement désirer ces rôles par les plus célèbres comédiennes du temps, comme Mademoiselle Mars, Marie Dorval ou Sarah Bernhardt. Le rôle de la reine n'est pas le plus important dans *Ruy Blas*. Elle ne paraît quasiment pas dans le premier acte ; elle est absente du quatrième. Sa dignité interdit qu'elle soit *prodiguée*. Mais elle occupe tout le second acte, où elle se montre à la fois rêveuse, mélancolique, spirituelle et espiègle (voir la scène 5, avec Don Guritan). Ce riche caractère, développé de l'infante du *Cid*, éclate et s'épanouit à l'acmé de la scène 3 de l'acte III, quand elle surgit « du fond du théâtre », qu'elle presse la main de Ruy Blas et entonne un des plus beaux chants d'amour du théâtre français. C'est la grande amoureuse emportée par la passion, libérée, comme Doña Sol, de la pudeur mesquine et du souci des convenances : « Don César, je vous donne mon âme. / Reine pour tous, pour vous je ne suis qu'une femme. / Par l'amour, par le cœur, duc, je vous appartient. / J'ai foi dans votre honneur pour respecter le mien. / Quand vous m'appellerez, je viendrai. Je suis prête. / — Ô César ! un esprit sublime est dans ta tête. / Sois fier, car le génie est ta couronne, à toi ! *Elle baise Ruy Blas au front* ». Grandi par l'estime, après qu'on aurait pu craindre qu'il ne fût bassement né de l'ennui, l'amour est finalement justifié par le génie et il atteint, dans la lumineuse clarté du mètre, de la syntaxe, de la sémantique et du lexique, la plénitude de l'acte libre, pleinement oblatif. N'est-ce pas l'essence du lyrisme qui se trouve alors exprimée, justement à l'époque clé (entre 1829 et 1835) où le mot prend sa place dans la langue, frappant du même coup la *lyrique* de caducité ? S'il part d'un Je-origine réel<sup>37</sup>, le lyrisme n'a de chance d'affecter autrui que s'il tend vers la généralisation et le mythe : il est alors une figuration idéalisée de la voix qui médiate le rapport au monde, et, comme le fait remarquer Jean-Michel Maulpoix, le lyrisme est ainsi de nature plus spirituelle que sentimentale : « il ne saurait consister en une simple "effusion" des sentiments »<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Le texte porte *subitô*, avec un accent. Le mot est perçu comme très familier.

<sup>37</sup> Si l'on en croit Käte Hamburger (*Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986), qui postule une identité logique entre le sujet d'énonciation lyrique et le poète, tout en affirmant que le contenu de l'énoncé ne correspond pas forcément à une réalité.

<sup>38</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 71 : « Certes, ceux-ci sont la plupart du temps le prétexte de cette expansion, mais ils importent moins que le mouvement escaladant auquel ils donnent lieu, qui les sacralise, et qui fait en quelque manière de l'intime un modèle de l'infini ». La formule convient parfaitement au théâtre de Hugo.

Comment Hugo parvient-il à dramatiser ce lyrisme ? En l'actualisant *in praesentia* : les personnages vont mourir ensemble et il y a une coïncidence spectaculaire entre la voix, l'incarnation, le jeu (les larmes de Frédérick dans *Ruy Blas*), le destin des personnages (la fable), une certaine économie verbale, pas d'inflation et un évident rejet de la tirade. Le lyrisme ne correspond donc pas nécessairement avec des pauses dans l'action, comme le suggère Anne Ubersfeld. Il s'y inscrit et l'informe, comme lorsque dans certains romans, la description devient, à sa façon, narrative et s'intègre ainsi, mieux qu'on ne le croit, à la totalité symbolique qu'est une œuvre véritable. Cette réussite exceptionnelle du lyrisme amoureux et *dramatique* a été généralement repérée et saluée, même par des auteurs généralement hostiles à Victor Hugo, Zola par exemple, qui distraira de son éreintement de *Ruy Blas*, au moment de la reprise de la pièce au Théâtre-Français, en 1879, un éloge sans réticence de la *poésie* hugolienne : « nous venons bien de le voir, à cette représentation de *Ruy Blas*, qui a soulevé un si grand enthousiasme. C'était le poète, le rhétoricien superbe qu'on applaudissait. Il a renouvelé la langue, il a écrit des vers qui ont l'éclat de l'or et la sonorité du bronze. Dans aucune littérature, je ne connais une poésie plus large ni plus savante, d'un souffle plus lyrique, d'une vie plus intense »<sup>39</sup>. Même s'il brandit le « rhétoricien » pour mieux discréditer le « penseur » et le dramaturge, Zola affecte au lyrisme de Hugo le compliment suprême, au sein de son système critique : la (re)création de la vie, qui est exactement le but que s'assigne l'auteur de la *Préface de Cromwell*. Le poète est le premier, le poète est de bonne foi, le poète crée comme un quasi-Dieu : nous voici reconduits vers la scène primitive et ultime qui figure le destin du génie créateur, vers son mythe.

### 3. L'ESTHÉTIQUE HUGOLIENNE

#### 3. 1. UN THÉÂTRE DE L'INTÉRIORITÉ ?

La dimension intime du drame hugolien a souvent été signalée. Convenablement exploitée, sans doute enrichit-elle le parcours herméneutique. Anne Ubersfeld place ainsi le constat du drame *personnel* à l'orée de son *Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, Le Roi et le Bouffon*, parue chez Corti en 1974 : « l'écriture du drame répond pour Hugo à des préoccupations intérieures [...] l'écriture romanesque le distrait de sa véritable parole. C'est que par opposition au roman, où la parole unificatrice du créateur se fait entendre en constructions, en digressions, en apartés, en confidences au lecteur, le théâtre est le lieu où le moi hugolien se divise nécessairement en personnages, où le personnage qui dit *je* ne le dit pas à la faveur d'un dialogue accidentel, mais se trouve hypostasié dans la personne d'un acteur vivant, etc. ». Peuvent s'ensuivre toute une série de considérations sur la question de l'identité (déjà cruciale, tout de même, dans *Le Dernier Jour d'un condamné*) — de son impossible unité, de ses drames, de ses fractures, *via* le thème du double fraternel et caïnique —, l'obsession de la mort et de l'amour, les motifs intimes de la désunion, l'Espagne comme « patrie mentale »... cet ensemble d'interprétations étant étayé d'incursions (récurives) dans la biographie<sup>40</sup>. N'est-ce pas alors une solution de facilité ou une erreur de méthode pour repérer les « lois » organiques de la personnalité d'un génie créateur, qui n'est plus tout à fait Victor Hugo mais *l'auteur du livre* ou *du drame*, comme il est rappelé dans les préfaces, peut-être pas simplement, comme on l'a pressenti, par une politesse d'usage ? L'auteur (du latin *augere*) est celui qui s'accroît autant qu'il accroît les autres. De ce fait, le recours à la fonction-auteur devrait davantage orienter l'attention vers les œuvres plutôt que donner lieu à des *réductions* biographiques, forcément particularistes et contraires au mouvement de disparition élocutoire engagé par celui qui s'y dévoue, non qui s'y avoue. Nous retiendrons, de la contribution connue de Michel Foucault à cette question, une phrase qui

<sup>39</sup> Émile Zola, *Lettre à la jeunesse, Le Messager de l'Europe*, Saint-Petersbourg, 17 mai 1879, texte repris dans *Le Roman expérimental* (1881), Paris, GF-Flammarion, 2006, p. 95.

<sup>40</sup> Anne Ubersfeld, dans son beau livre, aborde avec rigueur la question, dans le chapitre consacré à *Ruy Blas*. Voir la section *Ruy Blas, un rébus biographique*, p. 322-324 (dans l'édition de 1974).

sonne étrangement dans la proximité d'*Hernani* et *Ruy Blas*, alors que le philosophe pensait plus spécialement à Flaubert, à Proust, à Kafka : « ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant ; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivant déroute tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture. »<sup>41</sup> Cette question de principe n'est-elle pas abordée d'une certaine façon dans la citation qui nous intéresse, puisque la célébration de l'individualité superlative provoque une querelle des statuts (et avec les statues, les « perruques », ou les « genoux », comme on les a nommés à la première d'*Hernani*) ? Pour Hugo, le partage de la parole vivante réalise aussi pleinement la vocation géniale, celle-là même que célèbre la *Préface de Cromwell* : ce n'est plus la présence d'un dieu en l'homme, mais le pouvoir de sortir de soi, de *peupler* un monde et d'en embrasser toutes les composantes, en étant ce foyer de démultiplication figuré par le « miroir de concentration ».

Nous avons vu que le langage, loin d'être un obstacle à l'expression de cette pluralité, en est au contraire l'instrument essentiel, par l'usage symbolique, poétique, et *élastique* que Hugo préconise et applique, selon une direction bien aperçue par Théophile Gautier dans son article du 28 février 1872 de la *Gazette de Paris*. Les distinctions opérées entre le lyrique et le dramatique ne sont ici pas moins précieuses que celles qui, traditionnellement, distinguent les styles (haut, bas, tempéré), les genres, les tonalités... La métaphorique est ainsi pleinement à l'œuvre, dans sa dimension essentielle, hors du cadre étroit qui voudrait rendre compte de ses effets à l'intérieur d'une théorie du mot. Prenons l'exemple de la dernière confrontation entre César et Don Salluste, à la scène 7 de l'acte IV. Complètement improbable du point de vue de l'intrigue — la réapparition de César de Bazan tombé des nues par la cheminée est une transposition grotesque du *deus ex machina* — la résurrection du personnage n'est pas qu'un *accident*. L'acte éponyme va réhabiliter, sur la scène, ses droits, masqués par la déchéance puis par la délégation, et c'est la résurgence de cette éthique *fatale* que les images véhiculent avec force : « ... dans ce palais-prison, / Je sens quelqu'un en proie à votre trahison. / Toute intrigue de cour est une échelle double. / D'un côté, bras liés, morne et le regard trouble, / Monte le patient ; de l'autre, le bourreau. / — Or, vous êtes bourreau — nécessairement. » (v. 1971-1976). La métaphore n'est ainsi pas qu'un jeu verbal, un *jeu de mots*, même si elle peut s'y assortir (v. 1977 : « Moi, je titre l'échelle, et patatras ! », et v. 1978-1980 : « Je veux, pour tout gâter, rester dans l'aventure. / Je vous sais assez fort, cousin, assez subtil / Pour pendre deux ou trois pantins au même fil »). C'est l'ironie tragique des stratagèmes mis en abyme par les protagonistes que révèlent ces mots, ces expressions, ces métaphores. Elles disent, montrent, expliquent, résument et annoncent — allégorisent, en un mot. Si l'on parle d'un théâtre du verbe, il ne faut pas se dispenser de renvoyer aux théories romantiques qui font du mot un « être vivant », un foyer de « correspondances », particulièrement apte, on s'en doute, à prendre place sur la scène, à jouer son rôle dans le drame. De ce point de vue, le langage des personnages est plus réel et significatif que les créatures anthropomorphes qui sont censées l'articuler. Les deux pièces de Hugo accordent ainsi au langage ce statut de plein exercice, qui domine et régule le faisceau d'harmoniques dont les personnages et la *fable* sont les *jouets* tout autant que les vecteurs.

### 3. 2. LE DRAME D'IMAGINATION

Les libertés que l'auteur s'octroie avec l'histoire montrent que, loin de constituer pour lui un cadre contraignant, elle est au contraire, une fois choisi le chronotope (dans l'histoire moderne : règne de Louis XIII pour *Marion de Lorme*, accession à l'Empire du roi Charles I<sup>er</sup> d'Espagne pour *Hernani*, règne déliquiescent de Charles II d'Espagne pour *Ruy Blas*), un moyen efficace pour assurer au drame sa grandeur climatérique et allonger ses perspectives, esthétiques et philosophiques. La qualité du

<sup>41</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, Tome 1 : 1954-1969, p. 793.

spectacle est rehaussée de cet idéal de profondeur que l'auteur résume, dans la préface de *Ruy Blas*, en parlant de la mélancolie, dont on sait qu'elle est définie, dans la *Préface de Cromwell*, comme l'écharde que le christianisme a plantée dans le cœur de l'homme, « jusqu'alors engourdi par des cultes purement hiérarchiques et sacerdotaux ». L'histoire prend le relais des théogonies et, par le drame, pénètre l'intériorité, « jusqu'aux cœurs des peuples ». C'est évidemment le choc de la Révolution française que ce scénario transpose en amont et dans le lointain. Le dernier paragraphe de la préface de *Ruy Blas* dispose en séries homologues les balises distinctes des royaumes (Charles II, Louis XIV) et des Empires (Charles Quint, Napoléon), en forçant les parallélismes et en masquant le centre fantomatique de cet approximatif quinconce. « Ces grandes apparitions de dynasties qui illuminent par moments l'histoire sont pour l'auteur un beau et mélancolique spectacle sur lequel ses yeux se fixent souvent. Il essaie parfois d'en transporter quelque chose dans ses œuvres. Ainsi il a voulu remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore, et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule. Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche. » Ces phrases harmonieuses et poétiques, qui rappellent les *Mémoires d'outre-tombe*, n'abordent qu'une des virtualités de l'usage de l'histoire. Elles coïncident de nouveau à un point de vue, celui de la perspective symbolique autorisée par l'appartenance du genre historique à la littérature et par la liberté que s'arroge le poète. Mais la contemplation n'est pas le seul mot qui semble convenir le mieux à l'usage de l'histoire dans les deux drames.

Il nous faut de nouveau revenir vers la *Préface de Cromwell* pour, d'une part, rappeler l'irruption de l'histoire dans le destin des peuples et des hommes et, ensuite, comme le précise une note, dans la *vie* même, ce qui autorise l'inscription de la petite histoire dans la grande, et la vraisemblance de péripéties qui n'auraient dû relever *a priori* que de l'intimité : les foucades amoureuses de Charles I<sup>er</sup> et, dans *Ruy Blas*, une intrication plus sophistiquée entre les agissements occultes d'un ministre disgracié et l'ascension extraordinaire d'un grand homme couvert de sa tunique de Nessus, la livrée d'un laquais. Les effets de majesté ou de vérité que les classiques attendaient de l'histoire ne « fonctionnent » pas seuls, mais par contraste, on le voit. Hugo n'a toutefois pas manqué de les exploiter, à l'occasion, pour magnifier la grandeur de son Charles Quint ou la conscience politique de Ruy Blas, dont les grande tirades (*Hernani* : acte IV, scène 2 ; *Ruy Blas* : acte III, scène 2) visent, par leur éloquence et la richesse de leurs références, la solennité épидictique ou judiciaire des grands discours d'histoire, l'un confinant à la méditation sur le pouvoir, l'autre activant les ressources de la philippique. L'auteur, pris dans la vogue impérative de la ferveur historique, a bien pris soin de se documenter pour ces deux pièces, qui renvoient aux monarchies espagnoles. À ses souvenirs personnels (très nombreux à réapparaître dans *Ruy Blas*) s'ajoute le fruit de ses compilations, surtout littéraires pour *Hernani*, plus substantiellement historiques pour *Ruy Blas*. Il exerce néanmoins ses prérogatives d'artiste et procède à des modifications, à des télescopages, à des sélections caractéristiques. Par exemple, pour *Ruy Blas*, où l'histoire fixe un cadre plus « réaliste » que dans *Hernani*, à cause de la vie de palais et des fonctions politiques du héros, il attribue à Marie de Neubourg, seconde femme de Charles II, des traits qui concernent sa première épouse, Marie-Louise d'Orléans. Il insiste peu sur la complexion débile du fils de Philippe IV, pour ne voir surtout en lui que le chasseur invétéré, ce qui favorise le rapprochement avec François I<sup>er</sup>, Louis XVI et Charles X. Il rend odieuse la duchesse d'Albuquerque, « vieille femme en noir » (acte II, scène 1), en lui attribuant la cruauté de la duchesse de Terranova, etc. Ce que Victor Hugo défend le plus, comme l'indique le premier paragraphe de sa note du 22 novembre, ce sont, paradoxalement, « les petits détails d'histoire et de vie domestique [qui] doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'œuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'homme sur le premier plan, le reste au fond. » En fin de compte, Hugo demande beaucoup à l'histoire, et, comme Dumas, il la viole à l'occasion, pour qu'elle puisse donner naissance à ces beaux enfants que sont les contes et les légendes. Ce dernier mot superpose de

riches significations, de sa traduction littérale (*legendae*) à ses valences fictive et allégorique. Les contemporains, qui appréciaient par ailleurs la scène historique à la façon d'Alexandre Soumet ou Étienne de Jouy, ont pu être choqués de l'extension *dramatique* que le tempérament créateur de Hugo se permet. L'auteur d'*Hernani* n'a évidemment pas « qu'une forme dans l'esprit », fût-ce *Le Cid* ou *Le Mariage de Figaro*. Il s'octroie une même liberté de traitement vis-à-vis de l'histoire littéraire qu'à l'égard de l'histoire, puisqu'il mêle, entre autres, la tragi-comédie de Corneille, la tragédie de Racine (pour *Hernani*) et, pour *Ruy Blas*, la comédie de Molière (*Les Précieuses ridicules*, dit-on, pour l'idée de l'échange) et de Lope de Vega au vaudeville (*Léontine*, d'Ancelet) et au roman (*Angelica Kaufmann*, *Gil Blas de Santillane*), ce bâtard de tous les genres.

« Quel roman ! », dit d'ailleurs Don César pour caractériser le récit de ses aventures hors-scène, d'où sortiront des péripéties visuelles assez amusantes du film de Gérard Oury, *La Folie des grandeurs* (1971) : « — Ouf ! que d'événements ! — J'en suis émerveillé / Comme l'eau qu'il secoue aveugle un chien mouillé » (v. 1575-1576). Le film comique exploitera une tonalité active dans un drame insaisissable à force de chassés-croisés entre le grotesque et le sublime, ce qui fait sans doute de *Ruy Blas*, comme de tous les chefs-d'œuvre, une œuvre absolument inclassable, le prototype d'un genre, disons le drame romantique, à la fois exemplifié et épuisé dans une réalisation à valeur de *hapax*. La critique parle de drame de la totalité (A. Ubersfeld). Dans *Hernani*, la « grande » histoire est monopolisée par le personnage de Don Carlos, qui cessera néanmoins de fréquenter les *scènes de la vie privée* après son élection à la tête de l'Empire : il disparaît à la fin de l'acte IV, dans une pose grandiose : « *se tournant vers le tombeau*. Honneur à Charlemagne ! / Laissez-nous seuls tous deux. *Tous sortent* ». D'une certaine façon, la distance se creuse, comme le figure ce tombeau de Charlemagne, entre lui et ses anciens partenaires du drame-vaudeville (rapt de femme, rivalités amoureuses, jalousie, insultes à la volée...), du drame-roman d'aventures (traque du bandit, capes et épées, mouvements de troupe...) ou du drame-mélodrame (faux-semblants, cachettes, clins d'yeux au public...). L'attention peut alors se concentrer sur la tragédie qui, *dos para una* cette fois, s'achève à l'acte V. La réflexion sur le grand homme confine au providentialisme, et il y a une *positivité* de l'histoire dans *Hernani*, peut-être au risque d'un léger décalage entre les intrigues. On aura pu trouver un peu ridicule le comportement de Don Carlos, ses petitesesses, sa violence, ses trépignements, et, même au prix de l'extraordinaire conversion – bien exploitée, il est vrai, tout au long de l'acte IV, très soigné –, on éprouve de l'incrédulité face à une entorse aussi manifeste à la psychologie élémentaire. Hugo parle bien, dans la *Préface de Cromwell*, de la *bête humaine* qui parodie l'intelligence des hommes de génie, mais le sentiment de ridicule n'en est pas moins irrésistible. Comme le remarque le philosophe du sens commun Thomas Reid : « pour solder l'absurdité, la nature nous a donné un sentiment particulier – celui du ridicule – qui semble avoir été placé en nous tout exprès pour éliminer ce qui est absurde, soit dans l'opinion, soit dans la pratique. »<sup>42</sup> Les classiques du XVII<sup>e</sup> siècle, avant d'en faire une norme, avaient conscience de cette *convenance*, qui engendrait forcément un sens des *bienséances* (internes et externes), celles-là mêmes que le Hugo pleinement romantique décide de faire voler en éclats. Pour les premiers, la nature humaine se réalise harmonieusement et rationnellement dans la culture, honnête et galante ; pour Hugo, qui ne voit dans ces choix que limites et petitesse, elle est une puissance d'exaltation, à retrouver par l'intensité, le mélange et la bigarrure propres à ce que Bakhtine appelle le *canon grotesque*. D'où le refus par Hugo de restreindre l'usage de l'histoire à une seule fin (didactique par exemple) ou d'enfermer la psychologie en ayant recours aux théories du déterminisme cartésien ou aux caractérologies (humorales, religieuses, éthiques) des moralistes, au *Traité des passions* ou aux *Caractères*. Don Carlos, par exemple, n'est pas un *atrabilaire amoureux*. De même qu'il refuse de particulariser le drame pour lui assigner une signification historique particulière, l'auteur travaille la pâte du personnage pour mieux briser ensuite le moule original dans lequel il l'a fait entrer.

---

<sup>42</sup> Cité par Roger Pouivet dans *Le Réalisme esthétique*, Paris, PUF, 2006, p. 27.

### 3. 3. LE SUBLIME ET LE GROTESQUE

Sur *Hernani*, *Doña Sol*, *Salluste*, *Don César* ou *Ruy Blas*, Hugo multiplie les indications et les étiquettes à leur propos, jusqu'à la saturation. Très éloigné des tendances à l'évidement des personnages qui caractérisera pour une part le théâtre de l'absurde, l'auteur, adepte de l'éponymie, accumule de surcroît à la fois les « étiquettes » et les exemplifications symboliques, comme le montre l'adjonction du H autonome au nom d'*Ernani*, ce village espagnol où, à l'âge de neuf ans, le petit Victor, soudain projeté dans une eau-forte des *Grandes Misères de la guerre*, avait été confronté au spectacle hallucinant des pendus, victimes de la traque aux « rebelles » ordonnée par le roi Joseph. Le lecteur d'*Hernani* et *Ruy Blas* dispose en outre de très nombreuses indications explicites, celles, péritextuelles, des préfaces, des titres des scènes (« Le Roi », « Le Bandit », « Le Vieillard », dans *Hernani* ; « Don Salluste », « La Reine d'Espagne », « Ruy Blas », « Don César », « Le Tigre et le lion » dans *Ruy Blas*), et de très efficaces procédés de la désignation personnelle au sein du texte théâtral (analepses, prolepses, monologues, didascalies externes et internes...). Des « notes », évoquées plus haut, complètent le dispositif. Elles établissent notamment un lien entre la conception et l'incarnation par le comédien. Pour *Hernani*, Hugo conseille de « bien marquer l'âpreté sauvage du montagnard mêlée à la fierté native du grand d'Espagne ; dans le don Carlos des trois premiers actes, la gaieté, l'insouciance, l'esprit d'aventure et de plaisir, et qu'à travers tout cela, à la fermeté, à je ne sais quoi de prudent dans l'audace, on distingue déjà en germe le Charles Quint du quatrième acte ; enfin, dans le don Ruy Gomez la dignité, la passion mélancolique et profonde, le respect des aïeux, de l'hospitalité et des serments, en un mot, le vieillard homérique selon le Moyen Âge ». Quant au personnage féminin, abordé à travers l'interprétation de Mademoiselle Mars, elle serait, dans les quatre premiers actes, « la jeune Catalane, simple, grave, ardente, concentrée », avant le « développement immense » de ce rôle au cinquième acte, où il est prévu que, partie du « gracieux » et passant par le « sublime », elle atteigne le « pathétique ».

Tous ces procédés convergent pour établir l'*ethos* des personnages, leurs caractères, ici encore dans la pure tradition aristotélicienne (chapitre 15 de la *Poétique*). Les éléments de « cohérence » sont surabondants, et nous aurions mauvaise grâce de ne pas accorder à l'auteur également une certaine maîtrise des types, importés de la scène du mélodrame : le Traître, le Héros, le Brigand, la jeune femme amoureuse et pure, le vieux Père... *Doña Sol* est l'« ange au cœur de femme » (*dixit* Don Ruy Gomez, à la scène 1 de l'acte III), l'incarnation de l'amour pur (« innocente et pure », v. 45, parole d'*Hernani*, acte I, scène 2), fortement idéalisé, comme le montre l'insistance sur sa virginité et l'appel du tombeau (acte III, scène 1) ; Don Ruy Gomez est, lui, l'incarnation de l'honneur de la vieille noblesse, et plus largement, le vieux père, dont l'autorité morale s'impose peu ou prou à ses jeunes concurrents. L'ambivalence des sentiments des autres personnages à son égard et son inscription contre-nature dans le duel amoureux introduisent cependant un décalage qui, même s'il ne doit pas être exagéré — le mariage de convenance et le type traditionnel du vieillard abusif sont encore des éléments de reconnaissance — ouvre une brèche vers une interprétation plus aléatoire des relations entre les personnages. Pour *Hernani*, les scènes d'exposition font la désinvolte économie des chaînes de raisons susceptibles d'expliquer la confrontation heurtée des individus tout au long du premier acte. La transgression des normes de représentation affecte la délimitation attendue des personnages. Les mobiles de leurs actes sont parfois peu clairs et les hypothèses psychologiques sont suspendues. Hormis Don Carlos, qui renaît à lui-même et aux autres, par la grâce de l'identification historique, et qui sublime, par la clémence, les désordres de sa vie antérieure, *Hernani* et Ruy Gomez s'acharnent à développer, jusqu'à ses extrémités, une inexpugnable rivalité, où se mêlent de façon assez hétéroclite, dans une sorte de sabbat symbolique, l'amour, l'honneur et la mort.

Dans *Ruy Blas*, les mots écrits et authentifiés par la signature sont la garantie d'un engagement contractuel clair. Ainsi, aux vers 503-507 (acte I, scène 4), Ruy Blas scelle définitivement son sort à celui de son maître. La conformité administrative de ce pacte de subordination est

explicitement soulignée par la sécheresse impérative du vers 507, précédé d'une didascalie sans équivoque (*Ruy Blas obéit*). Don Salluste exige et obtient une soumission sans condition de son « domestique » : « — Signez. De votre nom. La date. Bien. Donnez ». Dans *Hernani*, la parole donnée, ou plutôt arrachée par Don Ruy Gomez, s'inscrit, si l'on peut dire, dans un contexte très différent, où s'affrontent l'ancien et le nouveau, la régénération par le pardon et l'oubli salvateur (« Qui donc nous change tous ainsi ? », v. 1789), contre le retour malsain du passé, le ressentiment des vieux envers les jeunes. Le serment, prononcé devant les austères portraits, est gagé par le cor<sup>43</sup>, un instrument qu'à la chasse on entend de loin, pour traquer l'animal de la forêt. À la fin de l'acte III, c'est dans l'impatience d'une course poursuite, pour sauver Doña Sol, qu'Hernani se lie à Don Ruy Gomez. L'euphorie générale du dénouement possible de la scène 4 de l'acte IV voit s'opposer, à l'adoubement de Hernani qui n'a « plus que de l'amour dans l'âme » (v. 1765), la rancœur profonde de l'irascible vieillard dont la présence assombrit cette fin de scène. L'acmé pathétique de la scène portera à son comble l'absurdité profonde de cette joute d'honneur tragiquement insoucieuse de l'évolution des temps, quand toutes les conditions, politiques et éthiques, auraient été réunies pour épargner le couple, plus exactement pour qu'il s'épargne lui-même, en opposant sa ferveur amoureuse à la cruauté égoïste d'un « vieillard insensé ». Mais le moi dévoyé d'un personnage porteur de tous les archaïsmes des Anciens Régimes pèse sur le présent et bloque l'avenir des jeunes, parce qu'il incarne la loi dévoratrice et castratrice du père. Hernani, qui s'était assigné un objectif de vengeance filiale par le sacrifice, ne peut, comme un autre Don Juan, refuser la dette. Sa raison d'être, dès l'abord, est celle d'un moi-pour-la-mort ; tout l'acte III est comme un hymne à la mort du moi-Hernani, qui se nomme quand on le cherche pour le tuer. Suit la grande définition du moi dans sa négativité mortifère (scène 4), l'énoncé-définition qui est en même temps un puissant acte de langage (abandonne-moi, toi qui m'aimes). C'est que la mort balance avec l'amour, la mort est une *réalisation* de l'amour, conformément au mythe de l'illimitation de l'éros, et Hugo a tenu à mettre aussi en scène une relation humaine complète, spirituelle, affective et charnelle, comme le montre l'impatience d'Hernani à la scène 3 de l'acte V. La mort n'est pas ce qu'on fuit vraiment, mais ce vers quoi on va, d'où l'ambiguïté et l'ambivalence du « Je suis une force qui va », une réplique qui peut être comprise au sens de « quête suicidaire ».

Il faut ainsi replacer au niveau requis, celui de la *poésie*, l'*action* des personnages, et leur puissance d'irradiation, *réglée* par le langage (surtout verbal), on l'a vu, mais très au-delà des limites psychologiques et sociales fixées par la poétique classique à la plupart des *héros*, mis à part de notables exceptions, comme Horace ou Don Juan, dont les écarts et les débordements sont inscrits dans le mythe, à titre de licences convenues. Doña Sol, par exemple, ne se réduit jamais « au rôle angélique et falot de l'objet désiré » (Jean Massin), elle aussi est une *force qui va*, positive cette fois, en symétrie agonistique par rapport à Hernani ; la passion amoureuse n'est chez elle jamais tue ni subie. Revendiquée comme un absolu, elle infléchit les hommes et les faits. D'Hernani, on n'est pas surpris que son « ange », son « être adoré » (v. 1015, III, 4), son « amie » (nombreuses occurrences de ce mot, *passim*), obtienne l'accord, le renoncement au destin solitaire, le bonheur (acte V, scène 3). En revanche, l'influence de Doña Sol sur Don Carlos était moins prévisible, et il faut apprécier à sa juste valeur l'efficacité des énergiques supplications au roi puis à l'empereur, en particulier lors de la scène décisive (scène 4) du quatrième acte, lorsqu'elle provoque la clémence par une exhibition quasi indécente de son amour, élevé au même niveau que la passion politique de l'empereur : « Majesté ! je me traîne à vos sacrés genoux ! / Je l'aime ! il est à moi, comme l'empire à vous ! ». Les personnages font alors assaut de grandeur d'âme et, hormis Don Ruy Gomez, qui se mue silencieusement en Commandeur, ils célèbrent l'improbable premier dénouement de la pièce. La pureté et la fidélité de la jeune femme sont d'autant moins contestables qu'elle-même, héritière en cela du type mélodramatique de la jeune victime, est en permanence menacée, et de tous côtés, par le vieillard abusif, par le désir prédateur de Don Carlos (le double donjuanesque d'Hernani), par l'agressivité

<sup>43</sup> *La Contrainte par cor*, comme l'a bien vu la parodie.

même de son amant, qui l'accuse injustement par deux fois de l'avoir trahi, d'abord avec le tuteur, ensuite avec le roi. Mais le souvenir de Marion de Lorme ne surgit ici que pour être exorcisé. Ainsi, des décalages, en termes de transgression volontaire des schémas de prévisibilité, sont-ils nombreux dans ce théâtre de la passion et de l'émotion exacerbées. Anne Ubersfeld peut alors remarquer, sans que nous y voyions de contradiction avec ce qui précède, qu'« au départ existe chez Hugo le désir de ne pas immobiliser le personnage, surtout le personnage central, le héros, le sujet de la fable, dans une identité trop contraignante »<sup>44</sup>. Tout ce qui vient du passé, toute prédestination (le nom du père pour Hernani, l'aliénation première de sa liberté par Ruy Blas) est fatal, mais en attendant le retour de l'ancien, le héros est libre, il se crée dans une euphorie, certes traversée d'éclairs menaçants, mais libératrice, parce qu'elle est *éthique*. Ruy Blas devient effectivement un ministre efficace. Hernani, plus anxieux, parvient néanmoins, pour un temps, à triompher de ses démons.

La connaissance effective que nous avons des individus est singulièrement limitée et régulièrement brouillée. Qui sont-ils, d'où viennent-ils, antérieurement à l'action<sup>45</sup> ? Qu'en est-il de la fable<sup>46</sup> ? Qui sont les parents de Doña Sol, par exemple ? Comment a-t-elle été séduite par Hernani ? Où l'a-t-elle rencontrée ? Nous ne le saurons pas. « Seul compte l'ego du héros. Romantique, il a droit à l'individualité, à une biographie, qui sera dite par sa propre parole, à une psychologie, à des sentiments dont le *Je* sera le *medium*. L'énoncé autoréférentiel sera sa loi. Et tout particulièrement l'autodéfinition du héros (voir Corneille). »<sup>47</sup> Dans *Ruy Blas*, le saut de l'acte III est saisissant : le laquais est devenu, sans transition, ministre, et ministre idéal, qui plus est, comme le signalent les cyniques commentaires de Don Salluste à la scène 5, qui mettent en abyme les réactions prévisibles du public : « Et d'abord ce n'est pas de bonne compagnie. — / Cela sent son pédant et son petit génie / Que de faire sur tout un bruit démesuré » (v. 1357-1359). La mise en abyme est ici sophistiquée, parce qu'elle inclut, dans la réprobation agacée de Salluste, à la fois le désaveu du personnage et la dévaluation mesquine du génie, derrière laquelle on retrouve « cette petite inquisition de l'esprit » dénoncée dans la préface d'*Hernani*, avec « ses juges secrets, ses bourreaux masqués, ses tortures, ses mutilations et sa peine de mort » (p. 35). Dans un contexte effectivement très surveillé et cadenassé par des censeurs qui sont juge et partie, la critique ne manque pas de réagir comme Hugo le prévoit et le remarque, depuis ses premiers grands succès. Ses préfaces prennent la question de haut, en clamant l'intransigeance du génie, en assumant les *fautes* et les entorses qui entrent dans la grammaire descriptive du chef-d'œuvre. Le rejet d'*Hernani* et de *Ruy Blas* par la critique autorisée est unanime au temps de la création, il perdure pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle en dépit d'une reconnaissance grandissante et, encore aujourd'hui, ces chefs d'œuvre étudiés à l'école s'attirent quelques réactions désobligeantes, comme celle, souvent signalée avec embarras, de Paul Bénichou. C'est que l'éminent critique, avant de dénoncer « l'incroyable naïveté de l'agencement dramatique », qui voue le (mélo)drame de Hugo à l'échec, explique au fond que le théâtre, pour le grand romantique, n'est qu'une étape vers la tribune politique, et donc un lieu labile où le vent de l'inspiration géniale ne fait que passer. « Le drame de Hugo, par-delà le mélange des tons et des milieux qui est son aspect le plus voyant, est en somme une mise en œuvre romantico-humanitaire du spiritualisme moral, avec un caractère particulier d'hostilité aux conventions sociales : discordance acceptée, voire postulée, du rang et de la qualité d'âme ; rêve des amours socialement dépareillées ; rejet des bienséances communes, émotion de l'idéal toujours conçue dans le défi aux valeurs ou aux conduites consacrées »<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Anne Ubersfeld, « La Parole du moi dans le théâtre de Hugo », in *Victor Hugo et la langue*, op. cit., p. 267.

<sup>45</sup> Définie comme « ce que la pièce donne à voir sur la scène », selon Alain Viala, in *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997, p. 23.

<sup>46</sup> C'est-à-dire « l'ensemble des événements qui composent l'histoire dont on traite », *ibid.*

<sup>47</sup> Anne Ubersfeld, *ibid.*, p. 268.

<sup>48</sup> Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « NRF » 1988, p. 301.

Hugo était tout à fait conscient des écarts, libertés et transgressions qu'il s'autorisait, *proprio motu*, conformément à des prises de position justifiées depuis la *Préface de Cromwell*. Il ne réfute pas les discordances, il les assume au contraire, c'est là toute son originalité et le défi majeur qu'il oppose aux traditions (esthétique, rhétorique, politique et morale...). Le mélange des tons, des genres et des émotions produit des spectacles dont il ne faut pas minimiser, encore aujourd'hui, le potentiel de rupture et d'étonnement, au sens fort. Cette dramaturgie complique considérablement la réception, ce qui est évidemment une source d'enrichissement, mais peut être perçu comme un rapt de la conscience et une trop forte violence exercée sur le public, comme si Hugo avait inventé au théâtre la révolution permanente, ce qui ferait de lui, comme Rousseau pour l'autobiographie, l'incontournable et encombrant modèle, vis-à-vis duquel les avant-gardes ultérieures devront de toute façon se situer. Hugo réinvente avec ses drames le théâtre et la querelle qui s'y assortit. La *Préface de Cromwell* théorise le renouvellement esthétique avec les concepts clés de sa modernité que sont le grotesque, le sublime, le drame et le génie. Comme tous les grands créateurs qui portent en eux tout autant leur ange que leur bête, il ne renonce pas à l'explication, dans toutes ses composantes : critique et polémique, poéticienne et didactique, euristique et philosophique. Cette question de la justification est cruciale, parce que les propositions de Hugo minent les fondements de la *mimèsis* théâtrale et, plus largement, de la représentation, que l'esthétique classique avait établis, sur des principes suffisamment solides, pensait-on, pour étayer définitivement les productions artistiques à venir. En fait, toutes les normes sont visées par ces appels réitérés à la liberté dans l'art, qu'elles soient esthétiques, politiques, idéologiques ou morales. Le romantisme rompt le système de la garantie par la tradition et la raison (rationnelle et raisonnable). Le seul règne absolu est désormais celui d'un génie qui saura s'émanciper des contraintes pour les convertir en procédés d'innovation, préfigurant les détournements d'objets ou les concrétions de l'art contemporain, de même que toutes les contestations qui lui sont désormais coextensives. Ce génie, dont les homologues devaient être pour Hugo le grand homme dans l'histoire, le peuple éclairé et le public compétent, revendiquait, sur le plan esthétique — le seul qui subsiste sans altération — les « hardiesses inspirées » et les chassés-croisés incessants du grotesque au sublime, par où s'indique à la fois la poésie et la vérité du grand théâtre du monde.

François-Marie Mourad  
Professeur de chaire supérieure  
Lycée Montaigne, Bordeaux

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

Je remercie tout d'abord tous mes collègues qui, en me confiant généreusement leurs impressions après l'oral, m'ont permis de donner à ce rapport la couleur particulière de cette année 2009 et de ne pas me cantonner à inviter les futurs candidats à regarder les précédents rapports. Rédiger le rapport sur la leçon d'agrégation tient cependant un peu d'une gageure. En effet sur une épreuve dont la définition n'a pas évolué – ce dont on ne peut que se féliciter – il s'agit d'essayer de donner aux candidats à venir et nouveaux dans leur ensemble, à la fois une description de ce que mes collègues et moi avons pu voir et entendre dans les jurys d'avril 2009 et surtout un ensemble de conseils qui pourra servir pour un programme différent. S'impose aussi l'évidence que sur un tel sujet, je ne dirai sans doute rien de plus, ni de meilleur que nos collègues rapporteurs les années précédentes, et que ces conseils par conséquent, les candidats devront les quêter également dans les rapports précédents que je les invite à consulter. Je m'emploierai donc à dire une fois de plus, et à ma manière sans doute, les mêmes choses que mes prédécesseurs à qui je dois beaucoup, selon un plan sans originalité qui ira des conseils généraux d'avant concours, aux conseils lors de la préparation de l'épreuve et pour l'épreuve elle-même. Mais avant cela, voici un récapitulatif raisonné des 202 sujets de leçons littéraires donnés lors des oraux de 2009 avec une indication de la fourchette de notation et du nombre de leçons ayant obtenu la moyenne pour chaque type de sujets.

### 1. LIBELLÉS ET NOTATION

#### **ADAM DE LA HALLE, LE JEU DE ROBIN ET MARION ET LE JEU DE LA FEUILLÉE (37)**

– *Le Jeu de Robin et Marion et Le Jeu de la Feuillée* (23) : La société féodale ; La ville et la campagne ; La ville et les champs ; Espace rural, espace urbain ; Amis, parents et compagnons ; Boire et manger ; La rencontre ; La représentation de l'amour ; Le personnage amoureux ; Les femmes ; Les personnages féminins ; Les figures féminines ; Le carnavalesque ; Le dialogue théâtral ; Le jeu (3) ; Le jeu dans le jeu ; Mener le jeu ; Le rire ; Les fous et la folie (2) ; Sottise et folie.

– *Le Jeu de Robin et Marion* (2) : Chanter et danser ; La mise en scène de l'amour.

*Le Jeu de la Feuillée* (3) : La féerie ; La Fortune ; La ville d'Arras.

Notes de 4 à 17, dont 11 ≥ 10.

Études littéraires (9) : *Le Jeu de Robin et Marion* : vers 1-137 ; vers 1-244 ; vers 1-397 ; vers 1-399 ; vers 400-780. *Le Jeu de la Feuillée* : vers 1-181 ; vers 1-195 ; vers 557-876 ; vers 557-875.

Notes de 4 à 16, dont 6 ≥ 11.

### **THÉOPHILE DE VIAU, ŒUVRES POÉTIQUES, I ET II (38)**

– Thèmes, poétique et genres (29) : Les rois, les grands et le poète ; Éloge du prince, figures du poète ; Le poète et ses protecteurs (Candale, Liancourt, Montmorency) ; La poésie encomiastique ; L'offrande poétique ; L'éloge et le blâme ; La nature (2) ; Les paysages de Théophile ; L'exil ; La poétique de l'exil ; Les figures féminines ; La poétique du désastre ; Poésie et libertinage ; Amours terrestres, amours divines ; La mort ; Le bestiaire ; La première personne ; Théorie et pratique de la modernité ; La modernité ; Théophile ancien ou moderne ? ; Théophile, poète de l'amour ; Le poète et ses modèles ; Genres et formes poétiques ; Le sonnet ; L'élégie ; Les stances ; La satire.

Notes de 4 à 19, dont une épreuve non notée, et 18 ≥ 10.

– Études littéraires (9) : Les pièces au Roi, p. 5-23 (2) ; Les trois odes x, xi et xii, p. 49-65 (2) ; Étude littéraire du « Matin » et de « La Solitude », p. 55-65 ; Les sonnets de la première partie I-lxiv, p. 171-184 (2) ; Les poèmes xxxviii-xl, p. 124-128 ; Les satires I et II, p. 139-148 ; Les élégies II, ii et iii, p. 208-219.

Notes de 4 à 17, dont 4 ≥ 12.

### **VOLTAIRE, DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE (39)**

– Thèmes et genre (28) : Auteur et lecteur ; Fanatisme et tolérance ; Figures du philosophe ; Humanité et inhumanité ; L'Ancien Testament ; L'histoire (2) ; L'idée de tolérance ; La Chine ; Les figures du sage ; Le *DP* « un chaos d'idées claires » ; Le préjugé ; Lectures et lecteurs ; Les enjeux politiques ; Les idées politiques ; Les personnages bibliques ; Nature et progrès ; Les animaux ; Tolérance et intolérance ; Vérité, erreur, préjugé ; Ordre et désordre ; Le dialogue (3) ; Les dialogues ; Le statut de la fiction ; Le genre du catéchisme (2) ; Continuité et discontinuité.

Notes de 4 à 18, dont 12 ≥ 10.

– Études littéraires d'articles (10) : « Athée, athéisme » ; « Catéchisme chinois » (2) ; « Genèse » (3) ; « Idole », « Idolâtre », « Idolâtrie » (3) ; les articles en E.

Notes de 3 à 15, dont 4 ≥ 10.

### **HUGO, HERNANI ET RUY BLAS (43)**

– Sur *Hernani* et *Ruy Blas* (29) : *Hernani* et *Ruy Blas* : théâtre populaire ; *Hernani* et *Ruy Blas*, des pièces invraisemblables ? ; *Hernani* et *Ruy Blas*, une exaltation du théâtre ? ; *Hernani* et *Ruy Blas*, une même destinée ? ; *Hernani* et *Ruy Blas*, le proscrit et le laquais ; Don Salluste et don Ruy Gomez ; Bouffons et bouffonneries ; L'ancien et le nouveau ; L'Espagne ; La mort ; La violence ; Le grand homme ; Le roi ; Figures du pouvoir ; Pouvoir et politique ; Le grotesque ; Le lyrisme ; Lyrisme et poésie ; Les objets (2) ; Les personnages féminins ; Mythes et symboles ; Faire voir/cacher : quoi ? comment ? pourquoi ? ; Secrets et révélations ; Travestissements ; Hypocrisies et double jeu ; Impostures, parjures et trahisons ; Visages du peuple ; Voir, dire et faire.

Notes de 4 à 18, dont 12 ≥ 10.

– Sur *Hernani* (4) : Doña Sol ; La femme et les femmes ; Le personnage d'*Hernani* ; Le vers dans *Hernani*.

Notes de 5 à 14, dont 2 ≥ 10.

– Sur *Ruy Blas* (8) : Don César de Bazan ; Don Salluste ; Dualité et duplicité ; La reine ; Le peuple ; Les figures du pouvoir ; Les lettres ; *Ruy Blas*, mélodrame symbolique ?

Notes de 3 à 19, dont 1 ≥10

– Études littéraires (2) : Acte I d'*Hernani* ; Acte IV de *Ruy Blas*.  
Notes 0≥10.

#### **JULIEN GRACQ, UN BALCON EN FORÊT ET LA PRESQU'ÎLE (45)**

– Sur *Un Balcon en forêt* et *La Presqu'île* (23) : « Je rêve ici – nous rêvons tous – mais de quoi ? » Gracq ; « La frontière, c'est une invention des hommes, la Nature s'en fout » (J. Renoir, fin de *La grande Illusion*) ; Comparaisons et analogies ; L'enfance ; La femme ; Femmes ; Le féminin ; Maisons et femmes ; La maison ; Maisons, demeures, hôtels : les logis dans les œuvres au programme ; La mémoire ; La route ; Le désengagement ; Le temps qu'il fait ; Lecteurs et lectures ; Les œuvres de Gracq, récits poétiques ? ; Les perceptions ; Frontières et limites ; Frontières, lisières, passages ; Incipit et clausules ; Thème et variations ; *Un Balcon en forêt* et *La Presqu'île*, récits de vacances ?

– Sur *Un Balcon en forêt* (14) : Bien-être et malaise ; L'intérieur et l'extérieur ; L'univers sonore ; La drôle de guerre ; La faune et la flore ; La maison forte ; La forêt, lieu ou décor ; Le mode de la forêt ; Les références aux lectures ; Les saisons ; Les signes ; Marges et frontières ; Souvenirs, signes et présages ; Le merveilleux.

– *La Presqu'île* (4) : « La presqu'île » (nouvelle) : que se passe-t-il ? ; Les espaces de l'attente dans « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua » ; Sommeil, veille, éveil dans *Un Balcon en forêt* et « Le Roi Cophetua » ; Lumière et obscurité dans « Le Roi Cophetua ».

Notes de 5 à 17, dont 21 ≥10.

– Études littéraires (4) : « La route », p. 9-26 ; *Un Balcon en forêt* : p. 26-41 ; p. 52-68 ; p. 104-122.

Notes de 9 à 15, dont 3 ≥10.

Les notes sont dans l'ensemble convenables puisque la moyenne est de 08,84 pour les 237 admissibles présents, de 11,02 pour les 106 admis à l'agrégation interne ; et de 07,63 pour les 15 admissibles présents et 09,27 pour les 6 admis au concours EAH.

Par ailleurs on constate que la réputation de difficulté de certains textes ou auteurs ne se répercute pas dans les résultats, puisque les deux tiers des leçons portant sur Théophile de Viau obtiennent une note supérieure à 10 alors que seulement un quart de celles qui portaient sur une seule pièce de Hugo et un tiers des leçons portant sur les deux pièces obtiennent la moyenne ou plus. On observe aussi la réussite, en général, des études littéraires portant sur Adam de La Halle et Théophile.

## 2. LA PRÉPARATION AVANT LE CONCOURS

On ne répétera jamais assez qu'une bonne connaissance, en détail, des œuvres est la première condition de la réussite et qu'elle permet d'être opérationnel dès le début de la préparation de l'épreuve sur place. Car face à leur sujet, les candidats insuffisamment préparés doivent se lancer dans un relevé plus ou moins exhaustif de toutes les occurrences qu'ils pourront rassembler, alors qu'une bonne connaissance des œuvres permet de trouver rapidement la quinzaine de lieux où se trouvent les plus importantes. Cela évitera aussi des contresens dans lesquels font tomber les œuvres et les cours lus un peu trop vite, ou les ouvrages de vulgarisation. Par exemple Ruy Gomez dans *Hernani* est souvent pris pour un barbon ridicule, et don César dans *Ruy Blas*, inversement, pour un personnage tragique.

Songez, autour du programme, à consolider votre culture générale. Les jurys ont constaté, par exemple à propos de Théophile, que l'épicurisme, l'hédonisme, le stoïcisme voire le libertinage érudit du XVII<sup>e</sup> siècle étaient souvent mal connus. Ne mettez pas Aristote à toutes les sauces. De même pensez à fortifier votre culture à propos des genres et des formes : le sonnet, l'élégie, l'ode, l'épître, les stances, l'épigramme, l'étréne, la parodie ou la satire, autant de genres et de formes sur lesquels les candidats doivent avoir, en principe, des notions qui doivent leur permettre de réagir efficacement devant les textes. Pensez aussi à vous forger des instruments d'analyse objective des rythmes et des sonorités, pour éviter des remarques impressionnistes sur des rythmes rapides ou ralentis, tel vers « long » ou « lent ». Enfin, entraînez-vous : une leçon d'agrégation ne doit pas être une récitation soporifique. Un peu d'entrain, de la volonté de conviction et de séduction, voilà des ingrédients nécessaires.

## 3. L'ÉPREUVE DE LA LEÇON

### 3. 1. LA PRÉPARATION SUR PLACE (6 HEURES)

Pensez à utiliser, outre les dictionnaires et les ouvrages mis à votre disposition dans la salle de préparation, toutes les aides à la lecture que vous donne l'édition au programme. Par exemple, cette année l'édition Saba des *Œuvres poétiques* de Viau proposait un index qui pour certains sujets constituait un véritable sésame. Telle candidate qui devait traiter des figures féminines n'a même pas donné un inventaire complet des amantes et des aimées, alors même qu'avec cet instrument, cela ne posait aucun problème.

On n'insistera jamais assez sur la nécessité lorsque l'on se trouve devant « son » sujet de leçon, de prendre le temps (une bonne demi-heure semble raisonnable) d'en analyser les termes, d'en étudier toutes les implications pour élaborer un plan efficace, élaboration dont l'introduction rendra compte lors de l'oral et qui structurera toute la suite. Le libellé est-il assertif ou interrogatif, implique-t-il un angle de réflexion, une relation entre deux termes ? « Les figures féminines » ne signifie pas « La femme », « Les femmes », « Les personnages féminins », ni « Le féminin ». À chacune des ces formulations correspond un champ d'étude ayant une compréhension et une extension différentes. *Figure*, par exemple, suppose que l'on s'intéresse à la notion représentée, à tout ce qui fait image, aux déesses et aux allégories, et pas seulement à des personnages réels, historiques. « Le féminin » suppose que l'on considère l'entité féminine au sens large : les personnages de femmes, les images féminines, mais aussi les représentations féminines voire les occupations, les objets, les mentalités. Ne pas oublier non plus les spécificités génériques des textes au programme : la poésie n'est pas le roman, ni le théâtre. Pour Adam de la Halle et Victor Hugo, cette année, il ne faut jamais perdre de

vue la dimension dramaturgique et scénique. Pensez, quel qu'il soit, le sujet proposé en ce cas, en termes de théâtre. Lisez les pièces « avec les yeux du théâtre », parlez mise en scène, décors, costumes, gestuelle. Il s'agit d'une écriture pour la représentation, et les enjeux scéniques sont donc importants : votre leçon doit le montrer constamment. Par ailleurs, tout sujet mérite d'être mis sous la forme d'une question qui facilite la démarche dialectique. Faites donc apparaître dans votre introduction un questionnement et construisez votre leçon comme une réponse progressive à la question posée, chaque sous partie de votre développement abordant l'œuvre de manière à progresser dans votre enquête et poser des jalons qui nuancent le propos, permettent une progression logique de votre pensée et l'élaboration de votre réponse, qui apparaîtra clairement en conclusion.

Ces précautions prises sur l'extension, la bonne compréhension du sujet et la formulation d'une problématique, on prendra soin d'articuler les parties et les sous parties, de montrer qu'elles s'enchaînent logiquement comme prévu dans la mise au point de l'introduction. Le jury n'a pas de problématique préconstruite. C'est le candidat qui va faire son choix, et l'assumer jusqu'à sa conclusion claire et précise et c'est lui aussi qui balayant le texte au programme au prisme de son sujet, va choisir ses exemples, ses références qui ne seront pas trop nombreuses au risque de dispersion : un jury a compté, dans un ouvrage de Gracq qu'avait utilisé un candidat pour sa leçon, 54 marque-pages *Post it*. Inévitablement, tant de citations ne sont que remplissage, déformant ou dénaturant la singularité des mots du sujet : chez Gracq, tout matériau cité devient ainsi sans plus d'explication « marges », « frontières » dans la leçon « Marges et frontières », ou « enfance », « attente » dans les leçons ainsi intitulées, etc. Rien d'étonnant à ce que les candidats et leur jury se soient perdus et peut-être ennuyés.

Une leçon ne doit donc ni, faute de problématique, devenir un catalogue, ni oublier sa problématique, et il faudra prendre le temps de développer dans l'axe du sujet l'analyse de tous les exemples choisis (donc pas trop nombreux), qu'il ne suffit pas de mentionner ou de lire, sans plus. Citer ne suffit pas, il faudrait que cela fût exploité, voire un peu analysé. Ceci est fait rarement ; à la place, on cite, et on passe à la suite. Et lorsqu'on reste un instant sur la citation, c'est pour vérifier que le mot du libellé s'y trouve bien, ou pour paraphraser la phrase, ou dire que c'est « comique », ou « poétique »... Il faut utiliser les passages cités comme arguments dans la démonstration qu'est la leçon ; chacun d'entre eux doit apporter quelque chose à la construction d'ensemble, quitte à n'évoquer que pour mémoire les exemples comparables qu'on eût pu convoquer. « Le jeu dans les deux œuvres d'Adam au programme » au lieu de susciter une réflexion préalable sur tous les sens du mot dans ces pièces et, en conséquence, une construction dynamique et dialectique, se résume à un inventaire, presque sans commentaire du jeu de Saint-Cosme, du jeu de la séduction, du jeu du chant et de la parole, du jeu de la roue de Fortune, du jeu des acteurs... L'échec dans ces conditions est programmé. « Figures du pouvoir dans *Hernani* et *Ruy Blas* », faute d'avoir dès le départ envisagé la distinction entre le pouvoir politique et le pouvoir dramatique, s'enlise et se résume à la récitation de la doxa sur la question de la monarchie dans les deux pièces et un inventaire des différentes formes de ce pouvoir (absence, visibilité...). Prêtez attention au libellé du sujet et ne l'oubliez pas. « L'histoire dans le *Dictionnaire philosophique* » traitée d'abord de façon générale (le rôle de l'histoire dans les combats de Voltaire), puis oubliée dans les deux parties suivantes (une vision désabusée ou euphorique de l'homme ? et la place du lecteur), ne peut donner une leçon satisfaisante, le sujet n'ayant jamais été affronté. De même pour une leçon sur « Le sentiment géographique dans les deux œuvres de Gracq au programme », faute d'une prise en compte spécifique de l'épithète *géographique*, le candidat a traité plutôt « le sentiment de la nature », oubliant que Gracq était passionné de géographie et l'enseignait, et que ses descriptions sont saturées d'un lexique et d'une vision qui ne sont pas seulement celles de la contemplation romantique, mais révèlent l'œil informé et exercé du géographe. A été ignorée du même coup son expérience personnelle au contact des paysages, qui nourrit en particulier les fragments de *Carnets du grand chemin*. En revanche, une autre leçon sur « Travestissements dans *Hernani* et *Ruy Blas* » qui a pris le temps dans l'introduction

de donner au terme *travestissement* les deux sens de *déguisement* et de *transformation* de la vérité, articule constamment les deux sens et montre, d'une manière dynamique, comment les travestissements construisent la vérité. Le dynamisme est la clef de la réussite. Une excellente leçon sur « La Chine dans le *Dictionnaire philosophique* » montre la Chine comme objet d'idéalisation, puis d'instrumentalisation et finalement comme le lieu du déploiement du dialogisme voltairien.

L'échec, heureusement relatif, peut provenir d'un plan trop dialectique, au sens mécanique et caricatural du terme, et qui conduit à reprendre pour la synthèse de 3<sup>e</sup> partie ce qui a déjà été dit : voir par exemple « Ordre et désordre dans le *Dictionnaire philosophique* » traité de la manière suivante 1) complémentarité de l'ordre et du désordre ; 2) ordre *versus* désordre ; 3) la poétique du désordre, un principe ordonnateur. On voit que la 3<sup>e</sup> partie, qui ne permet pas de progresser, répète les deux premières. L'échec peut aussi provenir d'un plan préconçu, plaqué, et rempli, comme les dissertations qui tirent à la ligne, de lambeaux de cours ou de critique, la troisième partie étant souvent une espèce de fourre-tout intitulé « l'écriture poétique ». Évitez de recourir aux rengaines, aux poncifs de la critique, pas forcément opératoires pour tous les sujets : grotesque et sublime pour *Hernani* et *Ruy Blas*, libertinage pour Théophile, l'esthétique du « Lâchez tout » pour Julien Gracq. Il convient aussi, dans le cas d'un auteur qui discourt sur son œuvre ou s'en fait le théoricien, comme Hugo cette année, de ne pas se laisser constamment prendre au piège de ses représentations. Il faut, par exemple dans la troisième partie, savoir lire les œuvres contre le désir de leur créateur. Bref le jury est sensible aux leçons, même un peu laborieuses, qui semblent « faites à la main », avec des conceptions personnelles, plutôt qu'aux mêmes exposés laborieux mais composés de seconde main avec du prêt à penser. Une leçon sur l'Élégie dans les *Œuvres poétiques* de Viau au programme, peu nourrie de critique, ignorant la réflexion de Paul Veyne sur l'élegie érotique romaine, a néanmoins obtenu une note convenable parce qu'elle montrait une bonne connaissance du texte et une lecture en sympathie des possibilités offertes par cette forme libérée à l'expression d'une pensée elle aussi libérée.

Montrez que vous maîtrisez l'œuvre dans son entier et que vous savez y circuler sans encombre. Le jury doit sentir l'aisance du candidat dans la « manipulation » des textes au programme et se montre plutôt sévère dès qu'il sent que les œuvres sont connues de seconde main ou mal connues. Les candidats doivent s'attendre à être relancés à l'entretien sur tel détail de connaissance factuelle, pour vérifier qu'ils connaissent les œuvres elles-mêmes, non un cours. Même observation pour l'intertextualité, ou les autres œuvres de l'auteur. Quelques questions pour vérifier, par exemple, une connaissance de Hugo hors *Hernani* et *Ruy Blas*, voire hors du théâtre, sont trop souvent tombées à plat. Certes, les candidats ont un programme lourd, mais ils gagneront toujours à avoir tenté de connaître un peu l'auteur en dehors de ses œuvres au programme, surtout s'il s'agit d'un auteur important comme Hugo.

### **3. 2. L'ORAL (40 MINUTES AVANT LES 10 MINUTES D'ENTRETIEN)**

Équilibrez les matériaux et gérez votre temps de parole en regardant votre montre ou un réveil que vous placerez sur le bureau à côté de vous. Trop souvent la première partie de la leçon est obèse et son exposition dure 20 minutes : c'est ensuite soit une cavalcade si l'ensemble était démesuré, soit le plus souvent un exposé qui se délite au fur et à mesure. Sachez qu'il n'est pas obligatoire qu'une leçon soit composée en 3x3x3 parties et sous parties. Mais la 3<sup>e</sup> partie doit présenter les mêmes caractéristiques de construction que les deux premières. En tout cas si vous en êtes encore à votre première partie au bout de 20 minutes, « réduisez » la voilure et l'ambition de votre propos, et dites-le. Un candidat qui montre qu'il sait gérer son temps, même après qu'il s'est aperçu qu'il le gérait d'abord mal, se donne un atout. Par contre trop de candidats rappelés à l'ordre comme convenu deux minutes avant la fin, ne savent pas opérer alors un rétablissement final. Certains continuent comme si de rien

n'était, avant de se voir interrompre à la fin du temps réglementaire ; d'autres se mettent à parler à toute vitesse, ce qui est du pire effet au moment de terminer son exposé. Il faut, au contraire, en ce cas, improviser une conclusion en pointant les idées qu'on n'a pas pu traiter, quitte à être relancé dessus au moment de l'entretien, bref se résumer efficacement en énonçant clairement les articulations et les points importants qu'il restait à présenter.

Veillez, lorsque vous dites votre leçon, à ce que le jury (comme vous le faites en classe avec vos élèves) soit en mesure, ait le temps de trouver les pages, les passages et les vers dont vous énoncerez les références à chaque fois bien clairement et sans précipitation. Vérifiez donc que le jury vous suit bien, arrive à trouver les passages que vous alléguez, avant de les lire : cela instaure d'ailleurs une relation intéressante entre le candidat et le jury. Soyez clairs et convaincants, jamais défaitistes comme on voit certains candidats désabusés, comme convaincus d'avance de l'échec de leur leçon. Soignez votre langage sans pourtant utiliser des mots recherchés ou jargonnants, et surtout évitez la fausse érudition : les « impossibilita » (*sic*) pour les *impossibilia*, le « quadrivium » (*sic*) pour le *quadrivium*, *antithèse* pour *antiphrase*. Si vous n'êtes pas sûr d'un mot évitez-le.

Ne parlez pas le nez dans vos papiers : une telle attitude peut se comprendre à la rigueur dans les premières minutes de votre épreuve où l'émotion est encore à son maximum, mais essayez ensuite de reprendre le dessus et de vous adresser à votre jury en le regardant. Trop de décontraction n'est évidemment pas non plus de mise, pas plus que le relâchement ou la familiarité du langage : il ne faut pas laisser au jury l'impression que le candidat a partagé un verre avec lui au zinc du bar-tabac voisin. Tout cela est sans doute sympathique, mais n'a rien à voir avec l'oral de l'agrégation. Pour autant ne jouez pas les prudes : si le texte est érotique, scatologique ou simplement grossier, il convient de ne pas éluder ces aspects ou ces passages, mais de commenter par exemple les allusions sexuelles dans *Le Jeu de Robin et Marion*, très explicites. Exercez-vous à lire la poésie et les textes en général avec les nuances requises (enjouement, ironie, passion...) : en principe notre métier nous y convie quotidiennement. Certaines lectures ont laissé à tel ou tel jury d'excellents souvenirs alors qu'il est mal venu de mutiler des alexandrins, de négliger les liaisons, les diérèses ou les synérèses. Certes, il ne suffit pas, pour réussir, d'avoir lu convenablement, ou de citer de mémoire des vers de son anthologie personnelle, mais c'est un élément qui contribue à la réussite.

### 3. 3. CONSEILS PARTICULIERS POUR LES LEÇONS PORTANT SUR LE TEXTE MÉDIÉVAL

Le texte médiéval a ses spécificités. Par exemple pour le théâtre d'Adam de la Halle, on évitera de parler d'*intrigue*, de *stichomythie*, d'évoquer Aristote, de s'étonner de l'absence de didascalies dans le texte..., en somme toute lecture anachronique. Il faut, en l'espèce, s'être renseigné sur le genre de la pastourelle, sur la représentation iconographique de la Fortune au Moyen Âge. Du point de vue du lexique, le candidat se contente trop souvent de traduire, sans comprendre ce qui fait la valeur de certains mots. Par exemple, on passe sans s'arrêter sur *cointe* (v. 91), on ramène l'*avision* à une simple illusion, la roue de la *Fortune* à la richesse, on commente la danse des paysans sans remarquer l'emploi de *baler* (différent de *danser*) et on ignore le sens sexuel de *jouer* (v. 70). De même, le portrait de Maroie est ramené à un « blason ».

Prêtez bien sûr une grande attention aux termes du sujet dans le texte original. Pour une leçon comme « Sottise et folie », il faut bien entendu partir d'un relevé des termes dans le texte ; pour « Mener le jeu dans les deux pièces au programme » une simple attention aux occurrences de *jeu/jouer* dans le texte permettait de donner au sujet toute son ampleur (quels sont les jeux de société de hasard mis en scène ? quels personnages les lancent et les dirigent ?) avant de s'intéresser au jeu amoureux et au jeu dramatique. Il faut, pour préparer la leçon, avoir travaillé auparavant le texte dans sa dimension lexicale et sémantique : ainsi les commentaires des candidats seront plus précis et plus riches. Essayez donc, lorsque c'est possible, de travailler pour votre préparation dans une édition

annotée et pas seulement dans l'édition au programme : par exemple cette année on pouvait travailler le *Jeu de la feuillée* dans l'édition GF de Jean Dufournet, bilingue et copieusement annotée, qui donnait bien des clefs culturelles.

Enfin (c'est peut-être le plus important) les candidats donnent l'impression au moment de lire leurs citations qu'ils ignorent presque tout du texte originel. La plupart lisent comme ils peuvent le texte en ancien français, puis posent résolument le volume, prennent la traduction et la lisent mot pour mot sans aucun recul, ni retour à l'original. Or le candidat doit montrer qu'il connaît le texte original en le lisant lentement et attentivement, et en fournir une vraie traduction personnelle, qui cherche à rendre le mieux possible les nuances et la portée du lexique. Une candidate cette année, sans doute membre d'un ensemble musical, a non seulement lu avec l'accent *ad hoc* le texte d'Adam, mais a même chanté à sa manière, de façon naturelle et très convaincante, les répliques lyriques qu'elle avait choisi de citer. C'était montrer de la sorte une véritable complicité avec ce texte, un véritable plaisir de le lire, et le jury a été bien sûr extrêmement sensible à cette démonstration de gai savoir qui montrait aussi quel genre de professeur pouvait être la candidate en question. On n'en demande pas tant à tous les candidats, mais pour assurer la réussite, le texte en ancien français doit évidemment avoir été travaillé régulièrement dans l'année et être lu convenablement. Trop de candidats donnent l'impression qu'ils n'ont travaillé que sur la traduction et achoppent sur le texte en ancien français comme s'ils le déchiffraient pour la première fois.

### 3. 4. L'ÉTUDE LITTÉRAIRE

Ce type de leçon a mauvaise réputation, à tort, car si l'on regarde les notes, on voit que l'étude littéraire donne lieu à de grandes réussites. Mais cette réputation lui vient de l'ignorance où sont restés certains candidats qui en ignorent les règles. Selon l'excellente définition proposée dans le *Rapport d'Agrégation externe de Lettres Modernes* en 1998 par Pierre Ronzeaud, l'étude littéraire est « une leçon dont on détermine soi-même le sujet en fonction de la spécificité de la séquence textuelle proposée ». Bref une leçon dont le candidat fixe lui-même le sujet en fonction du texte qui est soumis à sa sagacité. Il ne s'agit donc aucunement d'une explication de texte, même si le texte proposé à votre réflexion vous semble d'une dimension qui pourrait autoriser l'emploi de la technique de l'explication. Ainsi une candidate à qui avait été proposé le prologue du *Jeu de la feuillée* a vaguement introduit le texte, avant d'en indiquer les différentes étapes, puis de se lancer dans un commentaire linéaire, faisant tout à fait fausse route. Bien sûr l'étude littéraire doit rendre compte à un moment ou un autre (plutôt au début) de la situation, de la structure du texte, de sa cohérence interne et externe. Mais il faut trouver une unité, une spécificité au corpus proposé, et décider d'un projet de lecture. Le candidat est invité à s'interroger sur le découpage ou l'association qui lui est proposé(e), ce qui lui permet souvent de trouver sa problématique ou une direction de lecture. Par exemple, une candidate à qui sont proposées les deux odes de Théophile « Le Matin » et « La Solitude », ne met pas en relation les deux odes en tant qu'invitation à l'aimée, après et avant l'amour, pas plus qu'elle ne voit les références mythologies communes, ni les saisons : bref elle n'exploite pour construire sa leçon aucun des ponts possibles entre les deux pièces. En revanche un candidat à qui l'on propose une étude littéraire de la Lettre E du *Dictionnaire philosophique* constate des différences et des constances fédératrices, et construit sur ces deux principes une bonne leçon qui ne distingue pas fond et forme ou style, et rapproche, de manière intéressante et assez représentative de l'ensemble de l'œuvre, les articles rassemblés sous la lettre E.

Les candidats doivent donc bien prendre en compte la spécificité de la séquence étudiée ou du texte étudié à l'intérieur de l'œuvre au programme, et ne pas plaquer des notions trop générales, trouvées souvent dans les ouvrages édités pour la préparation du concours. Pour les textes de Gracq, la notion de « déréalisation » a fait des ravages. Par exemple, une candidate qui devait présenter une

étude littéraire des pages 225-237 du *Balcon* – conclues par le bombardement de la maison forte et la mort de l'un des soldats – axe son étude sur une « tension » qui se résout en « poésie » et « non événement » : la dimension de la violence est évacuée alors qu'elle est ponctuelle certes, mais fulgurante. On a constaté souvent aussi l'omission de la dimension historique, sous prétexte qu'il ne « se passe » rien ou presque pendant toute une partie du roman, alors que ce « rien » est précisément le propre de cette période étrange de la « drôle de guerre » et que Gracq en a remarquablement rendu compte en transposant sa propre expérience. Mais il y a une sorte de doxa de la « non référentialité » dans les ouvrages critiques qu'il fallait manipuler avec discernement et qui a nui aux candidats insuffisamment préparés.

En revanche, voici l'exemple d'une bonne étude littéraire : *Un balcon en forêt*, pages 104 à 122 (l'épisode de la neige). Plan : 1. Le temps des grandes vacances. 2. Un nouvel ordre. 3. La mise à distance de l'événement. La candidate a bien montré le caractère heureux et presque utopique de l'épisode, dans une sorte d'enclave spatiale et temporelle. Et même si elle a un peu négligé les signes mortifères qu'y insinue à la fin l'érotisme trouble de la relation à Mona, elle les a bien repérés et commentés dans l'entretien, montrant ainsi et sa capacité à réagir efficacement et sa bonne connaissance du texte.

### 3. 5. L'ENTRETIEN APRÈS LA LEÇON (10 MINUTES)

L'entretien est souvent décevant pour le jury qui espère que le candidat, sollicité, va rectifier, ou approfondir tel ou tel point qu'il a présenté d'une façon étonnante, superficielle, contestable, ou rajouter quelque chose qu'il a oublié. Or trop souvent, le candidat répète simplement ce qu'il a déjà énoncé, laissant le jury, considéré du coup comme inattentif, assez perplexe puisque ces dix minutes ont pour objet de permettre d'améliorer la performance (et une augmentation de la note) en levant d'éventuelles ambiguïtés, en corrigeant certaines erreurs, voire de simples lapsus, en complétant une explication trop brève ou en comblant quelque lacune du plan ou de l'analyse. Si lors de l'entretien l'on vous pose, à propos d'un lapsus ou d'une méprise, une question, évitez la simple répétition. Mieux vaut une ignorance avouée dans l'émotion de l'épreuve, qu'une bourde froidement assumée et réitérée comme tel candidat qui répète que Juvénal est un historien, voire telle candidate qui répète en développant l'idée que *Marie* dans une élégie de Viau est la vierge Marie. Trop de candidats à qui on demande de « préciser » quelque chose (ce qui est souvent, avouons-le, une litote utilisée par le jury pour *rectifier*), au lieu de saisir la perche qu'on leur tend, se contentent de redire ce qu'ils ont déjà dit.

L'entretien doit permettre d'apprécier les qualités d'écoute, de dialogue, de rapidité d'esprit du candidat, et lui est donc profitable s'il ne s'obstine pas, s'il ne s'efforce pas – sans regarder, pour ne pas être interrompu, le membre du jury qui lui a posé la question – de jouer la montre par une réponse démesurément longue à la première question. Un entretien suppose un dialogue : prêtez attention à votre interlocuteur qui vous fera sans doute progresser vers la réponse, le type de réponse attendu. Conservez donc votre énergie et votre bonhomie jusqu'au bout des 50 minutes. Cela vous permettra de réfléchir vraiment aux questions que l'on vous pose, de saisir – sans avoir l'air interloqué, ni répéter que vous avez déjà dit ceci et cela – les ouvertures qu'on vous propose encore une fois pour améliorer votre prestation et votre note. Et n'hésitez pas, au cas où, à dire, bien sûr en respectant les formes, sans crispation ni désinvolture, que vous ne comprenez pas telle question ou ne savez y répondre. La modestie est aussi une qualité intellectuelle appréciable et que le jury saura apprécier.

Catherine Magnien-Simonin  
Professeure des universités  
Université de Bordeaux 3-Michel de Montaigne

# LEÇON PORTANT SUR L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

(LACOMBE LUCIEN, LOUIS MALLE 1974)

Les futurs candidats trouveront dans les rapports de jury des années antérieures, et notamment dans ceux des deux dernières sessions (rédigés par Olivier Curchod puis Frédéric Simon), des indications d'ordre général très précieuses qu'il ne nous semble pas nécessaire de répéter à nouveau<sup>1</sup>.

L'œuvre cinématographique au programme de l'agrégation interne de Lettres Modernes en 2009 contredit quelque peu l'idée convenue selon laquelle seules les productions patrimoniales, les « chefs-d'œuvre » incontestés du cinéma français, auraient droit de cité au concours. Il faut en effet reconnaître que *Lacombe Lucien* n'est pas aussi consensuel que *Le Mépris*, *Ma nuit chez Maud*, *Pickpocket* ou *Van Gogh* (respectivement au programme en 2001, 2002, 2006 et 2007) qui figurent régulièrement en bonne place dans les palmarès des « meilleurs films », et même si le nom de Patrick Modiano apparaît au générique, il n'est en rien un film d'écrivain, ou de poète, tel *Orphée* de Jean Cocteau (programme 2003) par exemple, ce qui pourrait lui conférer une certaine légitimité. C'est que, davantage peut-être que pour certains des films proposés depuis 2001, son intérêt ne se réduit pas à son récit : les derniers jours de la vie d'un jeune paysan qui fait le mauvais choix, à l'été 1944, dans la région de Figeac. Au-delà de ses qualités esthétiques, le film qui a fait événement à sa sortie, suscite encore parfois la polémique. Il concerne ainsi non seulement le cinéma, mais l'histoire de la représentation, l'histoire des idées, l'histoire en général. Il pose surtout toute une série de questions terriblement actuelles, questions d'ordre éthique que les candidats étaient invités à soulever, comme en témoignent, parfois directement, certains des sujets qu'ils ont eu à traiter.

## 1. SUJETS DE LEÇON

Parmi les sujets proposés, certains, de facture apparemment traditionnelle, incitaient à envisager le film à partir de ses personnages. C'est notamment le cas des intitulés tels que : « Les personnages secondaires », « France et Lucien dans *Lacombe Lucien* », « Pères, repères », « Les exclus dans *Lacombe Lucien* ». Autre entrée possible, les éléments symboliques et structurants : « Les maisons dans *Lacombe Lucien* », « Costumes », et ce sont les grands thèmes travaillés par le film que l'on soumettait à la réflexion des candidats à travers des propositions comme : « La jeunesse », « Familles », « Violences », « Violences, violence dans *Lacombe Lucien* », « La mort dans *Lacombe Lucien* ». D'autres questions conduisaient à examiner directement le film au programme dans le rapport que son récit entretient avec l'histoire de la France de l'Occupation : « *Lacombe Lucien* : un film historique ? », « Un film d'Histoire ? » ou dans la perspective de sa représentation problématique : « Le non-dit et l'à dire dans *Lacombe Lucien* », « *Lacombe Lucien* : banalité du mal ou banalisation de sa représentation ? », « Y a-t-il un récit dans *Lacombe Lucien* ? », « Clichés et « contre-clichés » dans *Lacombe Lucien* ». Des sujets tels que « *Lacombe Lucien* : un film provocateur ? », « Le malaise et la provocation dans *Lacombe Lucien* », relevaient plutôt du domaine de la réception et visaient à interroger les rapports du cinéaste et de son spectateur. Enfin, comme il est d'usage, quelques sujets empruntaient la forme de citations, exogènes : « Je suis de plus en plus fasciné par l'inexplicable » (Louis Malle, *France-Soir*, 31 mai 1974), « Humain, trop humain ? », ou endogènes : « C'est pas des gens comme nous » (Marie à Lucien) », « Va pas te mêler à ces gens-là ! », « On hasarde de tout perdre », « Lucien ! ».

<sup>1</sup> <http://www.education.gouv.fr/personnel/siac2/jury/default.htm>

## 2. SUJETS D'ÉTUDES FILMIQUES

La durée moyenne des extraits proposés se situe aux alentours des sept minutes, aucune étude filmique n'ayant excédé les 10 minutes de projection ; les extraits les plus courts — et les plus denses — dépassant toujours les cinq minutes. Les études ont porté sur la quasi-totalité du film, même si sa première moitié a été un peu plus souvent sollicitée. Les passages, qui pouvaient évidemment se chevaucher, étaient notamment situés aux bornes suivantes :

5 mn 13 à 12 mn 13 ; 8 mn 57 à 16 mn 40 ; 16mn 40 à 22 mn 30 ; 22 mn 29 à 30 mn 20 ; 33 mn 53 à 43 mn 19 ; 40 mn 04 à 49mn 55 ; 43 mn 21 à 49 mn 55 ; 1h 10 mn 26 à 1h 18 mn 02 ; 1h 21 mn 58 à 1h 29 mn 03 ; 1h 30 mn 50 à 1h 37 mn 57 ; 2h 05 mn à 2h 10 mn 01.

## 3. RÉSULTATS

Les notes s'échelonnent régulièrement de 03 à 18 (attribué une fois). La moyenne générale se situe à 9,45 : elle accuse donc une légère baisse par rapport à celle de la session précédente (10), mais reste assez soutenue si on la compare à celle des années antérieures puisqu'elle ne s'élevait qu'à 8,1 en 2007, 7,85 en 2004 ou 8,13 en 2003, par exemple. Sur la quarantaine de candidats interrogés, dix-sept atteignent ou dépassent la note de 10. Les résultats les plus faibles sanctionnent à la fois les contresens, particulièrement fréquents cette année, et une très mauvaise connaissance de l'œuvre, qui va d'ailleurs régulièrement de pair avec de graves lacunes méthodologiques. Rappelons qu'il paraît statistiquement absurde d'avoir travaillé assez sérieusement le programme durant l'année pour être admissible et de se présenter à l'épreuve de la leçon en ayant négligé l'étude d'une œuvre, quelle qu'elle soit. En tout état de cause, c'est une stratégie que les lauréats n'auront pas adoptée.

## 4. DES DÉFAUTS LES PLUS FRÉQUENTS, ET DES MOYENS DE LES CORRIGER

D'un point de vue général, les membres du jury attendent des candidats qu'ils prennent en compte les conditions de l'épreuve et qu'ils respectent les exigences de la situation de communication orale. Trop nombreux sont encore ceux qui méconnaissent les règles de l'exercice et utilisent mal les quarante minutes qui sont à leur disposition. La troisième partie de leur étude, réputée la plus intéressante, est ainsi trop souvent expédiée, et, dans les cas les plus critiques, il faut interrompre le candidat qui, ayant devisé sans discontinuer, n'a toujours pas abordé son deuxième point ! Certes, ce défaut ne concerne pas uniquement la leçon consacrée à l'œuvre cinématographique, mais la nécessité de procéder à des citations filmiques peut l'amplifier. On veillera donc à ne pas proposer au jury plus de quatre extraits, chacun n'excédant jamais la durée d'une minute. Le cas échéant, on pourra soumettre à l'analyse de simples photogrammes.

La clarté du discours et l'ambition didactique sont évidemment appréciées dans une épreuve qui porte le nom de « leçon », mais le candidat ne doit pas pour autant ralentir exagérément le débit de son discours, pas plus qu'il ne doit se livrer à des mouvements excessifs ou des gesticulations mélodramatiques. Il risque d'endormir son auditoire dans le premier cas, de l'effrayer dans le second !

La manipulation des télécommandes des appareils mis à disposition ne pose plus de problème à la très grande majorité des candidats. Rappelons pourtant qu'il n'est pas nécessaire de revenir au menu du DVD pour changer d'extrait, qu'il est possible de figer un photogramme (en mode pause) et même d'accéder à une image à la seconde près sur tous les lecteurs. On pourra profiter des six heures de préparation pour se familiariser avec ces techniques car la citation — un seul candidat semblait l'ignorer cette année — reste une condition nécessaire à la réussite de cette épreuve.

Ce n'est évidemment pas une condition suffisante. De fait, c'est la leçon elle-même qui, idéalement, devrait être organisée autour de ces extraits. Ils ne constituent donc pas de simples illustrations, mais peuvent également servir à articuler la démonstration, voire à problématiser la réflexion. Bien entendu, d'autres références précises au film sont bienvenues, mais toutes ne réclament pas une projection d'images animées. On peut alors se contenter d'une allusion précise à tel ou tel passage fidèlement rapporté ou diffuser une image fixe sans confondre pour autant film et photographie.

Il faut se garder de décrire ces images car la paraphrase, fût-elle élégante, n'a aucun intérêt ici puisque les examinateurs sont précisément invités à regarder l'écran. Chaque citation doit au contraire être l'objet d'un véritable commentaire, qui répond à la question du sujet, et soit fondée sur une connaissance minimum du vocabulaire de l'analyse des films. La note du 20 janvier 1993<sup>1</sup>, contemporaine de l'introduction d'une œuvre cinématographique au programme de l'agrégation interne de lettres classiques, rappelle que l'étude de l'image fixe ou mobile est une composante de l'enseignement des Lettres au collège et au lycée : on consultera donc avec profit les textes officiels relatifs à cet enseignement en classe de français. La note du 17 décembre 1998 en particulier, publiée à l'occasion de l'inscription d'une œuvre cinématographique (*La Règle du jeu*) au programme de l'enseignement des Lettres en classe terminale, détaille ce que peut recouvrir l'étude d'un film au lycée. Six « parties du discours filmique » sont mentionnées successivement : le plan, la séquence, la construction du récit, le décor, le personnage, les instances narratives. On attend du candidat qu'il intègre tout ou partie de ces éléments à son commentaire. Nous conseillons donc la lecture de ces textes destinés à des professeurs qui désirent se familiariser avec ce type d'analyse. On pourra encore éventuellement solliciter les programmes des enseignements artistiques en cinéma et audiovisuel au lycée, et prendre connaissance des « compétences attendues » par les élèves eux-mêmes en matière d'analyse filmique.

Les membres des commissions d'interrogation concernées déplorent en particulier qu'une notion aussi fondamentale que celle de « plan » ait été si souvent absente des préoccupations des candidats cette année. Le nombre, la durée, la succession des plans ne sont pas assez systématiquement évoqués. Il en va de même des questions adjacentes de rythme, de raccord, de continuité, de rupture... La plupart des candidats semblent encore ignorer qu'un décompte minutieux des plans peut éclairer les études filmiques en particulier.

Il est malheureusement nécessaire de répéter que le commentaire des images ne doit pas chevaucher leur diffusion mais leur faire suite. Si l'on souhaite attirer l'attention des interrogateurs sur un point particulier, on utilisera le mode « pause ».

Il faut en outre se persuader que les règles traditionnelles de la « leçon » de l'agrégation s'appliquent ici de la même façon que pour une œuvre littéraire. Même si le candidat est clairement invité à prendre en considération certains aspects spécifiques du langage cinématographique — ici « les mots de l'analyse doivent rendre compte aussi d'éléments non-linguistiques, les images, les voix, les bruits, la musique, etc. »<sup>2</sup> — il ne saurait obtenir un bon résultat sans accorder au sujet qui lui est proposé toute l'attention nécessaire. Une lecture trop rapide de l'intitulé de la leçon, une analyse insuffisante de ses termes est encore cette année la cause de désagréments. Par exemple, si tel candidat avait pris soin d'expliquer les sens possibles du mot « fascination », le sujet : « “Je suis de

---

<sup>1</sup> BO n° 5, 4 février 1993, p. 349.

<sup>2</sup> <http://www.education.gouv.fr/botexte/bo981217/MENE9803108N.htm>

plus en plus fasciné par l'inexplicable " (Louis Malle, *France-Soir*, 31 mai 1974) » aurait sans doute été mieux traité encore.

Les membres des groupes d'interrogation déplorent de manière unanime l'absence de problématisation qui ruine encore trop souvent les efforts de candidats qui ont pourtant appris à développer cette capacité conceptuelle à l'écrit. Tel candidat, qui doit traiter de « la jeunesse », entre ainsi directement dans ce qu'il croit être le vif de son sujet en annonçant simplement que « Lucien est un tout jeune homme et [que] sa jeunesse conditionne le regard porté sur la guerre ». Le plan adopté (la jeunesse/les jeunes ; une œuvre d'initiation ; la jeunesse explique-t-elle les actes ?) ne répond à aucune logique démonstrative parce qu'aucune question n'est posée, le candidat considérant à tort que le sujet « va de soi », qu'il exprime une « évidence » en réalité introuvable.

Quant à la construction de la leçon, les prestations les plus convaincantes sont celles qui veillent à équilibrer les différentes parties de leur démonstration et qui font un usage raisonné des « respirations » que constituent les citations et leur commentaire. Chaque développement doit encore s'inscrire dans une dynamique générale et non pas se réduire à une typologie ou à un catalogue fastidieux.

Pour ce qui concerne plus précisément l'œuvre au programme, on doit se féliciter de constater qu'elle était plutôt bien, voire très bien connue de la grande majorité des candidats qui ont donc su, pour la plupart d'entre eux, solliciter les extraits les plus pertinents. Pourtant, certains passages, situés notamment à l'Hôtel des Grottes ou liés aux activités de Lucien dans la « police allemande », ont été très rarement sollicités, comme s'ils perturbaient des interprétations finalement beaucoup trop iréniques du film et du comportement de son personnage central. La question de la violence en particulier n'a pas vraiment été perçue dans toute sa dimension, qui incluait évidemment la violence faite à un spectateur qu'on oublie trop aisément de prendre en considération. Il en va de même pour le malaise et la provocation, deux sentiments que le film ne manque pourtant pas de susciter et que l'« ambiguïté », invoquée à tout propos cette année, ne doit pas contribuer à masquer. C'est encore au nom de cette méchante « ambiguïté » de Malle, notion floue ou mal comprise, véritable « clef à molette » décidément trop commode, que certains candidats se sont crus autorisés à multiplier, à propos du film, des contrevérités défiant le simple bon sens. Car dès lors pour eux, il n'y a plus de violence, pas plus au manoir Vaugeois qu'à l'Hôtel des Grottes, pas davantage dans les propos que Marie réserve à France que dans l'attitude de Jean-Bernard (voire de Faure) à l'égard d'Albert Horn ! Cet étrange aveuglement a pu conduire tel candidat à parler sans rire de l'humanité de la Gestapo<sup>1</sup>, tel autre à considérer que « quelque part, peu importe qu'on soit Marie ou France », dans la France de 1944 ! Qu'on ne reproche pas aux interrogateurs de bondir à l'écoute de tels propos...

En somme les commissions d'interrogation ont été surtout déçues lorsque des candidats se sont révélés incapables de dépasser la structure de surface, la fable plus ou moins vraisemblable inventée par Malle et Modiano, et n'ont pas su ne serait-ce qu'entrevoir l'ambition philosophique et éthique de leur film. La réflexion sur le mal ou sur la violence a donc parfois été occultée, ce qui n'a pas manqué d'entraîner un nivellement des approches et des interprétations beaucoup trop simplistes ou erronées. En refusant de chercher à contextualiser, ceux-là auront sans doute minoré la dimension historique du film tout en continuant à idéaliser son auteur, ou son personnage central. Or cette prudence confine, il faut le dire, à une certaine forme d'obscénité quand il s'agit d'évoquer, fût-ce par le truchement d'un film discuté, et sans doute par certains aspects discutables, ce qui a quelque chance de demeurer encore quelque temps la page la plus noire de l'histoire occidentale...

---

<sup>1</sup> Dans le célèbre film de Lubitsch, *To be or not to be* (1942), Joseph Tura se réjouissait de « respirer enfin le bon air de la Gestapo », mais il était bien conscient, quant à lui, de jouer la comédie...

## 5. UNE LEÇON BIEN TRAITÉE

### « *Lacombe Lucien* : banalité du mal ou banalisation de sa représentation ? »

Après une introduction qui replace la formule en perspective en évoquant Hannah Arendt sans oublier de mentionner Louis Malle qui reprit lui-même cette expression à son compte à l'occasion de la sortie de son film et de la polémique qu'il suscita, la candidate propose de montrer que le cinéaste a délibérément fait le choix de traiter le mal comme n'importe quel autre sujet et que c'est en optant pour une représentation « banale » qu'il évite paradoxalement de banaliser un mal qui demeure le sujet central de son film.

#### 1. LA BANALISATION DE LA REPRÉSENTATION DU MAL ET SES MOYENS

##### 1. 1. LE RÔLE DÉVOLU AU HASARD DANS L'ENCHAÎNEMENT DES ACTIONS

Les seuls liens apparents qui relient les actions entre elles relèvent de la pure chronologie. Le spectateur peut par exemple avoir le sentiment que Lucien devient collaborateur comme il aurait pu devenir résistant. Le film retrace ainsi une succession d'événements aléatoires et pourtant nécessairement imbriqués les uns dans les autres : un retour à bicyclette, une crevaison, une longue marche à pied, l'arrivée en ville à la nuit tombante, le couvre-feu, la Delahaye grand sport et la musique attirantes... Même enchaînement des faits à la soirée de l'Hôtel des Grottes quand un talon cassé a les conséquences que l'on sait.

L'influence du hasard est encore sensible dans les scènes en écho telle l'entrée (refusée) en résistance et l'entrée (piégée) en collaboration. Les choix de tournage et de montage de la scène au cours de laquelle Lucien abat le soldat allemand apparaissent aussi peu prémédités que son acte car Lucien dépasse la caméra qui semble avoir du mal à le suivre, tandis qu'un discret raccord dans le mouvement, effectué dans le même angle inférieur de l'escalier en vis, vient masquer le montage *cut*.

C'est le film dans son intégralité qui semble construit de cette façon : tout ce qui pourrait être perçu comme bien ou mal naît d'un élément anodin, banal, d'un accident. Cela ne peut évidemment que heurter la conscience morale : on fait l'amour avec un collaborateur qui est lié à ceux qui veulent votre mort dans une salle de torture parce qu'on a malencontreusement brisé le talon de son soulier ! On devient collaborateur parce qu'on a percé le pneu de son vélo. Aucun choix qui ne paraisse réfléchi : le(s) personnage(s) semble(nt) soumis à l'enchaînement des faits contre lesquels il n'est pas possible de lutter.

##### 1. 2. LA QUESTION DE LA NÉCESSITÉ

Il est en effet frappant de constater que dans ce film où les choses semblent arriver par hasard, les personnages agissent en fonction des circonstances, non après réflexion mais, semble-t-il, uniquement en fonction du contexte. S'il y a un choix, il est toujours induit par les circonstances et par la nécessité, tout simplement, de vivre ou d'exister en tant qu'individu : d'être reconnu socialement. C'est notamment le cas de tous ces collaborateurs qui vivent à l'Hôtel des Grottes. Le choix qui fut le leur est lié aux circonstances, au moins peut-on l'imaginer pour Tonin par exemple, qui sera entré en collaboration pour avoir été révoqué de la police française « comme un malpropre », ou pour Jean-

Bernard, que des motifs obscurs (dans le scénario publié il est criblé de dettes) retiennent « dans ce trou » de Figeac.

Pour Lucien, c'est assez net si l'on se souvient du début du film et du rôle peu glorieux qu'il est tenu de jouer (travaux dégradants à l'hospice, rejeté à la ferme...), mais, encore une fois, c'est au spectateur de compléter ce que le film, qui joue beaucoup avec les ellipses, ne nous dit jamais explicitement. L'apparente soumission de tous les personnages aux circonstances participe donc de la banalisation. Par nécessité ils peuvent commettre des actes répréhensibles. C'est le cas des Horn, personnages très intéressants notamment en tant qu'ils sont les victimes. On peut s'interroger sur le cas de France, qui a d'ailleurs fait polémique, de nombreux historiens ayant considéré la relation d'une jeune juive et d'un collaborateur comme impensable. Dans la scène du réveil dans la salle de bain par exemple, le spectateur qui n'a pas entendu d'autres mots échangés entre les amants (et pour cause, le montage est ici encore elliptique) peut avoir le sentiment qu'elle s'est « vendue » pour sauver son père. Là encore, impossible de trancher, les circonstances, la pulsion de survie ont pu conduire le personnage à un acte que certains jugeraient immoral. France partira avec Lucien qui a pu contribuer à l'arrestation de son père, au moins ne l'aura-t-il pas empêchée. Il l'aura même assez facilement « intégrée » en évacuant son caractère scandaleux comme en témoigne sa réflexion qui entraîne leur violente dispute : « c'est de sa faute »

### 1. 3. L'ABSENCE DE HIÉRARCHISATION MORALE

S'il est donc exigé du spectateur de motiver les choix des personnages en établissant le lien que le film refuse d'explicitier, un tel mécanisme est d'autant plus problématique que la plupart des personnages parlent peu, n'expriment pas leur sentiment, demeurent largement énigmatiques. Pas question de compter sur une éventuelle « voix-off » qui viendrait tout désambiguïser. C'est bien la construction du film et les lacunes de son montage, ses ellipses, qui peuvent nous laisser penser que Louis Malle a banalisé la représentation du mal : le déficit d'explication, en effet, génère l'impression de banalisation. On doit en outre à ce qu'on pourrait appeler les « rimes internes », les effets d'échos assez troublants dans le film, l'idée que les personnages, et Lucien en particulier, sont incapables de rapporter leurs actes à une échelle morale. On pourra par exemple rapprocher la scène du carnage des lapins de celle de la chasse aux maquisards.

Ce dernier épisode est l'occasion d'une citation et l'objet de la première analyse d'extrait. La candidate situe rapidement le passage dans son contexte, montre qu'il appartient à la thématique de la chasse, thématique que le film s'emploie à décliner. La scène est analysée du point de vue de sa mise en scène, des effets d'attentes qu'elle suscite et qu'elle déçoit. Dans la rafale de mitraillette sur l'animal qui s'enfuit, il faut voir un court-circuitage<sup>1</sup>. C'est l'idée que tuer un lapin ou tuer un homme serait du même ordre. On en vient à se demander si Lucien a une claire conscience de la réalité de la guerre. Quant au montage, il peut laisser supposer que ses coups de feu ont pu atteindre Tonin accidentellement.

Si faire le mal ou le bien est une conséquence du seul hasard dans *Lacombe Lucien*, si la caméra place sur le même plan des gestes qui ont des fondements et des conséquences totalement opposées, le mal apparaît comme un élément constitutif de la réalité représentée : une chose comme une autre. On ferait donc le mal comme on fait le bien, on chasserait un homme comme on chasserait un lapin et rien ne serait explicitement l'objet d'un jugement. On peut bien considérer que le mal est banalisé dans ce film. Pourtant, représenter sans pathos n'est pas filmer sans jugement, comme on le verra plus loin. Il faut en effet aller au-delà d'un jugement négatif qui condamnerait Louis Malle pour avoir banalisé cette représentation, autrement dit qui le condamnerait pour être allé contre le courant à

---

<sup>1</sup> Court-circuit qui n'est pas sans rapport avec ce que Gilles Deleuze met à jour dans sa définition du gag chaplinesque, l'humour en moins.

la fois culturel et cinématographique qui glorifie, sans distinction, les « héros de la Résistance », qu'on pense au film sorti huit ans plus tôt, *Paris brûle-t-il ?* (René Clément 1966), dans lequel les jeunes résistants semblent légions. Le propos de *Lacombe Lucien* est de montrer une réalité qui n'est pas toujours agréable à voir mais qui rend compte néanmoins de la réalité d'une époque historique.

## **2. UNE ÉPOQUE QUI APPARTIENT À L'HISTOIRE**

### **2. 1. LACOMBE LUCIEN PROPOSE UN KALÉIDOSCOPE DES VISAGES QUOTIDIENS DU MAL**

Représenter la banalité du mal, c'est représenter les figures que prend le mal dans la banalité, autrement dit dans le quotidien, et les personnages secondaires, voire très secondaires sont très intéressants de ce point de vue car on a affaire à toute une galerie de personnages dont il faut signaler le rôle si l'on veut dresser un état des lieux de la banalité du mal.

Mme Georges, personnage qui se réduit apparemment à une silhouette dans le film, incarne toutes les petites bassesses du marché noir. Elle fait des affaires avec les Allemands et contribue à créer l'arrière-plan indispensable (d'ailleurs, elle n'est jamais présente au premier plan) qui rend l'atmosphère de cette époque à travers ses dialogues un peu ésotériques avec Aubert ou avec ses correspondants téléphoniques (Wolfram, cuirs tannés...), voire avec sa seule apparence ambiguë, hommasse.

M. Raverdy, le propriétaire, profite sans vergogne de la situation pour rançonner ses locataires juifs, et la scène qui le « dévoile » se passe précisément hors champ, c'est encore l'arrière-plan, et cette réalité est rendue dans une tonalité humoristique, mais dans un humour noir, dans le passage où, quelque peu humilié par Lucien il en vient à reprocher à Horn ses fréquentations douteuses.

Moins secondaire, mais toujours en retrait, la mère de Lucien, Thérèse, mérite une mention particulière car contrairement aux deux personnages précédents, elle n'est pas en rapport direct avec la collaboration, elle n'en profite pas financièrement pour autant qu'on puisse en juger. Elle fait cependant partie de ces gens qui préfèrent ne pas réfléchir et ne s'inscrivent donc pas dans la conscience politique, en l'esquivant (Arendt). Un deuxième extrait permet d'aller plus loin dans l'analyse, il s'agit du passage au cours duquel Thérèse vient rendre visite à son fils et le retrouve grâce à Hippolyte, installé chez les Horn. Dans le dialogue qui s'installe alors, on comprend qu'elle est totalement ignorante de la réalité, qu'elle ne sait vraisemblablement pas ce qu'est un juif, et qu'elle ne saisit pas du tout le second degré dans les répliques de son hôte. C'est la fin de la scène, le court moment pendant lequel Lucien raccompagne sa mère qu'on propose de diffuser. L'analyse, assez minutieuse attire notamment l'attention du groupe d'interrogation sur le fait que la liasse de billets, l'argent sale de Lucien qu'elle accepte sans sourciller, est symboliquement située à l'écran au même endroit que la croix gammée qui marque le fond du cercueil miniature. Le cinéaste a choisi le même axe de prise de vue en plongée et la même échelle de plan, l'insert. La présence discrète des soldats allemands qui passent presque inaperçus confirme l'impression de banalisation. Ils sont au dernier plan précisément entre la mère et le fils, interviennent à la fin de la scène en déboulant dans le plan qu'ils traversent de la droite vers la gauche, au bruit de leurs bottes, mais trois d'entre eux étaient déjà quasiment hors champ, à la gauche de l'écran au début de la scène, attablés au bistrot et encadrant une jeune fille. À l'instar des enfants qui passent dans le cadre, on finit par ne plus les remarquer. Le mal qu'ils représentent existe cependant, il fait partie du décor...

### **2. 2. LACOMBE LUCIEN FAIT DES SCÈNES DU « MAL » DES SCÈNES DE LA VIE QUOTIDIENNE**

Les soldats sont en effet toujours présents mais de façon discrète à l'écran, à l'Hôtel des Grottes en particulier, mais pas uniquement comme on vient de le voir. La banalisation du mal passe encore par un usage spécifique de la bande son. Ce sont les sifflements des locomotives que l'on entend à intervalles réguliers de l'appartement des Horn et de la chambre de France en priorité. Le

dialogue entre France et Lucien ne laissant guère de doutes quant à la destination de trains dont le trafic continue, hors champ, dans la nuit et dans l'indifférence générale.

Les scènes de torture, très vite, n' « amusent » plus personne, même pas Betty, car elles sont bientôt traitées comme des penums, des travaux pénibles, monotones, banals. « Vous avez encore la force de travailler vous ? ».

La candidate propose un nouvel extrait – la première visite de Lucien au matin à l'Hôtel des Grottes – souligne l'importance des sons et commente leur chevauchement. Aux hurlements de l'instituteur qu'on torture manifestement depuis la veille à l'étage succèdent la cavalcade et les rires des enfants qui jouent dans l'escalier, les paroles sourdes d'une conversation téléphonique, les sons caractéristiques d'une balle de ping-pong qui rebondit sur des carreaux, tandis qu'à tous ces bruits se superpose celui de la machine à écrire de Mlle Chauvelot qui rappelle une autre banalité, celle du crime de bureau dont parlait Arendt à propos d'Eichmann. Seul le molosse, par sa présence muette et menaçante pourrait rappeler les personnages et les spectateurs à la réalité d'un mal dont l'Hôtel des Grottes est comme l'incarnation.

### **2. 3. LA QUESTION DE LA RESPONSABILITÉ DU GROUPE**

Lucien, personnage esseulé, va tenter de s'intégrer dans des groupes dont il cherche à comprendre les codes et à copier le comportement. Une analyse du passage qui le met en scène, seul avec le résistant dans la salle de bain, permettrait de montrer à quel point son attitude est mimétique de celles de tous ceux qu'il a côtoyés. Se pose alors ici la question de la responsabilité de l'éducation, des maîtres, du contexte dans la perception « banalisante » du mal qui caractérise le personnage de Lucien.

Dans *Lacombe Lucien*, on représente la banalité du mal bien au-delà du personnage de Lucien sur lequel la caméra se focalise comme un exemple représentatif de tous ceux dont les choix doivent être questionnés. Mais Louis Malle, comme dans un documentaire, ne produit pas de jugement et nous laisse face à une réalité crue, abrupte, qui peut mettre mal à l'aise, qui se doit même de susciter un tel sentiment. S'intéresser à l'actualisation de la banalité du mal, ce serait en somme faire œuvre de vulgarisation pour permettre à chacun de réfléchir de façon non plus théorique mais concrète, de sorte que le spectateur puisse construire son propre jugement.

## **3. UNE REPRÉSENTATION SIMPLE ET CONCRÈTE, ET DESTINÉE AU SPECTATEUR, DE LA BANALITÉ DU MAL**

### **3. 1. LA PLACE DU SPECTATEUR**

On s'intéresse ici à la façon dont la caméra filme les différentes scènes et l'on remarque qu'elle reste toujours « extérieure » à l'action, qu'elle épouse en quelque sorte le regard de Lucien et reste donc par rapport à l'action, à la même distance que lui. C'est ce que pourrait montrer la séquence du manoir Vaugeois dont la candidate esquisse ici une analyse fidèle sans perdre le temps de diffuser le passage devant le jury. Le spectateur, à la fois dans et à l'écart de l'action se trouve ainsi sommé de la penser seul, Lucien demeurant plus ou moins impénétrable sur ce point.

### **3. 2. UNE REPRÉSENTATION ATEMPORELLE DU MAL**

Dans cette partie, la candidate évoque le devoir de mémoire dont le film, tourné en 1974 et relatant des événements de trente ans antérieurs serait l'interprète. Il s'emploierait ainsi à ancrer les événements dans l'actualité en usant du contexte historique comme d'un décor. Représenter la banalité du mal ici ne signifie nullement considérer le mal comme banal, anecdotique, mais au contraire signaler qu'il est sa forme la plus dangereuse, la plus sournoise, tant il est vrai que le mal radical, qui serait son hypothétique antithèse, est difficile à (se) représenter.

### 3. 3. LA PLACE DU MAL RADICAL ?

Dans *Lacombe Lucien*, il est donc bien présent, mais en creux parce que le mal absolu est une abstraction qu'on ne peut donc représenter comme telle à l'écran, et qu'il ne se résume pas à la somme des différents maux qui vont s'accumulant dans le film, et dont la représentation constitue l'ambition de Louis Malle.

## 6. UN EXEMPLE DE LEÇON RÉUSSIE

**Sujet : « Pères, repères »<sup>1</sup>**

La première qualité de cette leçon est d'être parfaitement construite à partir d'une réflexion féconde sur les termes mêmes du sujet. Pères et géniteur, pères absents et pères de substitution. La formule binaire oriente une problématique qui organisera la construction de l'exposé : l'effacement des pères produit un refus de repères tant du côté du personnage de Lucien que du côté du spectateur. L'inscription de pères de substitution permet de produire la diégèse, mais ces nouveaux repères provisoires se dissolvent de sorte que le spectateur est à lui seul son repère puisque Louis Malle s'efface et impose la juxtaposition, parataxe qui ne signale aucune logique à reconstruire.

Cette façon de construire est favorisée par une excellente connaissance du film : le nom de Lucien porte le manque, « Lacombe », l'itinéraire de Lucien conduit le film sous le signe de la mobilité (vélo, marche à pied), sorte de traversée des espaces (ville et dans la ville ; campagne et dans la campagne – campagne cultivée vs nature ensauvagée ?). L'errance se fait déshérence (perte de repères) et fixation autour de figures paternelles de substitution (pères de substitution). Telle est la logique d'ensemble de la leçon qui s'appuie en outre sur d'excellentes citations mises au service du propos et analysées de façon précise. On en présente ci-après la structure.

### 1. ABSENCE DE REPÈRES LIÉE AU PÈRE ABSENT

Trois figures de père conduisent le raisonnement, l'auteur du film comme figure de créateur, le père de la nation comme figure de l'Histoire, le père de Lucien comme figure biographique.

#### 1. 1. ESTHÉTIQUE DE L'EFFACEMENT DE L'AUTEUR

L'auteur du film se dérobe comme figure de guide à la lecture, l'effacement est prononcé dès le pré-générique qui participe à l'ancrage historique mais relativise l'ancrage spatial : « une petite préfecture du sud-ouest de la France ». Le premier plan du film joue sur les repères, Lucien lavant le sol arrive dans le champ et se substitue à son double qui l'avait précédé et sur lequel le spectateur s'est attaché un temps. Le refus de la part de Malle est souligné : au tableau Peyssac écrit : « On hasarde de tout perdre à vouloir tout gagner ». Même refus de l'Histoire : Pétain meuble l'Hospice, on lui tire dessus ; même refus de l'empathie avec le personnage : dès le début, arrachement à l'Hospice, arrachement à l'Histoire (raillée et mise à l'arrière-plan), une Histoire qui, par la voix de la TSF et par la bouche d'Henriot, apparaît ainsi en décalage par rapport au garçon triomphant, premier gros plan de Lucien de face, légèrement au-dessus du personnage heureux d'avoir touché l'oiseau à mort.

---

<sup>1</sup> Je remercie ma collègue Corinne Leenhardt qui a bien voulu transcrire cette très bonne prestation.

Louis Malle refuse de stabiliser l'espace qui se démultiplie par un effet de cadrage et sur cadrage : l'Hôtel des Grottes découvert pour la première fois est un lieu démultiplié, cadré dans un cadre. Par la suite, le choix de la perspective est privilégié et favorisé par la présence à l'écran des embrasures de portes et de l'escalier. « 14 juin 44 » nous précise le tableau de l'instituteur, mais ensuite il devient difficile de (re)construire la diégèse dans le temps. Le temps de l'Histoire réapparaît à la fin cependant, mais moins comme un indicateur temporel qui pourrait indiquer la fluidité que comme actant : l'Histoire a tranché, sans autre commentaire et met en cause ce qui pouvait paraître comme une utopie possible et sans repère éthique : Éros et Nature. Entre le carton liminaire, et la surimpression finale, c'est une construction par juxtaposition dont les jointures ne sont même pas arrangées (*cut* et faux raccords, comme en témoigne la séquence chaotique de la vie à la ferme évoquée au début du film).

### **1. 2. PÉTAÏN : UNE FIGURE DÉGRADÉE**

Il est fixé comme père de la Nation mais son image est dégradée dès le pré-générique : on passe en effet indifféremment du pot de chambre, au meuble, au cadre de Pétain. Plus tard, il fait office de cible, on lui tire dessus et Lucien fait mouche, on le traite de « vieux cul ». Les personnages des collaborateurs ne renvoient pas à un repère idéologique construit : Faure véhicule des idées reçues, Jean-Bernard navigue entre plusieurs figures. Quant aux lettres de dénonciation, « c'est comme une maladie ».

Du point de vue de l'Histoire, le seul à s'élever comme repère possible c'est Vaugeois, « Je suis gaulliste ».

Du point de vue historique, la déliquescence est d'autant plus grande que les Allemands ont quasi perdu et sont peu présents dans le cadre.

### **1. 3. LES PÈRES DE LUCIEN**

Absent dans les désignations, Lucien n'est que « le fils de Thérèse ». Seuls quelques objets sont un rappel métonymique et dérisoire de sa filiation : les assiettes (« c'est à mon père ») et le fusil, héritage symbolique, est pourtant interdit. La mère reproche au père son absence et lui a donc substitué « le patron ». Laborit est le double dégradé du père, l'amant de la mère, celui qui menace Lucien dans son existence, il est inapte à donner des repères. Il est porteur de mort ou de brouillage, le seul compagnon qu'il reconnaît comme tel est « Garçon », le cheval mort. Son fils maquisard est un « fainéant ».

Les figures possibles de pères et de repères sont donc brouillées : il en va ainsi des repères « genrés » : le féminin et le masculin se fondent, Horn coud au grand étonnement de Lucien (« d'habitude c'est les femmes qui cousent »), qui doit pour sa part plumer les poules avec les femmes. Le lieu du père est occupé.

Privé de repère historique, politique et éthique, Lucien — tout comme le spectateur — est renvoyé à une absence de repère : le maquisard interdit le maquis et refuse le braconnage, le collabo écoute radio Londres et se gausse de la radio officielle, quant à l'auteur, il refuse tout discours et ne revendique aucune place sur le plan diégétique.

## **2. LES PÈRES DE SUBSTITUTION : LACOMBE LUCIEN, UNE HISTOIRE RECONSTITUÉE MAIS IMPOSSIBLE**

### **1. NOUVEAUX PÈRES ET NOUVELLES MÈRES IMPOSSIBLES**

La rencontre de Tonin assure le relais des histoires, Tonin devient un père de rechange, Mlle Chauvelot est appelée « Maman », Faure un maître en idéologie, il répète et Lucien imite une figure elle-même mimétique. Au tableau de la mauvaise famille paysanne, qui exclut Lucien, se substitue la nouvelle famille : il faut noter l'ambiguïté de la scène qui se déploie autour de Lucien lorsqu'il « donne » Peyssac : un salon, un cercle entourant Lucien comme des figures tutélaires, en arrière plan, une photo dans un cadre, scène de manipulation et scène de reconnaissance tout à la fois.

Se met en place une nouvelle famille elle-même dédoublée : deux lieux, l'Hôtel des Grottes et l'appartement des Horn, ce dernier deviendra le terrain d'exercice de Lucien qui s'élève à la hauteur de son nouveau costume, de son nouveau langage et de ses manières de maître tout-puissant.

### **2. 2. HORN : LE PÈRE**

Horn, de l'aveu même de Louis Malle, demeure cette figure positive qui prend en compte et accompagne l'évolution de Lucien. C'est ainsi qu'on peut interpréter la confection des vêtements, l'attachement que traduisent certains regards, le bouquet accepté, la déclaration d'affection sous la forme de litote : « c'est curieux, je n'arrive pas à vous détester tout à fait ».

Horn ira même jusqu'à « excuser » en creux Lucien (cf. sa fin). Il semble construire autour du jeune homme une fable familiale de registre comique ou dramatique : les vieux vs les jeunes. Avec Albert Horn, l'itinéraire de Lucien le conduit successivement de la pulsion à la reconnaissance instituante du père. On aura même droit, vers la fin, à une espèce de photo de famille chez les Horn qui réunit Thérèse et Horn face à France et Lucien.

C'était un espace narratif possible : une histoire d'amour que les familles freinent traditionnellement, que Lucien reconnaît enfin : « je suis bien ici » alors que l'Histoire lui mord la nuque.

## **3. DISSOLUTION DES REPÈRES**

### **3.1. ÉLÉMENTS DYSPHORIQUES**

L'analyse se concentre sur les éléments suivants :

- L'Hôtel des Grottes dont on relève la lente régression jusqu'au massacre final,
- Les collabos qui se révèlent peu à peu comme des figures illusoires,
- Horn, une figure suicidaire qui choisit de se dégrader,
- France : une figure du refus (absolu ?), refus qui produit son échec.

### **3.2. MORT DES PÈRES DE SUBSTITUTION**

Lucien comme figure centrale d'un récit utopique

Le candidat reprend l'ensemble des figures et montre la disparition. Horn s'élève tragiquement lors de son sacrifice volontaire et gratuit. Lucien à partir de là est moteur, mais se dilue dans une robinsonnade improbable : il initie les deux femmes à la vie sauvage, elles l'imitent en mangeant le lapin rôti avec les doigts

### **3. 3. EFFACEMENT DE LOUIS MALLE**

La diégèse n'étant délibérément pas construite, tout procède d'hypothèses de la part du spectateur.

Le candidat étudie alors de près l'évolution de la coopération du spectateur à travers la place dévolue à ce dernier dans les scènes en écho : le supplice de la baignoire pour Peyssac et le passage de la torture du résistant. Dans la première, la scène est vue, Lucien en gros plan semble tétanisé, la scène est prolongée par les cris que Lucien entend quand il entre dans la chambre de Marie. Violence négative prise en compte par l'image qui fait se détourner Lucien, voyeur et tout à la fois sidéré. Dans la deuxième scène, la violence de l'image reste centrale et va plus loin, le discours du résistant torturé avertit tout à la fois de la violence justicière qui va s'abattre et de la violence de Lucien et peut-être du film. À ce moment-là, le sparadrap que Lucien lui applique sur les lèvres est peut-être celui que Malle impose à tout dialogue sur l'éthique.

Alain Kleinberger  
Maître de conférences  
Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense  
(avec le concours précieux de ses collègues du jury)

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

## **EXPLICATION DE TEXTE**

Les rapports précédents soulignent avec constance la situation paradoxale de l'explication de texte qui, cette année encore, n'a pas laissé de surprendre les membres des commissions d'interrogation : cette épreuve devrait être connue des candidats qui pratiquent quotidiennement l'analyse de texte dans leur classe et pourtant elle est nettement moins bien réussie que la leçon, les statistiques de la session 2009 confirmant malheureusement l'écart de moyenne entre ces deux épreuves. Comme l'interrogation de grammaire semble globalement mieux réussie cette année alors qu'elle avait pendant longtemps posé problème aux candidats, nous ne succomberons pas au fatalisme : il est possible de mieux se préparer à l'explication de texte à condition de suivre avec attention les conseils pratiques que propose le présent rapport.

Les rapports des années antérieures ont défini avec précision l'épreuve, les attentes du jury et les principales erreurs commises ; il est indispensable de les lire attentivement, puisqu'ils mettent l'accent, de façon sensiblement différente mais complémentaire et convergente, sur des points particulièrement utiles à une préparation efficace. Nous ne manquerons pas de nous y reporter pour tel ou tel point déjà traité précédemment. Le présent rapport est aussi largement redevable aux commentaires des membres du jury unanimement soucieux d'établir un bilan critique de la session et de réfléchir à l'amélioration des prestations ; il est fondé enfin sur l'analyse des appréciations individuelles circonstanciées fournies par chaque commission d'oral. Comme les précédents rapports, celui-ci vise donc avant tout à aider nos collègues du second degré qui ont le mérite de préparer un concours difficile.

### **1. DÉFINITION ET DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE**

Pour la définition de l'exercice, les rapports 2004 et 2005, peut-être moins lus par les candidats du fait de leur relative ancienneté, sont particulièrement éclairants. Après avoir indiqué l'étymologie du verbe expliquer (du latin « explicare » qui « signifie déployer, débrouiller, développer »), le rapport 2004 rappelait que l'explication s'inscrit dans « la tradition très ancienne de l'exégèse et de l'herméneutique qui vise à dégager le sens obscur, caché des textes, religieux puis profanes pour les interpréter. » « Expliquer, c'est dérouler les fils impliqués dans le tissu du texte, c'est interroger le texte au-delà de l'évidence, d'une compréhension de surface et de sa traduction en 'langage commun' ». Le rapport 2005 ajoutait pour sa part que « l'explication est au service de la singularité d'un texte dont il s'agit de dire du même mouvement le sens et la saveur » et montre qu'elle « tend à prouver ce qui fut éprouvé ». C'est donc dans la tension entre la sensibilité au texte et

la pertinence des savoirs mis en œuvre pour en éclairer le sens que réside toute l'alchimie d'une prestation réussie.

### 1. 1. EXPLICATION ET QUESTION DE GRAMMAIRE

Le déroulement de l'épreuve est généralement connu des candidats mais sa mise en application est parfois maladroite. Comme l'explication de texte est couplée avec la question de grammaire, se pose d'abord le problème de l'ordre des deux exercices. Rappelons qu'il est laissé au choix du candidat. Le simple bon sens veut toutefois qu'on termine par ce dont on est le plus sûr afin de laisser une dernière impression favorable avant l'entretien. Indépendamment de cette considération stratégique, les deux ordres peuvent se défendre : la question de grammaire peut servir d'introduction à l'explication et inversement le traitement initial de l'explication, qui a rendu le texte familier, peut permettre de préciser ensuite le point de grammaire. Le plus important consiste à comprendre pourquoi le jury a choisi telle question de grammaire sur tel extrait et donc à tenter, le cas échéant, de faire circuler le sens entre les deux exercices.

### 1. 2. SITUATION DU TEXTE

La première étape de l'explication proprement dite consiste à situer précisément le texte dans l'œuvre du programme en s'interdisant toute généralité qui pourrait être produite indifféremment sur un autre extrait de la même œuvre. Loin d'être une simple obligation formelle, cette situation du texte par rapport à ce qui suit et ce qui précède permet déjà de construire le sens au cours de l'analyse qui suit. Interrogée sur l'épisode attendu de l'attaque de la maison forte dans *Un balcon en forêt*, une candidate se demande naïvement quelle était l'arme offensive utilisée alors que la simple lecture des premières lignes du passage suivant lui auraient permis de comprendre qu'il s'agissait d'un obus ayant pénétré d'abord dans l'espace clos du fortin avant d'exploser dans un deuxième temps. Si cette situation du texte par rapport à la diégèse ou à l'action est essentielle dans les œuvres narratives et théâtrales du programme, elle n'est pas suffisante pour le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire : une des principales difficultés rencontrées par les candidats face à cet auteur a consisté à situer précisément l'extrait dans le fil de l'œuvre, non seulement par la date et par l'entourage immédiat de l'article mais aussi par le repérage des jeux d'échos d'un article à l'autre (par exemple entre « Adam » et « Genèse » ou entre « Adam » et « Maître »). C'est à partir de ces résonances que le candidat pouvait construire une interprétation en comparant les perspectives. Les interrogateurs n'attendent pas que l'extrait soit lu comme un passage autonome mais que son sens soit construit en fonction de l'ensemble de l'œuvre. Ils n'ont pas manqué de s'enquérir de ces échos dans le *Dictionnaire philosophique* et ont constaté que l'œuvre était souvent mal connue. C'est donc en amont que le candidat doit songer à ces résonances entre les textes, lors de sa préparation au concours, comme nous le précisons plus loin.

### 1. 3. LECTURE ORALE

La deuxième étape très importante est la lecture du texte. Ce n'est aucunement une formalité, mais l'occasion d'une première proposition de sens. Songeons qu'en une semaine d'interrogations orales, les différentes commissions ont très rarement entendu des textes lus avec plaisir et conviction. Certes l'anxiété des candidats à ce moment de l'épreuve peut se comprendre mais il faut coûte que coûte la surmonter pour saisir cette occasion de capter d'emblée l'attention de l'auditoire. Rappelons qu'une bonne lecture orale est à même de faire sentir les grands motifs et leurs effets, sans que le candidat fasse pour autant preuve d'affectation ni de grandiloquence. Une des meilleures explications qu'il nous a été donné d'entendre (*Ruy Blas*, I, 2) a commencé d'ailleurs par faire sonner le texte de

Hugo grâce à une lecture sensible et juste qui a aussitôt conquis le jury ; ce dernier a en revanche été souvent déçu par la lecture des extraits du texte théâtral peu respectueuse de la métrique des alexandrins et de la tonalité générale du passage proposé. Et l'on regrette qu'une voix atone ait trop souvent gommé toute la ferveur des pièces de Hugo, même dans les scènes les plus émouvantes.

En ce qui concerne le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, il était possible et souhaitable de mettre en valeur par la voix tout ce qui est ensuite explicité par le commentaire : tristesse, passion, ironie, humour, passions diverses, talents de dramaturge ou de conteur... Les candidats doivent veiller à parler suffisamment fort, sans ânonner ni lire d'une voix morne. Même si la lecture à haute voix est censée être une pratique courante de nos collèges et lycées, il s'avère nécessaire de s'exercer davantage au cours de l'année de préparation. Il faut notamment s'entraîner à respecter non seulement la ponctuation, le rythme du texte, les liaisons faites à propos mais aussi, en poésie, être soucieux des enjambements, de la prononciation des e caducs, des diérèses si nécessaire, voire des synérèses (pay/san en deux syllabes chez Viau) qui sont autant de signes d'attention aux textes et à la culture.

Les textes de théâtre posent en outre l'épineux problème de la lecture des didascalies. Deux extraits de *Ruy Blas* qui contenaient de nombreuses didascalies (II, 3 et IV, 2) ont été mal restitués par les candidats qui, en lisant indifféremment didascalies et répliques, ont cassé totalement le rythme de l'échange et de la scène. Précisons d'abord qu'il existe quatre types de didascalies en italiques : celles qui accompagnent le nom du personnage ; celles (entre parenthèses) qui scandent une réplique ; celles qui constituent des alinéas séparés ; celles qui (souvent en tête d'acte, de scène) décrivent un décor, un jeu de scène, etc. Il est de convention de ne lire que les deux derniers types de didascalies, qui constituent une pause dans le cours des répliques. Les deux autres doivent être rendues dans le ton. Il est essentiel de toujours commenter les didascalies ; paradoxalement, les didascalies qui ont massacré les lectures étaient ensuite peu expliquées ; en revanche, deux des meilleurs candidats interrogés sur *Ruy Blas* (I, 2 et I, 3) ont lu le texte magistralement sans s'embarrasser dans les didascalies, puis les ont expliquées avec pertinence et cohérence.

#### **1. 4. PRÉSENTATION DU PLAN DU TEXTE**

Le candidat peut choisir librement de présenter les articulations du texte avant son projet de lecture ou l'inverse. Seules comptent la fluidité et la cohérence de ce développement qui suit la lecture à haute voix et qui précède l'entrée dans l'étude linéaire.

Le découpage du texte est souvent traité comme une étape formelle obligée (voir sur ce point le rapport 2005) alors qu'il doit permettre de construire un sens et d'organiser l'analyse suivant les grandes scansion du texte. Trop souvent, les candidats privilégient un plan en trois mouvements alors que seule la logique du texte doit guider cette opération. Le jury attend que le candidat donne clairement les bornes de chaque moment en faisant sentir la progression et la dynamique du texte : un bon découpage est déjà un premier pas vers la compréhension du passage.

#### **1. 5. PROJET DE LECTURE**

Le projet de lecture qui suit ou précède la présentation du plan est, de l'avis général des examinateurs, le sésame de l'explication : jouant le même rôle qu'une problématique pour la dissertation, il pose une question précise sur la spécificité du texte et permet de donner au développement une dynamique démonstrative. Il témoigne d'un choix de lecture conscient et raisonné, d'un risque assumé dont l'explication va montrer la pertinence.

D'une part, il s'agit de dégager la singularité d'un passage par rapport à l'ensemble de l'œuvre sans jamais plaquer une doxa. Le jury attend une prise de position personnelle, un engagement du candidat qui a le droit de faire une proposition sans se retrancher derrière des cours ou des textes

critiques. Sur le *Dictionnaire philosophique* par exemple, les projets de lecture non pertinents pouvaient servir à présenter n'importe quel article, comme la question suivante : « en quoi ce texte est-il une arme au service du militantisme laïc de Voltaire ? » Concernant les deux œuvres de Gracq, certaines notions, et notamment celle de « déréalisation », ont nui aux candidats quand elles étaient convoquées quel que soit l'extrait. Étaient ainsi gommés la dimension fortement sensorielle du texte, qui signifie un réel perçu, remémoré et poétisé ou bien la dimension historique propre à *Un balcon en forêt* (la « drôle de guerre » et l'attaque allemande). Du coup, l'épisode de l'attaque de la maison-forte était réduit à une sorte de micro-événement, troublant à peine l'atmosphère générale d'attente, de suspens et de merveilleux à laquelle on a trop souvent voulu réduire l'ensemble du roman, alors que cet épisode tire toute sa violence, au contraire, d'un effet de rupture. Ces placages de notions préconstruites ont conduit bon nombre de candidats à transformer *Un balcon en forêt* en un texte désincarné et déshistoricisé, alors que c'est l'un des plus saisissants romans sur cette période singulière. Les membres du jury mettent donc en garde les candidats contre ce type d'aveuglement qui ne signifie pas pour autant que les lectures critiques soient inutiles ; mais il faut toujours les mettre à l'épreuve de la lecture attentive d'un extrait particulier. Ainsi, sur « le Roi Cophetua » (p. 238-239), une très bonne prestation notée 16/20 a su dégager la singularité de l'extrait en problématisant la tension entre l'instant de la rencontre et sa dilatation dans l'écriture gracquienne.

D'autre part, le candidat doit faire un choix raisonné de lecture qui confère à l'explication une dynamique argumentative. Les meilleurs projets de lecture ont été fondés sur des problèmes d'écriture posés par les textes. Trop souvent en revanche, les candidats se sont contentés d'une approche purement dénotative, souvent psychologisante, notamment pour les œuvres théâtrales et romanesques, du programme. Par exemple, une explication du fameux passage de *Ruy Blas* au cours duquel le héros éponyme invective les ministres (III, 2) a été notée 05/20 à cause d'un projet de lecture vaguement psychologisant et qui n'esquissait aucune réflexion sur l'écriture théâtrale de la scène : en voulant montrer « comment ce morceau de bravoure manifeste la haine et la colère de Ruy Blas contre les conseillers », le candidat promettait au mieux un catalogue de procédés centré sur le caractère ou la psychologie du personnage principal. Il est donc conseillé aux candidats d'entrer dans le texte par le genre ou par la forme du texte afin d'éviter l'écueil de la psychologie. La réflexion sur l'identité générique d'un texte a souvent fourni une entrée efficace pour le texte poétique de Viau et pour le texte argumentatif de Voltaire : le candidat pouvait ainsi s'interroger utilement sur les différentes formes poétiques utilisées par Théophile (dont certains poèmes sont rebaptisés, comme l'« Élégie à une Dame » anciennement qualifiée de « satire troisième » par exemple) ou encore sur la variété des techniques littéraires mobilisées par Voltaire au sein de son *Dictionnaire philosophique*. Telle candidate interrogée sur *Un balcon en forêt* (p. 249-251 « Quelle histoire ... Je suis revenu ») est entrée dans le texte par un motif à la fois thématique et structurel, celui de la circularité associé au schéma du « rond », de la « ronde », du ventre maternel, du « retour » et du problème de la fin du récit. En déclinant ce motif, elle a su aborder le texte par son versant psychocritique et métalittéraire, puis toute son explication a été orientée par une véritable perspective de lecture que l'on ne perdait pas de vue.

Un projet de lecture qui articule ainsi la forme et le sens permet par la suite au candidat d'éviter deux défauts majeurs dans la conduite de l'explication : l'éparpillement et l'illusoire tentation de l'exhaustivité. Les meilleures prestations savent au contraire opérer des choix pour construire un sens singulier, sans chercher à restituer toutes les connaissances acquises sur l'œuvre entière. Certaines explications moyennes auraient pu être facilement améliorées si les candidats avaient rassemblé leurs remarques sous la bannière d'un projet de lecture clair : c'est ainsi qu'une explication correcte d'un extrait d'*Un balcon en forêt*, (p 39-41), notée 11/20, s'avère répétitive, la candidate se contentant de juxtaposer des éléments caractéristiques importants du texte (aspect poétique, signes, perceptions visuelles, fonction de la nuit) sans suffisamment réfléchir à un projet problématique qui leur donnerait sens, et qui permettrait par exemple de s'interroger sur les signes bien visibles envoyés par la nuit vivante à un personnage sensible qui les perçoit mais ne peut les déchiffrer.

## 1. 6. CONDUITE DE L'EXPLICATION LINÉAIRE

L'étude linéaire qui suit l'énoncé du projet de lecture dépend immédiatement de celui-ci : le jury attend un discours explicatif et démonstratif cohérent, à l'opposé d'un discours descriptif et paraphrastique. À la place, les candidats énumèrent des remarques insuffisamment hiérarchisées, dont l'articulation logique est déficiente : la preuve en est que les connecteurs logiques sont négligés et remplacés par des connecteurs temporels (alors là, puis, ensuite, enfin) qui juxtaposent les remarques de façon descriptive, pointilliste et superficielle sans leur donner un sens. Comme ces remarques de détail ne sont pas reliées à l'idée directrice que constitue le projet de lecture, l'explication s'enlise dans une paraphrase presbyte ou dans un relevé myope de procédés littéraires. Une bonne explication est fondée au contraire sur un va-et-vient constant entre les remarques de détail et le projet de lecture. Elle n'aplatit pas le texte mais s'attache aux connotations des mots, aux références culturelles, à la dimension symbolique du texte. La rencontre de Grange avec Mona dans *Un balcon en forêt* a donné lieu à une excellente prestation dans la mesure où le candidat n'a pas cherché seulement à y reconnaître une classique « scène de première vue » dans la nature mais a su y déceler, grâce à l'intertexte du *Petit Chaperon rouge*, des aspects inquiétants et ambigus, complexifiant ainsi l'un et l'autre des personnages dans les rôles incertains de proie et de prédateur.

De plus, le candidat doit savoir adapter sa méthode d'explication au type de texte expliqué, en fonction notamment de sa longueur, de son genre et de sa facture.

Tout d'abord, la longueur des extraits à étudier est nécessairement variable. Cette année, avec Théophile de Viau, le candidat pouvait avoir à commenter tantôt des textes très courts (un sonnet ou bien l'ode (II, XLIX) « Un Corbeau devant moi croasse », soit vingt octosyllabes pour deux strophes), tantôt des textes relativement longs (les cinquante derniers vers de « l'Élégie à une dame » I, XXXIV, par exemple). Il doit alors impérativement adapter sa méthode d'explication à la longueur du texte et à sa forme : s'il s'agit d'un sonnet, il est absolument nécessaire d'examiner précisément la structure rythmique, syntaxique et logique et l'organisation des rimes ; pour un texte poétique plus long composé d'alexandrins à rimes plates, il faudra bien sûr rendre compte de la syntaxe et de la logique mais aussi savoir choisir et rassembler ce qui est digne d'intérêt, sans répéter les mêmes remarques au fil de l'explication. Dans le cas d'un texte long, le candidat doit savoir déclarer par moments qu'il passe plus vite, qu'il avance rapidement pour rassembler des éléments concordants, tout en récapitulant clairement ce qu'il a montré à chaque scansion du texte.

Ensuite, la facture d'un texte doit être utilisée pour conduire l'explication : si un texte répète le même procédé, il suffit de le repérer une fois et de rassembler ensuite synthétiquement les remarques. Par exemple, une candidate interrogée sur l'article « Foi I » du *Dictionnaire philosophique* s'est arrêtée sans cesse sur l'ironie sans noter tous les autres éléments humoristiques (décalages, inversions) et sans s'arrêter sur les termes « foi », « petit Pic », « mystères », « sofa » « stylet », « cantarella » qui posaient problème. Cette candidate, qui avait beaucoup piétiné sur les quinze premières lignes de l'article, n'a pu terminer dans les temps et le jury lui a demandé, lors de l'entretien, de rendre compte de quelques-uns de ces mots qu'elle avait négligés. Il faut donc prendre en compte la nature du texte. En revanche, une bonne explication notée 14 (article « Foi » du *Dictionnaire philosophique*) a su mettre en valeur, sans se répéter, l'implicite, les jeux de mots, les stratégies de détournement et l'humour propres au passage, en tenant compte de l'organisation du texte.

Il est enfin impératif de tenir compte du genre du texte : la dimension théâtrale et dramaturgique du texte de Hugo a souvent été oubliée au profit d'une paraphrase qui aurait traité de la même façon un texte romanesque portant sur le même thème. La double destination du texte théâtral a été rarement abordée et il a manqué souvent aux candidats une connaissance du jeu des acteurs à la création de la pièce ainsi que des références à des mises en scène. Les meilleures explications ont reposé sur l'étude précise des ressorts dramatiques du texte et des procédés proprement théâtraux. Par exemple, la célèbre scène au cours de laquelle Ruy Blas invective les

ministres ne peut se lire comme un discours purement politique exprimant le caractère du personnage éponyme : il faut aussi tenir compte de la triple destination de ce discours entendu par les ministres, les spectateurs et la reine ; les didascalies doivent être commentées avec soin. Les candidats ont eu également tendance à commenter le texte versifié comme s'il s'agissait de textes en prose : l'alexandrin notamment n'a pas été suffisamment étudié ; certains candidats ont signalé des enjambements ou des trimètres romantiques (souvent faux) sans les interpréter.

### **1. 7. CONCLUSION**

Au terme de l'explication, la conclusion doit ressaisir de façon synthétique les différents points importants de l'explication en les reliant avec fermeté au projet de lecture. Elle doit faire résonner ce projet dans l'ensemble de l'œuvre au programme en rappelant les échos relevés au fur et à mesure de l'explication.

### **1. 8. ENTRETIEN.**

Dernière étape de la prestation, l'entretien est un moment important à saisir. Or même nos meilleures explications se sont souvent terminées par des entretiens décevants. Le jury comprend bien la fatigue du candidat qui a beaucoup donné de lui-même lors de ses quarante minutes d'exposé. Mais quelques malentendus semblent subsister concernant la nature et la finalité de cet entretien. Les interrogateurs ne cherchent pas à tendre des pièges, mais à éclaircir certains points dans l'intérêt du candidat : nous pensons à une brillante candidate a laissé échappé qu'elle ne comprenait pas le « piège » de la question posée ou à telle autre, tout aussi brillante, qui, invitée à rapprocher le « ô rage » de Ruy Blas (I, 3) et un « ô rage, ô désespoir » fameux, a perdu ses moyens au point de ne pas pouvoir citer *Le Cid*. Au cours de ces dix minutes qui passent en réalité très vite, le candidat doit garder toutes ses facultés mobilisées, sans répéter ce qu'il a dit au cours de son explication, ni prendre de haut la question qui lui est posée, ni se livrer à un exercice d'autoflagellation. L'enjeu est important puisque certaines explications moyennes voire légèrement insuffisantes ont pu être valorisées grâce à un entretien dynamique et constructif. Même s'ils ne le montrent pas au candidat, les interrogateurs sont toujours sensibles à sa réactivité, à sa faculté de rester attentif et mobilisé durant ce moment difficile de l'épreuve.

## **2. PRINCIPAUX PROBLÈMES RENCONTRÉS PAR LES CANDIDATS ; LES ATTENTES DU JURY**

### **2. 1. GESTION DU TEMPS**

Ce premier problème, qui est apparemment d'ordre pratique, en révèle d'autres qui sont fondamentaux. Rappelons d'abord que sur les quarante minutes de l'épreuve, il est d'usage d'en consacrer environ les deux tiers à l'explication de texte, soit pour être plus précis entre vingt-cinq et trente minutes. Les explications de vingt minutes n'ont jamais été satisfaisantes, quelle que soit la longueur du texte, non seulement parce qu'elles ont été superficielles mais aussi parce qu'elles ont éliminé des passages importants du texte. Inversement, certains candidats n'ont pas le temps de terminer leur explication en quarante minutes. Par souci d'équité, la présidente (ou le président) de la commission d'interrogation est obligée de leur rappeler que le temps est bientôt écoulé. Si certains candidats s'adaptent avec souplesse en disant alors « Voilà ce que je vous aurais dit et ce sur quoi je passe pour en venir à ma conclusion », d'autres, en revanche, continuent leur prestation sans rien

changer et sont interrompus sans avoir eu le temps d'achever. Le candidat doit se montrer capable de réagir rapidement pour conclure efficacement, sans considérer que tout est perdu pour lui.

Même quand le candidat utilise le temps qui lui est imparti, les déséquilibres temporels, qui cachent des problèmes méthodologiques, sont fréquents : certaines explications intéressantes ont été desservies par le survol du dernier tiers du texte. D'autres ont été déséquilibrées par une introduction démesurément longue, qui a défloré le propos et a dévoilé toute l'explication d'avance, limitant ainsi les effets de surprise et de découverte du texte, dans une démarche qui doit aller vers le dévoilement progressif de l'implicite.

Il est conseillé au candidat de s'entraîner à cette épreuve dans le temps imparti pour mesurer à l'avance les problèmes de gestion du temps qu'il est susceptible de rencontrer.

## 2. 2. COMPRÉHENSION LITTÉRALE DU TEXTE

Dissipons un malentendu tenace : les évidences ne doivent pas être ressassées, mais elles ne doivent pas être passées sous silence. Telle pièce de Viau ne peut se lire sans référence au néopétrarquisme ; tel article du *Dictionnaire philosophique* (« Guerre » p. 222) sans que soit prononcé le mot d'ironie, ou celui de périphrase, tel passage de *Ruy Blas* ou d'*Hernani* ne peut se lire sans référence au romantisme. Il faut donc aussi dire l'évidence, sans estimer qu'elle est triviale pour le jury, et ensuite savoir progresser vers l'implicite. Comme nous l'avons rappelé en commençant, l'explication doit déplier le sens du texte : même ce qui peut sembler d'une relative évidence au candidat doit être explicité ; certains candidats semblent s'abstenir de réflexions « simplistes » qui seraient jugées indignes du concours.

Comme le rappelle le rapport 2006, les candidats doivent s'assurer d'abord de la compréhension littérale du texte. Ils sont donc invités à s'assurer du sens des mots, à l'explicitier quand il s'agit de certains mots capitaux ; ils doivent utiliser les usuels qui sont mis à leur disposition dans la salle de préparation pour vérifier le sens des mots et pour éclaircir certaines références mythologiques. Par exemple, un candidat a présenté une explication de l'article « Tyrannie » du *Dictionnaire philosophique* sans jamais travailler sur les mots de « tyran / tyrannie », « despote / despotisme », « souverain » au point de vue étymologique, sémantique ou historique, et sans remarquer l'absence significative du roi. Dans l'article « Bien (souverain bien) », l'épithète « souverain » n'a jamais été expliquée par une candidate qui ne s'est pas interrogée sur l'expression « souverain bien ».

Les candidats ne doivent pas davantage se priver des aides à la lecture offertes par l'édition au programme (variantes du texte, notes des éditeurs modernes, introduction, index, glossaire) : il faut savoir s'approprier les renseignements fournis pour se préparer intelligemment et efficacement. Par exemple, les vers d'Horace cités par Voltaire dans l'article « Bien (souverain bien) » doivent être exploités par le candidat : ont-ils valeur probatoire, instrumentale, décorative ? En tout cas, il n'est pas question de les escamoter, d'autant qu'ils sont traduits (p. 463) et qu'on doit utiliser cette traduction pour le commentaire. De la même façon, dans l'article « Torture », (p. 382-383), figure un vers des *Plaideurs* qu'il faut commenter. Le candidat peut aussi mettre à profit une variante du texte : dans la « Satire seconde » de Viau, des vers retranchés modifient le sens et la portée de la pièce tout entière et permettent d'affiner la problématique du genre.

Les contresens sur la signification des détails ont donc été fermement sanctionnés : dans la scène 3 de l'acte V de *Ruy Blas*, un candidat a interprété l'intervention de la reine en faveur de Don Salluste comme le signe d'une compassion émue alors qu'il s'agit d'un réflexe de classe. Un autre candidat a voulu à tout prix voir dans Don Carlos un personnage tragique (*Ruy Blas*, IV, 3). Une autre encore, sans doute obnubilée par l'ennui de la reine, n'a pas perçu l'aspect comique de la première scène de l'acte II, sensible dans les enfantillages de la reine. Souvent ces erreurs sont la

conséquence directe des placages : certains candidats croient à tort qu'ils doivent restituer des connaissances au détriment d'un travail sur le sens du texte et sur sa spécificité.

### 2. 3. LA QUESTION DES SAVOIRS

Quelle place doit-on alors accorder aux savoirs ? Quels savoirs le jury attend-il ? Comment éviter le placage des connaissances sur les textes ? Telles sont les questions que peuvent se poser les candidats à la lecture des rapports successifs qui leur reprochent une mauvaise utilisation des lectures critiques. Or ces mêmes rapports apportent des éléments de réponses complémentaires dont on se contentera de donner quelques exemples en conseillant aux candidats de les relire attentivement. Le rapport 2008 met l'accent sur la « lecture historique » visant à mettre au jour « les rapports profonds qui unissent un texte à son contexte » et à s'interroger sur « les questions des représentations ou savoirs contemporains du texte » ; « l'absence fréquente de culture religieuse ou mythologique » signalée l'année dernière est déplorée cette année encore par les commissions d'oral. Le rapport 2007 s'achevait pour sa part sur des conseils de lecture qui vont dans le même sens : « plutôt que de se précipiter sur la littérature critique, il vaut mieux lire ou relire, pendant l'année de préparation, un certain nombre de textes fondateurs ou immédiatement liés aux œuvres mises au programme », telles la Bible, voire simplement d'autres œuvres du même auteur.

Afin de permettre aux candidats de s'interroger plus précisément sur les savoirs requis, nous avons choisi de les envisager auteur par auteur.

Pour Théophile de Viau d'abord, des savoirs précis étaient attendus en histoire des idées et en philosophie : bon nombre d'idées et d'évocations de Théophile se rattachent aux écoles philosophiques de l'Antiquité ou aux traditions antiques telles que le platonisme, l'aristotélisme, l'épicurisme, le stoïcisme et l'hédonisme. Le libertinage érudit des années 1620, les codes et les écoles comme le pétrarquisme et le maniérisme devaient aussi être connus. En histoire littéraire, le candidat devait s'intéresser à l'évolution des « genres » : presque chaque poème a en effet pour intitulé une forme, voire un « genre » : ode, élégie, épître, stances, épigramme, étrene, satire etc. Or les candidats ont souvent peiné à définir ces notions, à vérifier si les poèmes de Théophile correspondaient effectivement ou non au titre générique affiché, à fixer les modèles dont le poète a pu ou non s'écarter, que ce soient des grands modèles antiques comme Pindare, Anacréon, Virgile, Horace, Lucrèce etc. ou bien ceux du XVI<sup>e</sup> siècle tels Marot, Ronsard ou bien encore celui du grand rival Malherbe dont l'œuvre et l'existence même ont semblé méconnues.

Ces connaissances historiques et culturelles doivent être suffisamment assimilées pour éviter la surinterprétation et l'anachronisme ; les candidats ont eu souvent tendance à plaquer la figure du libertin sur n'importe quelle situation textuelle et ils ont parfois situé Théophile au temps des guerres de religion.

En ce qui concerne la poésie et ses caractéristiques stylistiques, les meilleures explications ont su intégrer la prosodie et la métrique à leur projet de lecture alors que les explications insuffisantes se sont contentées de remarques vagues sur les sonorités et les rimes, comme si les textes poétiques étaient de simples discours en prose. Il était absolument nécessaire de savoir précisément définir un sonnet classique en se fondant sur le schéma des rimes et sur son fonctionnement. Souvent, les sonnets ont donné lieu à des explications trop courtes parce que l'étude de la structure et celle des rimes ont été escamotées.

Toutes ces questions culturelles, historiques, génériques ou formelles peuvent d'ailleurs constituer la problématique de l'explication : par exemple, le vers 33 de l'ode XVII de Théophile de Viau où après une profession de foi déiste, un retour au Christ peut donner beaucoup à penser au lecteur. Ne serait-ce qu'un trait final d'orthodoxie ? Sinon, et il faut l'envisager, une relecture de la pièce s'impose.

En ce qui concerne le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, les différentes commissions soulignent unanimement les carences des candidats concernant la culture religieuse. Le texte de Voltaire est pourtant saturé de références bibliques mais aussi de références au catéchisme, à la théologie ; certains candidats semblent ne pas savoir ce qu'est le carême par exemple, et du même coup ne peuvent décrypter les allusions de Voltaire. Une candidate interrogée sur l'article « Abbé » n'a pas vu que le premier paragraphe du texte pointait le célibat des prêtres ou que les derniers mots du texte (« Tremblez que le jour de la raison n'arrive ») parodiaient l'annonce de la venue du Messie. Il faut donc connaître les dogmes que Voltaire parodie, pastiche ou dénonce sous peine de passer à côté du sens du texte. De plus, certains termes comme « dogmes » ou « théologal » n'ont pas été employés à bon escient et certains noms bibliques célèbres comme Ézéchiël ou Saül ne sont pas même prononcés correctement. Comme les années précédentes, les références mythologiques n'ont pas toujours été perçues ni *a fortiori* commentées. En revanche les bonnes explications ont pu éclairer l'implicite — notamment les références littéraires et bibliques — et comprendre les clins d'œil de Voltaire. Enfin, le jury attend que le ton (ou le registre) du texte soit pris en compte ; Voltaire a très souvent recours à l'ironie mais il ne suffit pas de la nommer ; il faut encore expliquer comment elle fonctionne.

Pour *Hernani* et *Ruy Blas*, il était bon d'abord de connaître d'autres œuvres de Hugo ou du moins d'avoir eu l'occasion d'en parcourir quelques unes pendant l'année de préparation ; un candidat, dont l'extrait comportait en didascalies le mot « contemplation » (*Ruy Blas*, III, 5), n'a pas su saisir la perche tendue lors de l'entretien ; un autre n'a pas su situer correctement les deux pièces du programme dans l'œuvre hugolienne et les a considérées comme contemporaines des *Misérables*. Le jury attendait également des connaissances de première main sur le romantisme et notamment les poètes et dramaturges romantiques. La contextualisation historique et culturelle de l'œuvre n'a pas pour finalité l'étalage d'une érudition gratuite : elle permet de nourrir la réflexion et d'affûter le projet de lecture.

De plus, comme pour Théophile, les meilleures prestations ont su commenter avec pertinence le mètre utilisé en faisant des remarques utiles sur les enjambements et le rythme de l'alexandrin ; elles ont intégré l'étude prosodique à leur projet de lecture sans chercher à dresser un catalogue exhaustif des procédés employés.

Les rapports précédents ont déjà largement fait état du problème récurrent du traitement du texte théâtral qui doit aussi être considéré comme un spectacle : le rapport 2004 signale que « l'analyse d'un fragment de théâtre appelle une interrogation sur sa représentation, son passage à la scène, une prise en compte de la double énonciation, des effets pragmatiques de la parole de tels personnages sur les autres personnages en scène comme sur le public ». Le rapport 2007 indique clairement les aspects spectaculaires du texte théâtral à étudier : « dispositif scénographique, occupation de l'espace, mouvements des personnages, gestuelle, jeux de regard » etc. Que dire de plus sinon que les candidats doivent se constituer des savoirs sur la dramaturgie sans les plaquer sur le texte ? Il leur est conseillé de voir, dans la mesure des disponibilités, au moins une mise en scène pour chaque œuvre théâtrale du programme et au minimum, de connaître les conditions de la création de la pièce.

Les deux œuvres de Gracq ont apparemment bénéficié d'un statut particulier puisqu'elles ont été reconduites cette année mais les candidats se sont souvent laissés prendre au piège de lectures critiques abondantes, certes utiles pour entrer dans l'œuvre, mais insuffisantes pour la connaître et se l'approprier. Une des meilleures explications (*Un balcon en forêt*, Mona endormie, p 86-87) notée 18/20, a su tirer parti de l'intertexte de façon très intelligente et pertinente en problématisant la bulle enchantée évoquée par Gracq dans un de ses essais critiques. Certains candidats ont également utilisé avec justesse des connaissances de première main sur le romantisme allemand ou le surréalisme.

Pour conclure brièvement sur cette question des savoirs, le jury attend donc des connaissances précises sur le contexte historique, littéraire et culturel de l'œuvre, sur les textes fondateurs convoqués dans les œuvres (mythes antiques, Bible). Il signale chaque année des lacunes en versification, prosodie, métrique ainsi qu'en dramaturgie, suffisamment graves pour pénaliser très fortement les candidats et expliquer des notes assez basses. Avant tout, ce sont les œuvres du programme qui doivent être parfaitement et intimement connues, non leurs commentateurs.

### 3. RÉPARTITION DES NOTES DE LA SESSION 2009

Nombre de candidats ayant obtenu la note de :

	06 : 30	11 : 14	16 : 3
02 : 1	07 et 7, 5 : 32	12 : 17	17 : 3
03 : 4	08 : 26	13 : 14	18 : 2
04 : 13	09 : 23	14 : 8	19 : 1
05 : 29	10 : 15	15 : 6	

Nombre de candidats ayant obtenu une note inférieure ou égale à 05/ 20 = 47

Nombre de candidats ayant obtenu une note de 06 à 07 : 62

Nombre de candidats ayant obtenu une note de 08 à 09 : 49

Nombre de candidats dont la note est supérieure ou égale à 10 : 83 dont 23 ayant obtenu une note égale ou supérieure à 14/20

Les candidats qui ont obtenu une note inférieure ou égale à 05/ 20 ont commis un ou des contresens sur le texte dont ils n'ont pas compris le sens littéral. Le jury signale également des déficiences en ce qui concerne les outils d'analyse élémentaires (définition de l'ode, de la satire, nature et richesse de la rime pour Viau). Ces prestations ont souvent été réduites à un quart d'heure ou ont passé sous silence un passage important voire essentiel du texte.

De 06 à 07 s'échelonnent les prestations qui témoignent d'une lecture inattentive du texte, plaquant les problématiques inappropriées sur l'extrait donné et révélant une méconnaissance de l'œuvre ainsi qu'un flou théorique certain. Le texte poétique et le texte théâtral sont traités comme des textes de prose ou des textes romanesques sans prise en compte de leur spécificité générique. La méthode d'analyse, généralement pointilliste et paraphrastique, n'est pas centrée sur un projet de lecture qui lui donnerait sens.

Pour les prestations notées de 08 à 09, les candidats n'ont pas commis de contresens, ni de grosses erreurs d'interprétation sur le texte ; ils en ont vu les aspects les plus évidents (par exemple l'ironie et la violence de Voltaire) mais n'ont pas su débusquer ni *a fortiori* interpréter l'implicite faute d'une culture suffisante. Ces explications sont caractérisées par un émiettement de remarques non hiérarchisées, par une surinterprétation de détails et par une prise en compte encore insuffisante des perspectives dramaturgiques et des procédés poétiques. Soit c'est un projet de lecture cohérent, permettant de saisir le texte dans son ensemble et de lui donner sens, qui a fait défaut, soit c'est l'explication qui est restée trop superficielle.

Les candidats ayant obtenu de 10 à 12 ont su lire le texte de façon nuancée, organiser leur explication clairement et méthodiquement, livrer une analyse fine et attentive du texte, témoigner d'une bonne connaissance de l'œuvre du programme. Mais ils ont parfois peiné à dégager à un projet problématique suffisamment synthétique ou bien ont présenté un exposé disproportionné : par

exemple, tel développement biographique a déséquilibré telle explication sur un extrait d'*Un balcon en forêt*, entraînant ensuite un survol des aspects importants.

Les explications notées de 13 à 15 témoignent d'une très bonne compréhension littérale du texte, d'une connaissance solide de l'œuvre du programme, d'une compétence analytique au service du sens du texte. Il manque cependant à ces explications soit une analyse stylistique et prosodique approfondie (sans être exhaustive) soit des renvois à d'autres passages de l'œuvre en écho (pour Vial et Voltaire), soit des références à un contexte littéraire ou historique. Telle explication notée 13/20 sur *Hernani* (V, 3) cohérente et sensible, a manqué un approfondissement de l'intertextualité avec le romantisme, telle autre également sur *Hernani* (I, 2) n'a pas suffisamment approfondi les clichés et imageries romantiques.

À partir de 16/20, les explications sont d'un excellent niveau tant sur le plan de l'analyse et de la culture que sur celui de l'élocution et de la conviction. Les commissions ont pu entendre avec grand plaisir des prestations enthousiasmantes témoignant d'une maîtrise parfaite des outils d'analyse nécessaires à l'explication, étudiant le texte avec un souci constant du détail juste, une grande sensibilité, un niveau d'élocution remarquable. Dissipons une nouvelle fois le malentendu déjà évoqué plus haut et dans les rapports précédents : les entretiens qui suivent de telles prestations ne visent pas du tout à déstabiliser ou à piéger les candidats mais au contraire à monter le plus possible la note : il est donc dans l'intérêt des candidats de rester mobilisés et attentifs, malgré l'épuisement bien compréhensible qui suit un tel investissement intellectuel : les questions ponctuelles et précises posées alors par le jury demandent une réponse concise et permettent souvent d'atteindre les sommets du classement.

## **4. CONSEILS DE PRÉPARATION**

### **4. 1. PENDANT LES TROIS HEURES DE PRÉPARATION DE L'ÉPREUVE.**

Avant de réfléchir à une préparation plus efficace en amont, revenons sur les trois heures de préparation dont le candidat dispose après avoir « tiré » son sujet. Le rapport 2006 consacre plus de deux pages à toutes les opérations intellectuelles et pratiques auxquelles le candidat pourra se livrer avec profit dans la salle de préparation. Nous ne pouvons que renvoyer les futurs candidats à ce rapport essentiel, toujours disponible, en nous contentant de résumer ses grandes lignes : les candidats pourront s'interroger sur le découpage du texte, le situer par rapport à ce qui suit et ce qui précède, définir sa fonction et sa singularité, s'assurer de la compréhension littérale du texte en consultant les usuels mis à leur disposition pour le lexique et en résolvant les difficultés syntaxiques du texte et enfin rechercher une interprétation globale cohérente directement liée au passage à expliquer.

La réussite de l'exercice passe par la saisie rapide, dès le début de la préparation, de ce qui fait la singularité littéraire du passage et par la construction d'une explication qui fasse nettement ressortir la progression de l'extrait. Les candidats doivent toujours avoir à l'esprit, pendant le temps de la préparation, que leur explication est une démonstration : il n'est pas question de chercher à tout dire, mais il faut faire un choix d'étude, aller constamment du détail signifiant à la démonstration globale sur l'ici et maintenant du segment et vice-versa, en prenant toujours en compte la littérarité du passage. Les candidats pourront ainsi éviter toutes les principales dérives rappelées plus haut : le survol, l'émiettement de remarques ponctuelles et souvent sans intérêt ainsi que le placage de généralités. Dans la salle de préparation, ils doivent donc oublier un peu leurs cours et se soucier avant tout de l'intérêt du passage.

#### 4. 2. AU COURS DE L'ANNÉE DE PRÉPARATION

En amont, tout au long de l'année qui précède les épreuves orales du concours, une des meilleures préparations à l'explication de texte est l'appropriation personnelle des œuvres du programme : il faut que le candidat les connaisse parfaitement pour être capable d'identifier immédiatement un extrait. Il pourra par exemple s'entraîner à repérer par soi-même, dans chaque œuvre, une trentaine de passages qui pourraient donner lieu à une explication de texte. Il pourra s'intéresser alors au découpage opéré et à ses implications sur le projet de lecture, à la spécificité du texte choisi (pourquoi cet extrait est-il particulièrement important ?) et à ses échos dans l'œuvre du programme. Ce point est particulièrement important pour le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire dont les articles ne doivent pas être considérés comme des textes indépendants les uns des autres mais comme les éléments d'un ensemble plus vaste dont il s'agit de rappeler les résonances et les variations ; il convient aussi d'examiner chaque article en fonction de son titre et de sa place, de s'intéresser de près à la stratégie rhétorique qu'il met en œuvre en révisant les outils de l'argumentation (tons ou registres, types et hiérarchie des arguments, énonciation, etc.)

Il est également vivement recommandé aux candidats de se documenter sur le contexte culturel, religieux, littéraire et historique de chaque œuvre en s'aidant d'ouvrages d'histoire littéraire et de mythologie, d'une chronologie historique, des notes de l'édition. Des révisions d'histoire littéraire auraient permis par exemple à certains candidats de savoir répondre à des questions de culture générale lors de l'entretien : après avoir semé au cours de l'explication des termes comme « surréalisme » ou « romantisme allemand » (Gracq) ou comme « sublime et grotesque » (Hugo), le candidat peut sans doute s'attendre à ce que le jury vérifie, au cours de l'entretien, si leur emploi était bien justifié et fondé sur une connaissance, sinon précise, du moins bien informée, du mouvement ou de la notion littéraires cités.

Comme les analyses de l'écriture ont cruellement fait défaut à bon nombre de candidats cette année encore, le jury conseille unanimement un travail de fond sur la versification, la métrique et la prosodie ainsi que sur les stratégies rhétoriques et les spécificités de l'écriture théâtrale. Il s'agit par exemple d'élaborer des fiches sur l'alexandrin, le sonnet, la rime, le rythme, les sonorités, etc. pour la poésie, sur la double énonciation, les jeux de scène, le monologue, la tirade etc. pour le théâtre. Sur cette dernière question d'ordre technique, rappelons que le candidat ne peut pas commenter tous les procédés poétiques ou théâtraux, mais qu'il doit choisir les plus pertinents en fonction de son projet de lecture.

Il est sans doute difficile pour des enseignants habitués à évaluer eux-mêmes des explications faites par leurs élèves de se retrouver en situation de candidats. Rappelons donc pour finir ce qui unit les candidats et les membres du jury : le goût voire la passion du texte littéraire, la ferme volonté de transmettre des idées, des émotions, des valeurs que seule la culture humaniste peut porter, la sensibilité au texte, à sa littéarité, au plaisir de sa lecture et de son interprétation. Les excellentes prestations que nous avons pu entendre cette année ont confirmé la vivacité de cette culture littéraire. Elles ont su transmettre ce goût et ce plaisir du texte.

Ce rapport doit beaucoup aux exemples et aux analyses fournis par mes collègues du jury que je remercie ici vivement pour leurs contributions.

Évelyne Thoizet  
Maître de conférences des universités  
Université d'Artois

# INTERROGATION DE GRAMMAIRE

## 1. RÉSULTATS DE L'ÉPREUVE

Après s'être maintenue en constante augmentation lors de ces dernières années, passant de 7,11 en 2000 à 7,79 en 2007, la moyenne de l'épreuve avait fait l'an dernier un remarquable bond en avant pour atteindre 8,75. Ce bon résultat est encore surpassé par le cru 2009, dont la moyenne est de 9,08, ce qui confirme ainsi et les progrès accomplis dans la longue durée, et la très nette amélioration constatée en 2008. Le jury se félicite de ces résultats en très nette progression ; il y voit la preuve formelle que les notes dépendent directement du travail accompli. Les candidats de ces deux dernières sessions, à de rarissimes exceptions près, ont une bonne connaissance de l'épreuve et, même lorsque leurs efforts ne sont pas couronnés de succès, savent très bien ce qui est attendu d'eux. On ne peut que les encourager à travailler encore davantage dans ce sens : la lecture assidue des rapports et la pratique quotidienne de la grammaire selon des principes que ce rapport rappellera, à la suite des précédents, sont les deux clés infaillibles de la réussite. Puissent les candidats de la prochaine session, en poursuivant leurs efforts, porter collectivement encore plus haut la moyenne de cette épreuve.

Voici la répartition des notes :

$1 \leq n < 2$ : 2	$10 \leq n < 11$ : 8
$2 \leq n < 3$ : 7	$11 \leq n < 12$ : 21
$3 \leq n < 4$ : 1	$12 \leq n < 13$ : 19
$4 \leq n < 5$ : 13	$13 \leq n < 14$ : 12
$5 \leq n < 6$ : 16	$14 \leq n < 15$ : 20
$6 \leq n < 7$ : 24	$15 \leq n < 16$ : 4
$7 \leq n < 8$ : 30	$16 \leq n < 17$ : 4
$8 \leq n < 9$ : 31	$17 \leq n < 18$ : 6
$9 \leq n < 10$ : 16	$18 \leq n < 19$ : 3

Il y a 140 notes inférieures à 10, soit 59%. Un candidat sur deux, environ, obtient une note supérieure à 9,08, moyenne de l'épreuve. Pour limiter la comparaison avec les résultats de l'an dernier, on attirera l'attention des candidats sur deux faits : si le nombre de bonnes et de très bonnes performances, à partir de 14/20, se maintient à peu près à l'identique, on ne compte plus cette année que 63 notes inférieures à 7/20, contre 89 en 2008. Or, ce sont ces notes qui sanctionnent traditionnellement une performance nettement en deçà des attentes du jury. Là encore, les statistiques indiquent assez quel a été l'effort accompli par les candidats.

## 2. LISTE DES SUJETS PROPOSÉS

Elle a été établie sur la totalité des questions de la présente session ; sont portées en italique celles qui ont été posées plus d'une fois.

*Le syntagme nominal – Les syntagmes prépositionnels – Les noms propres*

*Les déterminants – Les articles – L'absence de déterminant – Les déterminants démonstratifs et possessifs – Les indéfinis à l'exception de l'article*

*Les adjectifs épithètes – Les adjectifs – L'adjectif qualificatif – Les fonctions de l'adjectif qualificatif – L'adjectif qualificatif et le groupe de l'adjectif*

Les expansions du nom

*Les pronoms – Les pronoms personnels – Les pronoms autres que personnels*

*Les adverbes – Les adverbes en -ment*

Les prépositions – Les prépositions sauf *de* et *à*

Le sujet

*L'attribut – Attribut et apposition*

L'apposition

*Les Complément d'objet – Les Compléments du verbe – Les Compléments d'objet direct – Les Constructions verbales*

*Les compléments circonstanciels – Les Compléments de lieu – Les Compléments de temps et de lieu*

Temps et modes – Temps et modes personnels – Modes et valeurs modales – Les Modes personnels du verbe – L'indicatif – Le subjonctif – Le Conditionnel – L'impératif

Les Modes non personnels du verbe – *L'infinitif* – Syntaxe de l'infinitif – *Les formes en -ant* – Les participes

*Les Temps verbaux – Les Formes verbales*

Les voix – *La voix pronominale* – Les verbes et constructions pronominales – Les verbes pronominaux

L'impersonnel

Les emplois du verbe *être* – *Être* et *avoir*

Les Modalités de l'énonciation – L'exclamation – L'hypothèse – *L'interrogation* – Interrogation et exclamation – La Modalité interrogative – La phrase exclamative – *La phrase interrogative* – *La négation*

*La phrase – Les types de phrase* – La construction de la phrase – La phrase complexe – La phrase nominale – Les phrases clivées– *La ponctuation* – Analyse syntaxique de phrases

Juxtaposition et coordination – *L'ordre des mots* – La coordination – Les conjonctions de coordination

*La subordination – Les propositions subordonnées*– La fonction des propositions subordonnées – *La proposition subordonnée relative* – *Les Propositions subordonnées circonstancielles* – Les Propositions subordonnées de condition et de concession – Les systèmes hypothétiques

Étude syntaxique de morphèmes : *que – qui* et *que – de – de, des* – *ce, c'est* – *il, on* – *en* – *rien, quelque chose, tout*

La deixis

La dérivation lexicale

Le discours rapporté – Les paroles rapportées

Les reprises nominales et pronominales

La progression thématique

Les candidats sont invités à lire cette liste avec beaucoup d'attention. Ils pourront y trouver une première information sur ce que l'on attend d'eux dans cette épreuve : qu'ils aient de la grammaire une connaissance méthodique, raisonnée, et organisée selon des paradigmes et des catégories correspondant, en gros, au savoir grammatical le plus traditionnel. Bien entendu, ce sera l'objet d'une prochaine section de ce rapport, cette indispensable base de connaissances ne leur suffira pas : il leur faudra ensuite y puiser pour proposer des analyses dont la particularité est qu'elles

s'exercent sur un corpus, c'est-à-dire sur des occurrences réellement prélevées dans un texte. Mais l'essentiel est tout d'abord de comprendre que le savoir grammatical n'existe pas *in abstracto*, qu'il n'est pas qu'un ensemble de processus plus ou moins complexes ou astucieux et qu'aucune analyse ne peut réussir si elle ne se fonde sur un ensemble de catégories dont les entrées ci-dessus fournissent une bonne image, surtout si l'on a l'idée de les confronter avec quelques-unes de celles que le jury établit avec soin dans chacun de ses rapports.

Il n'est guère difficile de voir que la liste ci-dessus a été ordonnée pour faire apparaître que les questions portent dans leur ensemble sur les classes grammaticales, sur les fonctions syntaxiques, sur la morphosyntaxe du verbe, sur la phrase et enfin sur quelques morphèmes comme *que* ou *de* qu'il s'agit d'analyser en contexte. Bien entendu, les candidats auraient tort de s'imaginer que toutes les questions sont là, et que le jury ne saurait en poser d'autres. Tel texte peut toujours se présenter qui donnera l'idée d'une question qui ne s'est peut-être pas rencontrée au cours d'une session passée. D'autre part, et surtout, les questions étant posées sur un corpus, il ne sera jamais possible, sur la même question, d'appliquer les mêmes connaissances de la même manière. Une question sur l'adjectif, par exemple, peut très bien se poser sur un texte qui ne contiendra aucun attribut ; ou bien on pourra être invité à traiter des relatives sans que le corpus ne contienne une seule relative substantive. Ce simple relevé ne fournit donc pas une grille d'analyse, loin s'en faut, mais il doit aider le candidat à organiser son travail de fond, travail quotidien qui consiste à progresser, par la fréquentation assidue des grammaires, dans la connaissance de ces catégories.

### **3. LE DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE.**

#### **3. 1. PRÉPARATION**

Bien qu'il s'agisse de deux épreuves strictement indépendantes, notamment en ce qui concerne la notation<sup>1</sup>, l'épreuve de grammaire se passe dans le même temps et à partir du même texte que l'épreuve d'explication de textes. Sur le texte à expliquer ou sur un passage qu'on lui aura délimité, le candidat est invité à traiter en grammaire une question de synthèse consistant à relever toutes les occurrences en rapport avec le sujet et de les étudier dans ce qu'elles ont de typique ou de remarquable, relativement à la question posée. Lors de sa préparation, d'une durée totale de trois heures, le candidat est libre de commencer par la grammaire ou par l'explication de texte : les deux se valent, à condition de bien comprendre que si l'on commence par l'explication du texte, exercice très absorbant, il faut absolument garder un œil sur la montre pour éviter de s'apercevoir, mais trop tard, que l'on a tout donné au texte et qu'il ne reste presque plus rien pour la grammaire : une telle erreur est irrémédiable, l'improvisation n'étant guère de mise en matière grammaticale...

#### **3. 2. PERFORMANCE ORALE**

Une fois devant le jury, le candidat est également libre de commencer par la grammaire ou par l'explication. À vrai dire, il n'y a pas de bonne ni de mauvaise solution : à chacun de voir ce qui lui est le plus naturel. Le temps de parole total, pour explication et grammaire, est de quarante minutes et il faut savoir que le jury ne signalera pas au candidat le moment où il devrait passer à l'une ou l'autre des deux épreuves : la gestion du temps lui appartient. L'explication de texte est un exercice qui demande un certain déploiement dans le propos, et, là encore, il est bon de ne pas se laisser déborder et de garder suffisamment de temps pour un exposé de grammaire certes synthétique mais complet, dont on comprendrait mal qu'il soit expédié en quelques minutes. Au-delà de cet aspect purement pratique, les liens de fait entre les deux épreuves appellent des commentaires, que l'on

---

<sup>1</sup> Rappelons que chacune des deux épreuves donne lieu à une note sur 20.

trouvera plus loin, sur la continuité possible ou souhaitable entre le sens du texte et la forme grammaticale.

### 3. 3. LES PHASES DE L'ÉPREUVE.

Elles sont rituelles et attendues par le jury. On les a ici soulignées dans le corps du texte et assorties d'un commentaire. Pour la phase essentielle d'analyse des occurrences, des développements feront l'objet de paragraphes séparés dans la section suivante de ce rapport.

Le candidat doit commencer par donner la **définition du sujet**, en utilisant ses connaissances grammaticales. Il s'agit ici de dire, indépendamment du corpus relevé, ce qu'est un article, un complément du verbe, un temps de l'indicatif, une proposition subordonnée, etc. En grammaire, on définit les catégories et les concepts non comme des essences immuables dont la substance serait une fois pour toutes fixée, gravée dans quelque marbre, mais plutôt en en fournissant un ensemble de propriétés, si possible d'une manière ordonnée (Cf. section 4.2. plus loin). Encore faut-il en donner suffisamment pour communiquer l'impression que l'on possède une réelle connaissance du sujet à traiter. Les « définitions » squelettiques, à ce stade, qui se contentent de dire que l'adverbe « est un mot invariable », que l'attribut se trouve « après un verbe d'état » ou encore que la négation est « une forme de phrase » sont pour le jury l'indice certain de lacunes inacceptables et l'annonce plus que probable d'analyses morphosyntaxiques au mieux lacunaires, au pire erronées voire absentes.

Il s'agit ensuite de communiquer le **corpus**, ce que le candidat peut faire préalablement à son analyse, s'il n'a qu'un nombre restreint d'occurrences à traiter. Dans le cas contraire, mieux vaut donner directement le corpus classé, en indiquant, dans le cours de l'analyse, en tête de chacune de ses parties, quelles occurrences vont y être traitées. La seule règle en la matière est l'exhaustivité : le jury compte bien que toutes les occurrences du texte seront relevées.

Dans le même temps que l'énumération du corpus, ou avant le début de son analyse, il s'agit d'indiquer quels **critères de classement** ont été retenus, le candidat ne pouvant considérer que les termes de son corpus se classent tout seuls... Il ne s'agit pas ici de cultiver à tout prix l'originalité, mais, lorsque c'est nécessaire, de montrer qu'on a choisi le plan qui convient le mieux au corpus.

La phase essentielle est celle de l'**analyse grammaticale** proprement dite, pendant laquelle le candidat se mettra en devoir de décrire les occurrences de son corpus et, notamment, de fournir une explication particulière pour celles qui présentent une difficulté.

Une **conclusion** vient rituellement clore l'exposé du candidat. Le principe est ici de se garder d'énoncer platement un lien de façade entre la forme et le sens : terminer son exposé de grammaire en disant tout bonnement que « Voltaire utilise l'interrogation pour mieux exprimer ses idées » n'apporte strictement rien ni à l'étude de l'interrogation ni à l'explication du *Dictionnaire philosophique*. Le bon candidat saura faire preuve de bon sens en ne proposant une conclusion de ce type que lorsque cela lui semble particulièrement pertinent. Encore est-il toujours possible, dans ce cas, de réserver le propos pour l'explication de texte, car c'est à cette dernière qu'il appartient d'intégrer certaines observations stylistiques, dont le but n'est d'ailleurs pas de décrire les constructions grammaticales en elles-mêmes mais d'indiquer en quelle mesure elles sont, dans tel ou tel contexte, porteuses de sens. On conseillera donc au candidat de conclure brièvement son exposé sur la question de grammaire elle-même, sans s'aventurer dans des considérations relevant purement et simplement du style ou du contenu de sens des textes, dont on ne dira jamais assez qu'elles sont à proscrire durant la totalité de l'épreuve de grammaire.

Enfin, un **entretien** permet de revenir sur certains aspects de l'exposé. Rappelons que cet entretien ne peut en aucun cas faire baisser la note qui sera attribuée au candidat, mais, éventuellement la relever. Le jury ne saurait trop recommander aux candidats de faire preuve à ce moment-là d'une totale disponibilité d'esprit et de bien se persuader que les questions de grammaire qu'on lui adressera ne seront jamais piégées, ni ironiques, ni à double entente. Que peut-on demander à ce stade de l'épreuve ? Tout d'abord, le candidat qui a oublié une occurrence importante

peut être invité à la prendre en considération pour en fournir une analyse rapide, en se limitant à l'essentiel, puisqu'il ne peut s'agir alors de reprendre tout l'exposé. Une telle question n'est pas systématique et a d'autant moins de chances d'être posée que le nombre d'oublis a été important dans le corps de l'exposé. Ensuite, la commission d'interrogation peut demander explicitement de rectifier une analyse erronée : c'est un type de question assez classique et très facile à comprendre. Le candidat fera bien de ne pas se laisser décontenancer par la révélation de son erreur mais profitera au contraire de l'occasion qui lui est donnée. Il peut être également demandé de préciser une analyse qui n'a pas paru assez claire à la commission, et qui ne serait pas fautive mais à condition de la recadrer, d'en redéfinir certains termes. Enfin, dans le cas le plus favorable, on peut également inviter le candidat à développer une analyse juste, à la pousser plus loin, si l'occurrence s'y prête. Ainsi, dans une question sur les subordonnées, une candidate identifie correctement une interrogative indirecte dans *il ne sait pas comment dieu punit* et une conjonctive en *que* dans *il sait que Dieu agit* ; elle montre ensuite, en pronominalisant correctement (*il ne LE sait pas* et *il LE sait*) que les deux sont COD du verbe principal. À ce moment-là, une partie du travail est faite : la réponse est juste, et elle a été donnée avec méthode. La question qui a alors été posée est la suivante : « Comment se comportent ces propositions en tant que phrases ? ». Elle avait pour but d'amener la candidate à un autre niveau d'analyse, en vue de discuter la notion de proposition subordonnée, telle qu'elle est employée dans ce genre de réponse. La candidate aurait ainsi pu remarquer que dans l'une de ces propositions, le maintien en tête de la conjonction empêche de pouvoir la décrire comme une phrase autonome (\**Que Dieu agit.*) alors que dans l'autre, le maintien en tête de l'adverbe n'empêche pas l'énonciation d'une phrase, pour peu qu'on y rajoute les caractéristiques de la modalité interrogative (*Comment dieu punit-[il ?]*). La proposition interrogative, qu'on identifie comme une subordonnée, n'en possède donc pas tous les critères, puisqu'elle s'avère être une phrase dotée d'autonomie. La discussion aurait pu alors s'engager. On profitera de cet exemple pour redire aux candidats que la discussion grammaticale, si elle est souhaitée et, d'une certaine manière, toujours attendue, ne peut s'engager que sur les bases d'une analyse, ou tout au moins d'une identification, juste. Trop de candidats, soucieux sans doute de bien faire, ayant entendu dire qu'il fallait « problématiser », « mettre en question » la grammaire « traditionnelle », annoncent des discussions entre deux hypothèses dont l'une est en réalité une magistrale erreur !

Dans tous ces cas, le candidat prendra garde au cours de l'entretien de ne pas se contenter de réitérer ce qu'il a déjà dit, encore moins de s'obstiner dans ce qui lui est désigné comme une erreur. Dans le pire des cas, si rien de plus ni rien de mieux ne peut être proposé, il est peut-être bon de se dire qu'un simple « je ne sais pas » s'imposera, surtout s'il est sincère, prononcé sans aucun effet de *captatio*, et s'il vient après un temps acceptable de réflexion, ni trop court, ni trop long.

## 4. PROBLÈMES DE MÉTHODE

### 4. 1. PRÉCISION DE L'ANALYSE

Rappelons ici, à la suite de tous les rapports précédents, qu'aucune école grammaticale n'est à recommander plus qu'une autre : la section bibliographique fournira *in fine* une petite liste d'ouvrages dans lesquels puiser, sans qu'aucun ne puisse être désigné comme *la* grammaire du concours. Mais cette évidence n'empêche pas que le jury apprécie la précision dans le vocabulaire d'analyse.

Par exemple, tel candidat explique l'adjectif *vivant*, attribut du sujet dans *il est vivant*, en disant qu'il « caractérise le pronom personnel ». Or, ce terme appartient traditionnellement à la stylistique où il note une relation de sens non référentielle entre le nom et l'adjectif ou tout autre modifieur, à la manière de l'ornement rhétorique (*le calme crépuscule*) par opposition à la *détermination*, qui contribue à l'identification du référent (*un ballon ovale* par opposition à *un ballon rond*). Il est vrai que, grammaticalement, la fonction attribut est partiellement définie par une relation de sens au sujet, mais

on doit alors parler de *coréférence*, pour la désigner. Certes, le jury n'est pas tatillon au point d'exiger à tout prix tel terme plutôt que tel autre. Mais il se trouve que la notion de coréférence est nécessaire pour la description d'autres faits de syntaxe mettant en jeu des catégories comme les démonstratifs, la fonction apposition ou encore le fonctionnement des verbes pronominaux, par exemple. En l'utilisant à bon escient, le candidat donnera donc un appréciable gage de savoir et de rigueur. En revanche, tel candidat, dans *un prêtre qui lui jette une bouteille*, analyse *lui* comme le COI (complément d'objet indirect) du verbe jeter, alors que traditionnellement, on y reconnaît un COS (complément d'objet second). Faut-il pour autant y voir une erreur ? Non, dans la mesure où le candidat identifie également un premier complément du verbe, le syntagme nominal *une bouteille* en fonction de COD. Il n'y a donc pas d'erreur véritable, puisque, aussi bien, le COS est un complément indirect, comme le montre le fait qu'il est introduit par une préposition lorsqu'il s'agit d'un SN. La seule faute est ici faite contre la terminologie et non contre la langue. Faisons état pour terminer de l'analyse suivante qui identifie une proposition infinitive dans le groupe souligné de ce passage de Voltaire : *les flammes qui entouraient le jeune Romain, sans lui faire mal, se séparent*. Certes, la grammaire traditionnelle exige pour cela que l'infinitif ait « un sujet propre » ce qui n'est manifestement pas le cas ici (ce sont, si l'on peut dire, les mêmes flammes qui entourent le jeune homme et qui ne lui font pas mal) ; mais la tournure propositionnelle est parfaitement attestée dans ce contexte, où l'on pourrait facilement avoir *sans qu'elles [les flammes] lui fassent mal*, ce qui rend tout à fait acceptable l'analyse d'un infinitif propositionnel. En revanche, la même étiquette sera injustifiable dans une périphrase verbale comme *ils vont brûler les trois juifs*, dans laquelle aucune proposition conjonctive ne peut être attestée (\**ils vont qu'ils brûlent les trois juifs*)

Il arrive aussi que l'absence de précision entache l'analyse elle-même, qui est alors mal centrée sur son objet. Ainsi dans la relative *dont il se croit la créature*, une candidate explique que le nom *créature* « complète le verbe pronominal ». Ce n'est pas l'erreur sur le mot qui est ici importante, puisque qu'il s'agit d'un attribut du COD qui, en tant que constituant de phrase, entre bien dans une relation de complémentation avec le verbe. L'erreur est ici que la relation attributive est établie non pas avec le verbe seul mais qu'elle engage à la fois le complément nominal, ici le pronom réfléchi *se*, et le verbe, alors que le terme *compléter* indique forcément que la relation syntaxique se fait seulement entre deux termes, comme dans le cas du verbe et de son COD, par exemple.

Il existe donc une logique dans le choix des termes. Le candidat apprendra au fur et à mesure de sa préparation à distinguer par lui-même les erreurs que l'on peut ramener à de simples confusions d'un mot pour un autre (la terminologie grammaticale est malheureusement polysémique...) de celles qui sont la marque d'une description grammaticale erronée.

#### 4. 2. DÉFINITION DU SUJET

Il vaut la peine de s'arrêter sur cette étape, les interrogateurs ayant trop souvent l'impression que le candidat y énonce des éléments qu'il a fait l'effort d'apprendre, ce qui est tout à son honneur, mais qu'il semble laisser de côté voire oublier lorsqu'il en vient à passer à l'analyse des occurrences. D'une manière générale, il est rare que la définition soit à la fois complète et opératoire, permettant réellement d'analyser les occurrences selon les propriétés qu'elle a énoncées.

Parfois, c'est la définition du sujet dans son ensemble qui se trouve ramenée à quelque chose d'excessivement simple, parce que le candidat n'a retenu de ses lectures que des éléments isolés. Par exemple, si l'on définit en tout et pour tout la juxtaposition comme « ce qui sépare des mots au moyen d'un signe de ponctuation », on se trouve d'avance condamné à un traitement non grammatical de la question, dans la mesure où c'est la seule présence de la virgule qui va servir de critère formel, alors qu'il n'y a juxtaposition, dans l'optique de la morphosyntaxe, que lorsque les termes ou les groupes mis en relation ne présentent entre eux aucun rapport de dépendance. Ainsi, dans *jugeant les choses qu'il ne voit pas par les choses qu'il voit, il pense que cette providence s'étend dans tous les lieux*, la virgule va faire conclure à tort à la juxtaposition du groupe du participe

présent et de la proposition qui le suit, alors que le syntagme dont le participe est le noyau est un complément de phrase (complément dit « adverbial ») dépendant syntaxiquement de la proposition dont le noyau est *pense*. On a donc identifié deux groupes indépendants juxtaposés là où se trouvait en fait un groupe en position détachée, dépendant d'un second groupe.

Indépendamment du caractère lacunaire de ces définitions, les candidats auraient intérêt à raisonner en terme de propriétés : quelles sont les propriétés du déterminant, par exemple et non « qu'est-ce qu'un déterminant ? », cette dernière question faisant dangereusement apparaître les catégories grammaticales comme des réalités extérieures au langage, que des définitions au sens fort permettraient une fois pour toutes de désigner. Ainsi, à propos de l'article ou de tout autre déterminant, on entend parfois un candidat se lancer dans des définitions *a priori* souvent entachées d'erreur car les occasions sont nombreuses de mélanger *actualisation* et *détermination*, par exemple<sup>1</sup>, ou de confondre *déterminé* et *défini*. Certes, ces notions sont à connaître, mais il serait plus simple de commencer par considérer que la catégorie des déterminants se manifeste dans la langue par l'existence d'un certain nombre de propriétés empruntées à divers niveaux :

– En tant que paradigme, le déterminant est une classe fermée, ce qui l'oppose aux classes ouvertes que sont le nom et l'adjectif. Les articles ou les démonstratifs du français, par exemple, sont en nombre fixe, donné par un état de langue, sans modification observable à l'échelle du siècle.

– Du point de vue référentiel, le déterminant n'est pas autonome et ne réfère à aucun objet du monde, ce qui le distingue du nom. Sa fonction dans le langage se limite à l'actualisation, qui permet d'orienter le nom vers en signification précise, et à la détermination, qui indique de quelle manière particulière s'établit la référence nominale, cette dernière propriété allant de pair avec l'existence de plusieurs classes de déterminants.

– En tant que terme dans l'énoncé, le déterminant est un constituant essentiel du groupe nominal. Normalement, on ne peut l'effacer, et sa place est fixe, deux traits qui l'opposent à l'adjectif épithète. L'une des conséquences les plus importantes de cela est que l'absence de détermination doit être dans chaque cas expliquée. Ici, comme souvent, la constitution du corpus dépend de la définition adoptée.

Le candidat qui prend l'habitude de définir ainsi les catégories grammaticales<sup>2</sup> se dote d'un instrument qui lui permettra, le moment de l'analyse venu, d'envisager les énoncés sous un autre angle que celui de la seule signification. Ainsi, telle candidate, invitée à traiter les prépositions, commence-t-elle par poser une très bonne question : dans *Le feu brûle dedans la glace*, *dedans* est-il adverbe ou préposition ? Bien qu'il s'agisse à l'évidence ici d'une préposition, le problème de grammaire est digne d'être posé, puisque, en langue, *dedans* peut aussi être adverbe. Mais apparemment, la signification des mots est trop prégnante car la candidate, au moment de trancher, explique qu'il s'agit d'une préposition « parce qu'elle se trouve devant un lieu » alors que la bonne réponse aurait été « devant un nom ». Là encore une définition de la préposition en termes de propriétés aurait suffi pour pouvoir l'opposer à l'adverbe, celui-ci pouvant être employé seul (*rester dedans*, pour dire *rester à l'intérieur*) mais non celle-là, la fonction générale de la préposition étant précisément d'introduire un nom dans la chaîne syntagmatique, et ce, indépendamment de la signification de ce nom.

#### **4. 3. DES OPÉRATIONS SYNTAGMATIQUES, DITES AUSSI « TESTS » EN LINGUISTIQUE STRUCTURALE, ET DE LEUR UTILITÉ DANS L'ÉPREUVE DE GRAMMAIRE.**

Il s'agit de toutes les manipulations de l'énoncé qui permettent de mettre en évidence une construction grammaticale. Citons la commutation, la pronominalisation, le déplacement, l'effacement,

<sup>1</sup> Ces deux termes sont définis de manière claire et concise dans le Lexique de F. Neveu (cf. Bibliographie)

<sup>2</sup> La *Nouvelle Grammaire du français* de Dubois et Lagane, par exemple, permet une telle approche de la grammaire (Cf. bibliographie, plus loin).

l'insertion, l'extraction par *c'est... quel/ qui*, la passivation ou encore la simple paraphrase. Comme les précédentes, la session 2009 a démontré qu'un candidat qui s'est entraîné toute l'année à ces pratiques pour fonder ses analyses a toutes les chances de satisfaire aux exigences de cette épreuve.

Ainsi une candidate explique tout simplement que dans *la justice et l'humanité ont conduit sa plume*, le verbe *avoir* est auxiliaire parce qu'il n'a pas de sens lexical, ce qu'elle prouve en faisant remarquer que si l'on fait varier le temps, par exemple pour un passé simple, on s'aperçoit que dans *conduisirent*, le verbe *avoir* a disparu ! Dans son apparente humilité cette remarque est un excellent exemple de ce qui est attendu des candidats : faire apparaître à partir d'une manipulation de l'énoncé la construction grammaticale, dans la mesure où celle-ci n'apparaît pas d'elle-même : seule la pronominalisation, par exemple, permet de voir clairement qu'on a deux types de compléments différents dans *il travaille la nuit* (\**il la travaille*) et *il travaille le piano* (*il le travaille*). Cette activité d'explicitation de la forme grammaticale qui est constamment de mise durant la phase d'analyse des occurrences, est la marque non ambiguë que la grammaire est une description objective et méthodique de la forme linguistique et non du contenu de sens ou de la référence.

Dans une autre situation, comment justifier l'absence d'article devant *hommage* dans *lui rendant hommage* ? Si l'on parle de « locution verbale » ou de « figement » pour l'expression *rendre hommage*, on ne dit rien de faux, mais on en reste au niveau d'un étiquetage très imprécis du fait de langue alors qu'on en attendrait plutôt une description. Dans ce cas encore, une banale pronominalisation montrera que *rendre un livre* c'est bien *LE rendre* alors que *rendre hommage à quelqu'un*, ce n'est certainement pas *LE rendre à quelqu'un*. Incidemment, on fait ressortir que le sens lexical du verbe (dans cette construction dite parfois à *verbe support*) n'est plus celui qu'il a dans un construction libre où il signifie par exemple *restituer ce que l'on a reçu*.

Enfin, les manipulations de l'énoncé permettent souvent de se sortir de l'erreur. Ainsi un candidat, à qui il est demandé d'analyser le morphème *de*, décrit *de pareils fripons* en parlant d'un « partitif ». À supposer que le paradigme de l'article partitif, qui ne contient pas *de*, n'ait pas été appris ou ait été oublié, on aurait pu se tirer d'affaire par une simple commutation, le singulier *UN pareil fripon*, faisant apparaître un très ordinaire article indéfini et non un partitif. Il est important que les candidats se familiarisent assez tôt dans l'année avec ces pratiques d'analyse, s'ils ne les connaissent pas, car elles s'accompagnent inévitablement lorsqu'on les découvre d'une sorte d'enthousiasme méthodologique qui les fait utiliser à l'aveugle. Seule l'expérience apprendra à en tirer le meilleur parti.

#### 4. 4. GRAMMAIRE D'AUJOURD'HUI ET GRAMMAIRE D'HIER...

Il est parfois tentant de vouloir opposer abruptement une grammaire traditionnelle, « scolaire », que l'on n'invoquerait rapidement que pour mieux en faire apparaître les limites, et une grammaire plus moderne, mieux faite ou plus intéressante... On voudrait mettre en garde les candidats contre tout simplisme en la matière : c'est avant tout par la rigueur d'une démarche d'analyse, qui les amènera à bien délimiter les groupes et à en indiquer précisément le fonctionnement dans la phrase, qu'ils pourront se mettre en valeur en montrant qu'ils connaissent leur langue et sont à même de l'enseigner à un haut niveau d'exigence. Voici quelques exemples destinés à indiquer comment les questions de terminologie ou d'optique d'analyse peuvent se régler dans la grammaire du concours.

Ainsi, telle candidate à qui l'on a posé la question des modes verbaux, affirme péremptoirement : « le conditionnel était un mode mais il est à présent un temps de l'indicatif » : l'analyse grammaticale s'accommode assez mal de cette attitude naïvement rénovatrice. On voit bien que dans le très scolaire exemple *Si j'étais riche je serais heureux*, on chercherait en vain à décrire ce conditionnel<sup>1</sup> comme un temps de l'indicatif, dans la mesure, par exemple, où il ne commute avec

---

<sup>1</sup> Signalons par prudence que le conditionnel dans cette phrase est « serais », et non « étais ». De plus en plus de candidats désignent des formes d'imparfait lorsqu'on leur demande de relever des conditionnels, sans doute à

aucun autre « tiroir verbal » de ce mode : ni *je suis* ni *je serai*, notamment, ne sont possibles dans ce contexte<sup>1</sup>. Le conditionnel exprime ici tout simplement le mode de l'irréel, un procès qui est vrai, mais dans un autre univers que celui qui par défaut sert de référence aux énoncés ; c'est ici le contenu de l'hypothétique en « si » qui fournit cet univers irréel ou « contrefactuel » si l'on préfère... Dans cet exemple, donc, le conditionnel est mode à part entière mais tout le monde sait qu'il fonctionnera comme un *temps* dans une banale occurrence de futur dans le passé. Il faut donc s'intéresser à la manière dont se comporte le conditionnel dans telle ou telle phrase ; quant à savoir s'il est en lui-même un mode ou un temps, la question peut se poser ailleurs, par exemple en diachronie, au niveau de la morphologie.

Dans un autre domaine, les candidats font à bon droit figurer des données provenant des différentes linguistiques de l'énonciation parmi les méthodes employées pour traiter telle ou telle question. C'est avec raison que l'on n'envisage plus aujourd'hui un exposé sur les adverbes, sur les pronoms ou sur les démonstratifs, par exemple, sans que soit utilisée l'opposition entre *déictique* vs *non déictique*. Mais les candidats doivent également comprendre quel est l'ordre de priorité qu'il y a lieu de respecter dans leurs exposés. Par exemple, dans *Il y a aujourd'hui des pauvres pères*, il est vrai que *aujourd'hui* « exprime le temps et se trouve en emploi déictique » : cette réponse est juste ; elle décrit le fonctionnement référentiel du morphème analysé et elle était attendue par le jury. On indique bien par là que, pour savoir à quel moment on se réfère, il faut se reporter non à un temps absolu mais au moment de l'énonciation, ou à un moment lui-même repéré par rapport à celui de l'énonciation. Toutefois, la réponse n'est pas complète puisque, si le candidat s'arrête là, il n'a encore rien dit du fonctionnement morphosyntaxique de l'adverbe. De même, il est juste de dire que dans *vous faites la meilleure œuvre sans doute que puisse faire un homme*, l'adverbe *sans doute* « modalise le discours, affirme une certitude » : on a pointé cette fois-ci la relation qui s'établit localement entre un instance que l'on peut identifier comme le « sujet parlant » et l'énoncé qu'il est en train de produire. Mais, là encore, il reste à parler du fonctionnement proprement grammatical de l'adverbe. Or, si l'on veut réellement satisfaire aux exigences de l'épreuve, il faut en venir à un moment ou à un autre aux relations qu'entretiennent les mots en tant qu'ils sont des morphèmes grammaticaux et pas seulement des mots pourvus d'un contenu lexical. À ce compte-là, on remarque que l'adverbe *aujourd'hui* :

- est possible en tête de phrase négative : *Aujourd'hui, il n'y a pas de pauvres prêtres*
- est extractible par *c'est...que* : *c'est aujourd'hui qu'il y a des pauvres prêtres* (et non *hier*)

Ces deux propriétés permettent alors de le décrire comme un adverbe incident à la proposition, ou à la phrase, dont il est l'un des constituants. À ce titre la grammaire la plus traditionnelle peut l'appeler à bon droit « complément de phrase », par exemple.

À l'inverse pour *sans doute*, on n'a qu'une seule de ces deux propriétés :

*Sans doute, il n'y a pas de pauvres prêtres.*

\**C'est sans doute qu'il n'y a pas de pauvres prêtres.*

L'impossibilité de l'extraction indique ici que l'adverbe n'est pas un constituant de la phrase, à laquelle, syntaxiquement parlant, il n'appartient pas. On se trouve en présence d'un morphème appelé parfois « incident » par certaines grammaires, qui ne porte donc ni sur un terme de l'énoncé ni sur la phrase en tant que construction grammaticale, et ne peut être désigné par une étiquette traditionnelle de fonction syntaxique : l'adverbe n'est ici ni complément ni modifieur.

Or, une analyse qui s'en tiendrait à confondre les deux adverbes sous l'appellation commune de « marqueurs d'énonciation » ne prendrait pas en compte ces propriétés, pourtant essentielles, qui

---

cause d'une pratique grammaticale qui tend à s'élargir systématiquement et directement à l'énonciation et aux modalités, points de vue dont l'intérêt n'est plus à prouver, mais qui ont pour caractéristique de subordonner les paradigmes de la langue, ici les conjugaisons, aux valeurs de sens dont ils sont localement porteurs dans tel énoncé ou dans tel « discours ».

<sup>1</sup> *J'étais* serait grammatical, mais changerait précisément la modalité contenue dans la subordonnée, où l'imparfait redeviendrait un simple temps du passé.

déterminent deux types de fonctionnement syntaxique très différents. Bien entendu, les deux analyses vont dans le même sens : c'est parce que l'adverbe ne porte sur aucun constituant de l'énoncé qu'il est en quelque sorte « libéré » de toute fonction syntaxique, et que son sens est naturellement interprété comme portant sur l'énonciation. La « modalisation », à ce compte, peut se décrire grammaticalement comme la conséquence sur le plan de la signification de cette non incidence de l'adverbe sur l'un ou l'autre des termes de l'énoncé. Dans cette optique, on voit que le principal souci du candidat doit être de faire ressortir la construction grammaticale des morphèmes qu'il a à analyser. La description de la phrase en tant qu'énoncé éventuellement ancré dans une situation qui le met en relation avec divers pôles spatio-temporels ou diverses instances est nécessaire ; mais elle ne saurait être suffisante.

Donnons de cela un second exemple, avec le fonctionnement de certains pronoms personnels. Il est courant et bien venu, d'expliquer le pronom « je » par le fait de sa référence à l'instance énonciative. Mais, ici encore, si l'on s'en tient là, on le confond avec « moi », qui réfère normalement à la même source extratextuelle. Or, de ces deux pronoms, les candidats qui préparent sérieusement l'épreuve de grammaire savent bien que seul le premier est une forme dite « clitique » ou « conjointe », porteuse de propriétés bien précises (non insertion, non coordination, ordre syntagmatique fixé...) dont on attend qu'il les énumère au lieu de se contenter de cette référence évidente à « l'instance énonciative ». L'analyse de la référence des pronoms constitue alors un second moment attendu et pourra faire apparaître des fonctionnements spécifiques, par exemple l'opposition entre *je* et *tu* vs *il*, les deux premiers, ne marquant pas le genre à la différence du troisième, etc.

Pour conclure ces quelques remarques, on voudrait proposer une piste de réflexion sur les rapports qui peuvent s'établir entre la langue et la grammaire. Certes, on l'a dit à plusieurs reprises, il est attendu des candidats qu'ils mettent en jeu un solide savoir grammatical dans des analyses qui n'en restent pas au stade de la simple intuition et du jugement de sens commun, mais s'effectuent avec rigueur et à un certain degré de complexité. Cela implique des méthodes et une terminologie que l'on n'acquiert pas en quelques jours et dont la maîtrise est précisément tout l'enjeu de cette épreuve. Mais en tout état de cause, c'est la grammaire qui doit décrire la langue, et non l'inverse, car c'est la langue, et non la grammaire elle-même, qui n'en est qu'une humble servante, que, finalement, les prestations des candidats doivent pouvoir faire apparaître dans toute sa complexité, sinon dans toute sa beauté.

## 5. BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages suivants peuvent être utiles pour une bonne préparation. Certains ont déjà été mentionnés dans les rapports précédents, auxquels on pourra se reporter pour compléter cette liste.

DUBOIS (J.) et LAGANE (R.), *La Nouvelle Grammaire du français*, Paris, Larousse.  
RIEGEL (M.), PELLAT (J.-C.) et RIOUL (R.) : *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.  
ARRIVÉ (M.), GADET (F.), GALMICHE (M.) : *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion.  
NEVEU (F.), *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Nathan (coll. 128).

Michel Gailliard,  
Maître de conférences des universités  
Université de Toulouse 2 Le-Mirail

## COMMENTAIRE D'UN TEXTE DU PROGRAMME DE LITTÉRATURE COMPARÉE

**Programme de la session 2009** : La misanthropie au théâtre :

- Ménandre : *Le Bourru*
- Shakespeare : *Timon d'Athènes*
- Molière : *Le Misanthrope*
- Hofmannsthal : *L'Homme difficile*

### 1. QUELQUES REMARQUES GÉNÉRALES

Les insuffisances des candidats, en général, appartiennent à trois catégories qui concernent la méthode du commentaire composé, la méconnaissance du contexte culturel et l'absence de réflexe d'analyse en face d'un texte théâtral.

On ne reviendra pas longuement sur la technique du commentaire composé : les exposés théoriques abondent dans le domaine de l'édition universitaire et les rapports d'agrégation (interne et externe) rappellent avec une belle régularité les principes de base. Bornons-nous à dire qu'un commentaire composé en littérature comparée n'est pas une explication de texte, ce qui exclut tout exposé juxtalinéaire (plus ou moins habilement dissimulé), et que l'exigence de « composition » implique un plan, une pensée construite autour d'une problématique précise et centrale, caractéristique du passage, et, enfin, une progression logique, qui n'a rien à voir avec une juxtaposition de remarques, quand bien même il s'agirait d'une description thématique. Rappelons qu'une suite de thèmes, même si elle est juste, n'apporte rien par elle-même et qu'il convient de la faire parler, en tirant les conséquences qui s'imposent sur les raisons du choix de ces thèmes, sur la spécificité de leur traitement et leur ordonnancement dans le passage.

Il est dommage que beaucoup de candidats oublient que le choix et le découpage d'un passage proposé est déjà une indication et une aide : le sujet ainsi constitué forme un tout et il serait bon de se demander tout platement : « pourquoi m'a-t-on donné ce passage ? ». Bien souvent, la réponse à la question est une clef du commentaire, voire une indication pour le plan. Trois scènes apparemment de nature différente invitent à réfléchir sur le mélange des genres, l'esthétique du dramaturge et la variation du point de vue sur le protagoniste, par exemple. Une conversation anodine dans un salon autrichien est une invitation à réfléchir tout autant sur le non-dit chez Hofmannsthal (dramaturgiquement et psychologiquement) que sur la satire de la mondanité dans le cadre de la comédie de mœurs.

En ce qui concerne le contexte culturel, les jurys s'étonnent de voir combien de candidats ayant des œuvres de Ménandre, Shakespeare, Molière et Hofmannsthal au programme, ont négligé de s'informer :

- de l'histoire de la comédie antique en général et de la différence fondatrice entre la farce d'Aristophane et la comédie plus centrée sur les caractères pour Ménandre ; *Le Bourru* était pourtant un bel exemple du second cas ! Rappeler les amitiés politiques du dramaturge en citant les notes et l'*Introduction* de l'édition ne suffisait pas. De même, l'ignorance de la nature et des attributions du dieu Pan a conduit nombre de candidats à passer à côté de son influence et des manifestations de l'amour

dans la comédie ; ignorance d'autant plus surprenante qu'un dictionnaire de mythologie était à la disposition des candidats dans la salle de préparation.

– de la culture de la Renaissance et de la civilisation élisabéthaine en général : l'importance du platonisme a été trop souvent négligée, dans une pièce où Cupidon mène le *mask* des Amazones et où une série d'oppositions se construisent sur le jeu intérieur / extérieur. Il n'est pas question de demander aux candidats de s'appuyer sur la métaphysique de Platon et sa théorie de la connaissance, mais des allégories comme celle de la caverne et des mythes de l'amour comme ceux du *Banquet* et du *Phèdre* font partie de la culture générale et, bien au-delà de Shakespeare, de telles images se retrouvent dans toute la littérature européenne à travers les siècles.

– de la vie de Cour sous Louis XIV, de ce que l'on nommait « l'honnêteté » dans les salons et de l'opposition entre la génération de 1660 et les modes précédentes, qui explique les goûts littéraires de « l'homme aux rubans verts » ; que Molière se réservait les rôles comiques, ce qui n'est pas sans conséquence pour la compréhension de la pièce.

– du contexte socio-historique de la pièce de Hofmannsthal : l'auteur écrit alors que l'empire des Habsbourg s'est effondré, mais *L'Homme difficile* se déroule à la fin de la guerre ; le protagoniste appartient donc à une classe dépassée par l'évolution historique. Enfin, deux données simples ont trop souvent été négligées. Vienne est la ville où Freud officie et Hofmannsthal, comme nombre d'écrivains ses contemporains, a subi son influence ; les allusions à l'inconscient, au souterrain, ainsi que les gestes incontrôlés, mais signifiants, abondent dans le texte. Le dramaturge, d'autre part, est connu comme auteur de livrets d'opéras : la lecture d'un simple résumé des arguments (notamment d'*Elektra* ou de *La Femme sans ombre*) pouvait aider.

Enfin, il est regrettable de constater qu'avec un programme qui présente trois œuvres écrites pour la scène, les candidats n'ont pas systématiquement eu le réflexe d'utiliser les grilles d'analyse usuelles en ce qui concerne texte dramatique et théâtralité.

Un texte de théâtre a sa spécificité, c'est une évidence, encore faut-il s'en souvenir, ce qui implique de faire un sort aux didascalies (avec la prudence qui s'impose avec les textes anciens pour lesquels la didascalie est souvent postérieure) et au fonctionnement de l'espace théâtral créé par le jeu de l'acteur, le langage du corps et les conditions matérielles de la représentation. L'exigence de vraisemblance, voire de réalisme, fonctionne pour Molière et Hofmannsthal ; il en est tout autrement pour Ménandre et Shakespeare, où les conventions scéniques s'imposent aux esprits. En revanche, la présence du spectateur doit être prise en compte dans tous les cas, soit en étudiant la double énonciation, soit en réfléchissant sur la connivence (ou son absence) entre acteur et public. La question du genre dramatique surgit invariablement avec un personnage comme le misanthrope : pourquoi est-il l'objet d'une représentation scénique ? Relève-t-il du comique et si oui, de quel type de comique ? Le rire et le sourire ne sont pas du même ordre et un Alceste qui s'agace d'entendre un sonnet visiblement adressé à Célimène par Oronte ne fait pas sourire de la même façon qu'un Alceste exaspéré par un valet qui fouille ses poches à la recherche d'un billet égaré. Il convient donc de distinguer un comique farcesque, de caractère ou de situation.

De même, c'est une constante de nos textes que d'observer que le misanthrope est « mis en scène », dans tous les sens de l'expression : il se donne à voir, non seulement aux spectateurs, mais aux autres personnages. Dans ce dernier cas, la scène se dédouble et l'on assiste au théâtre sur le théâtre, concept cher à la dramaturgie baroque, mais qui ne lui appartient pas en propre et qui implique un regard critique sur la société du paraître, en même temps qu'une particularité de l'espace scénique.

Très souvent, le terme de *caractère* revient dans nos textes : il n'est pas innocent, car il renvoie à une anthropologie particulière, celle d'un certain classicisme transhistorique, pour lequel le caractère en soi est un tout identifiable à toutes les époques, qui peut faire l'objet d'un classement ; doué de traits constants, il n'évolue pas vers une complexité plus ou moins ambiguë selon les êtres. Une des questions posées par le programme était justement : dans quelle mesure, des œuvres qui se

réclament de la peinture d'un caractère bien défini (*I am Misanthropos*, dit Timon), ne démontrent-elles pas finalement l'insuffisance de la notion de *caractère* pour en rendre compte. Caractérologie fixiste ou psychologie évolutive et individualisée ? Du *Bourru* à *L'Homme difficile*, les différences laissent clairement entendre que le classement de Théophraste n'est qu'un point de départ ou un référent intertextuel.

Autant de notions qui doivent intervenir « automatiquement » dans toute analyse de texte dramatique. Avec le programme de l'année prochaine, qui repose sur trois romans de la mouvance naturaliste, on attendra de même une utilisation « automatique » des concepts usuels de la narratologie, qui aident à la compréhension de la représentation de la protagoniste romanesque.

Cette année, ainsi qu'il avait été annoncé officiellement, une plus grande importance a été donnée aux questions durant l'entretien, aux dépens, il est vrai, du temps consacré par le candidat au commentaire. Il semble que l'exercice ait été profitable dans la plupart des cas. Chaque fois que le texte le permettait, les interrogateurs en ont profité pour élargir les remarques faites sur le texte à l'ensemble des œuvres du programme, pour dégager une constante, pour marquer les spécificités de tel ou tel auteur ou susciter une réflexion plus synthétique de la part du candidat. Cela dit, il convient de rappeler que les questions posées, quelles qu'elles soient, ne sont jamais un piège, mais, une aide, en proposant de corriger une erreur, ou une invitation à aller plus loin dans la réflexion. Il est pourtant établi que les questions ne peuvent pas baisser la note, mais seulement l'améliorer ; or, trop souvent, les candidats ont une attitude « fermée » face aux questions et restent comme bloqués dans la logique de leur commentaire. C'est dommage et contre-productif.

## 2. PLUS PONCTUELLEMENT

Il convient de dénoncer l'inutilité de vieilles recettes auxquelles nombre de candidats ont encore trop souvent recours et qui nuisent a priori : réciter artificiellement un passage du cours, estimer benoîtement que trois scènes fourniraient trois parties au commentaire ou jeter à la commission d'interrogation des termes « techniques », dont on voit aisément que le sens est ignoré ou mal maîtrisé par le candidat. Dans ce dernier cas : *diégèse* à toutes les sauces, *parole clivée* pour évoquer une simple ambiguïté, *actants* à la place d'acteurs et *prolepse* pour toute évocation de l'avenir, sans nuances ; le *tragique* sert facilement de recours, aux dépens du pathétique ou du drame, et *protagoniste* en vient à désigner tout personnage au mépris de son importance. En revanche, les vieilles recettes de la rhétorique sont toujours efficaces pour bâtir l'exposé : une introduction amène, pose et divise ; une conclusion ne saurait se résumer à un simple rappel de ce qui a été dit (trop souvent la conclusion se limite à : « nous avons vu que ..., puis... et enfin... »), mais doit déboucher sur une perspective plus large, un jugement ou la réponse à la question que posait la spécificité du passage.

Un oral (faut-il le rappeler ?) est un acte de communication : il importe de tenir compte de l'existence de ceux qui vous écoutent ... S'enfermer dans une lecture monotone de ses notes et sans lever le nez, revient à négliger tout l'intérêt d'une interprétation personnelle que l'on peut faire naître auprès de l'assistance ; un jury de concours écoutera toujours, mais une classe ?

Enfin, il faut déplorer une mauvaise gestion de leur temps par trop de candidats, alors qu'il n'est pas difficile de poser sa montre devant soi et de veiller à une répartition équilibrée entre chacune des parties du commentaire ; bien souvent, l'introduction traîne inutilement et, au lieu de mentionner clairement les articulations du raisonnement à venir, trop de temps est perdu dans un découpage stérile du passage en « mouvements », ce qui pourrait être utile à condition d'en tirer des remarques, mais qui, fréquemment, n'est qu'une longue paraphrase mal déguisée. Si, dans bien des cas, après

une copieuse introduction, la première partie occupe la moitié du temps imparti, il en subsiste peu pour la deuxième et le président de la commission est obligé d'avertir le candidat qu'il lui reste deux minutes pour une troisième partie squelettique. Seul recours, que les interrogateurs utilisent alors, poser une question qui invite le candidat à « préciser », i.e. développer, un aspect de la troisième partie, mais le mal est fait.

### 3. SUR LES ŒUVRES AU PROGRAMME

#### 3. 1. *LE BOURRU DE MÉNANDRE*

Exemples de sujets :

I, Prologue et scènes 1 et 2 ;

II, p. 118-124 (v. 340) ;

III, scènes 1 à 3 ;

III, scènes 4 à 8 ;

IV, scènes 1 à 3 ;

IV, scènes 4 à 6 ;

V, scènes 1 et 2.

Les prestations des candidats sur la comédie de Ménandre ont été cette année extrêmement décevantes. Leur moyenne s'élève à peine à 07 et rares sont les candidats à avoir obtenu une note supérieure à la moyenne. La meilleure note est de 14.

Quelques éléments permettent peut-être de comprendre et d'expliquer ces résultats. Les notes les plus médiocres sanctionnent une méconnaissance patente du texte et de son contexte. Nous ne saurions que rappeler la nécessité, pour mener à bien un commentaire, de bien connaître l'œuvre, et de pouvoir convoquer de manière précise et rigoureuse des éléments de son contexte historique, philosophique ou littéraire. Cela permet au moins de construire une problématique adaptée à la particularité du texte qu'il s'agit de commenter ; et, de ce point de vue, les drames de Ménandre, qui entendent rompre avec la tradition comique et tragique et qui y gagnent peut-être une visée politique ou sociale, posent problème. Or, l'absence de problématique, dans les commentaires présentés, est trop courante.

Non d'ailleurs que les candidats ignorent l'influence de Théophraste, Aristote ou Démétrius de Phalère sur l'auteur ; certains y font référence mais peu se montrent soucieux d'articuler ces connaissances à la spécificité de l'extrait qu'ils sont supposés interpréter. Ainsi, et à titre d'exemple, trop rares sont les candidats qui ont relevé l'emploi, dans la première scène de l'acte II, du mot « caractère » par Gorgias pour désigner le bourru ; c'était là l'occasion pourtant de s'interroger sur la tradition des « caractères » illustrée par Théophraste, sur l'usage qu'en faisait Ménandre et le renouvellement qu'il lui imposait, sur la cohérence de l'emploi de ce terme par Gorgias avec ce que l'on sait de Cnémon, sur l'origine peut-être de la « comédie de caractères ».

De la même manière, les candidats convoquent souvent des notions de critique littéraire de manière trop imprécise, voire inadéquate : d'aucuns voient le caractère parodique de la comédie de Ménandre, mais veulent à toute force y voir une parodie de l'épique, et non du tragique. D'autres, qui repèrent des emprunts faits à la tragédie, ne disent mot du caractère comique de la pièce.

On peut déplorer que les candidats n'interrogent pas assez le découpage des extraits soumis à leur étude ; ce serait là une manière de se concentrer d'emblée sur la particularité de l'extrait. Un découpage « discontinu », par exemple, peut orienter le commentaire vers des considérations touchant à la structure de la pièce et à l'action dramatique.

Mais le reproche principal et majeur que nous pouvons faire à la majorité des prestations est la grande inattention portée à l'œuvre elle-même et à sa nature. Les composantes dramaturgiques (espace scénique, scènes dans la scène, eccyclème, théâtralité) sont le plus souvent tout simplement passées sous silence, alors qu'elles sont essentielles à l'interprétation du texte. Elles viennent même souvent contredire les propos tenus par les personnages et mettent en place un dialogue comique avec le lecteur. Ne pas voir l'usage de l'eccyclème à la fin de la troisième scène de l'acte IV est en soi un problème. Mais ne pas en interroger les effets n'est pas moins problématique : la réplique de Cnémon destinée à Sostrate, qui demeure ensuite en tant que spectateur, à la fin de la scène IV de l'acte IV, permet au moins de mettre en doute la possible « conversion » du misanthrope. Les nombreuses adresses directes aux spectateurs, les propos multiples où les personnages eux-mêmes disent jouer un rôle ou même mettre en scène des stratégies, supposent au moins que les candidats remarquent ce « théâtre dans le théâtre » et relèvent les différents niveaux de réception des passages concernés. Cela n'a jamais été le cas. Tout s'est passé comme si les candidats n'osaient pas interpréter les extraits du *Bourru*, en leur appliquant des outils d'analyse pourtant simples et courants.

Et les entretiens, qui avaient souvent pour but de permettre aux candidats de préciser leurs propos ou de revenir sur leur lecture par le détour d'autres œuvres, n'ont pas toujours abouti à ces résultats.

### 3. 2. TIMON D'ATHÈNES DE SHAKESPEARE

#### 3. 2. 1. Exemples de sujets

I, 1 : 42 à 179 : portrait direct et portrait indirect de Timon

I, 2, 1 à 155 : le premier banquet

III, 4, de 76 à la fin de la sc. et sc. 5 et sc. 6 : contrepoint : les deux ingratitude

III, 7 : le second banquet

IV, 3 : 48 à 176 : Alcibiade et ses concubines

IV, 3, 197 à 337 : Timon et Apémantus

V, 2 : en entier : rejet des sénateurs et annonce de la mort

V, 3 : en entier : finale : Alcibiade et le compromis "historique"

Entretien : exemples de questions plus larges suscitées par le texte commenté et portant sur l'ensemble du programme :

Misanthropie et : - colère, égocentrisme, langage, art du portrait.

La comédie sociale sous l'œil du misanthrope ; la théâtralisation du monde.

Allégorie et caractère.

Idéalisme et misanthropie.

#### 3. 2. 2. LES NOTES

Cette année, Shakespeare n'a pas porté chance aux candidats, qui ont été 55 à travailler sur *Timon*, pour une moyenne générale de 07,02 (07,8 l'an dernier), si l'on oublie une candidate qui a abandonné ; les notes vont de 03 à 17, mais 10 candidats seulement ont eu la moyenne et 20 ont obtenu une note allant de 03 à 05.

Si l'on renonce à faire état des candidats qui survolent le texte, le résumant ou se cantonnent dans une paraphrase stérile et réhilitoire, quelles sont les causes de ces mauvais résultats ? Force est d'avouer qu'elles n'ont guère varié en un an et qu'elles traduisent les mêmes insuffisances dans la préparation.

### **Méconnaissance du contexte culturel élisabéthain :**

Les réflexions contemporaines sur l'art commandent la première scène, où différents artistes évoquent leurs ambitions : soit une vision platonicienne, typique de la Renaissance, où l'élément moteur est l'amour, soit la persistance de l'allégorie médiévale, soit la hantise baroque du signe, devenu pure extériorité signifiante, sans lien avec le signifié (*he is but outside*, 163). C'est annoncer aussi la disparition ultime dans le silence pour un Timon qui a fait l'expérience de la vacuité des paroles et de la crise du langage, quand les propos tenus par la bouche ne renvoient pas au cœur, mais illustrent une simple grimace sociale.

Le fonctionnement codifié de la société monarchique et le rôle du vêtement comme signe d'appartenance sociale peuvent aider à comprendre la dénonciation de l'hypocrisie et du jeu des rituels sociaux par Timon. De même, l'Angleterre (comme le reste de l'Europe, d'ailleurs) se trouve à un moment de remise en cause idéologique, quand le vieil idéal noble du don et du mépris de l'argent gagné se heurte aux réalités chiffrées d'un capitalisme naissant ; c'est alors que les références aux champs lexicaux, qui, bien souvent, ne mènent pas loin dans un commentaire, prennent un sens : en effet, le texte, de manière continue, oppose les valeurs de la générosité et de la noblesse (*bounty*) aux valeurs comptables du gain et de l'usure.

La *nature* est présente également par toute une série de références qu'il faut préciser, car rien n'est plus changeant que le sens de ce mot dans l'histoire de la civilisation européenne : la nature de *Timon* est une nature hostile et mouvante, qui emprunte au répertoire baroque les images de la mer agitée et de la barque de la vie, ballottée de tous côtés ; la nature que voit Timon est celle du déchaînement des égoïsmes et des passions individuelles ; celle que, moins d'un demi-siècle plus tard, Hobbes théoriserait en suivant la formule *homo homini lupus*.

Malgré le jeu avec la figure christique pour décrire parfois le protagoniste, le curieux silence du divin dans *Timon* pose un problème qui n'a pas été perçu : il convient déjà de signaler ce qu'un tel silence a de surprenant dans une société aussi profondément religieuse que celle du tout début du XVIIe s. On peut tenter de prudentes explications, en s'appuyant, d'une part, sur le fait qu'Élisabeth avait banni de la scène les références religieuses trop précises ; d'autre part, en rappelant que la période jacobéenne a vu un scepticisme généralisé s'imposer dans bien des esprits, au point que les dramaturges (et leur public) préféraient poser les questions qui dérangent (comme celui de la justice providentielle) plutôt que de tenter de les résoudre – ce qui ne veut pas dire que l'on s'éloignait de la religion, loin de là. C'était la confiance dans les possibilités de l'esprit humain qui était en cause.

Il faut le dire : ces références plus proprement élisabéthaines sont inséparables d'allusions culturelles dont on est en droit d'attendre l'élucidation de la part d'un candidat ouvert à l'histoire des idées et susceptible d'opposer, au moins, l'idéalisme platonicien au cynisme d'Apémantus. L'argument platonicien du premier acte s'éclaire lorsque l'on songe que le ballet des Amazones (guerrières hostiles à l'Amour) s'apaise sous la direction de Cupidon, qui laisse la place aux couples de danseurs, dans l'harmonie de la musique. En revanche, l'acceptation finale du compromis par Alcibiade et le recours à une voie moyenne s'appuient sur la référence aristotélicienne et l'éloge de l'équilibre interne (*Éthique à Nicomaque*).

### **UTILISATION DE RÉFÉRENCES DRAMATURGIQUES NON PERTINENTES, CALQUÉES SUR LE MODÈLE**

#### **« CLASSIQUE » FRANÇAIS :**

Parler du non respect des unités par Shakespeare n'a pas de sens, puisque tel n'était pas son but ; il est plus important de réfléchir sur la nature originale et le fonctionnement de la dramaturgie si particulière dans *Timon*. Ainsi, un candidat a-t-il pu parler de « comique presque tragique » : l'expression est juste ; encore fallait-il ne pas en rester là et montrer, par ex., en quoi le mélange des genres renvoyait à une perte généralisée des repères dans le réel, ce que soulignent les questions répétées sur la possibilité de la « valeur » comme référence échappant au doute.

La technique dramaturgique shakespearienne, loin de rechercher l'unité, s'appuie au contraire sur le redoublement, les effets d'écho, la symétrie inversée et la spécularité. Apémantus est le double de Timon dans les dernières scènes ; les deux banquets sont symétriquement inversés : l'un est celui de l'or (ou de l'Age d'Or) et l'autre celui de la pierre - jetée- (ou de l'Age de pierre), tandis que l'on passe de l'or du don à l'or corrupteur, de la danse des Amazones, apaisées par l'amour, au défilé des prostituées chargées de diffuser les maladies vénériennes.

Le redoublement et l'image en miroir triomphent dans l'adoption de la structure du théâtre sur le théâtre. De manière évidente, quand Timon, devenu metteur en scène, organise chez lui une représentation, dont il est aussi le centre complaisant (acte I) ; plus subtilement, dans les derniers actes, tandis que Shakespeare récupère la technique dramaturgique du défilement et que se succèdent les « visiteurs » de Timon, ce dernier, sorti de sa caverne, se donne lui-même en spectacle à de prétendus amis qu'il mystifie.

#### **RECOURS À UN PSYCHOLOGISME SOMMAIRE DEVANT UN TEXTE DONT LA DIMENSION ALLÉGORIQUE EST SOULIGNÉE PAR L'AUTEUR LUI-MÊME : « I AM MISANTHROPOS »**

*Timon* porte encore la marque des *morality plays*, ces allégories venues du Moyen Age et disparues au milieu du XVIe s., quand naît Shakespeare et que l'Angleterre rompt avec la « papolâtrie ». Les acteurs, pour une part, ne sont pas un individu, mais une entité abstraite : Timon est l'orgueil, l'amour de soi, saisis par l'hybris. « Je préfère être seul », déclare-t-il significativement, tandis qu'il passe de l'Amour à la haine ; il est la Haine (du genre humain).

Il faut, enfin, regretter, de la part des candidats, la quasi constante absence de tout regard porté sur le texte anglais : le jury ne demandait pas autre chose qu'une simple remarque sur l'alternance significative de prose et de vers ou sur l'utilisation, à des moments-clefs, de vers rimés, pour conclure une scène ou une tirade, ou bien encore sur la place, en fin de vers, de mots importants comme *change*, au moment de la métamorphose (IV, 3), ou l'opposition entre *breast* et *tomb*, pour symboliser la lutte de la vie et de la mort (ibid.). Toutes choses qui ne requièrent pas une grande connaissance de l'anglais.

### **3. 3. LE MISANTHROPE DE MOLIÈRE :**

#### **Exemples de sujets :**

1. I, 1, v. 1-100 : « Ces deux frères que peint *l'École des maris*. » (la dispute)
2. I, 1, v. 97-205 (le chagrin philosophe)
3. I, 1, 15-250 (l'amour d'Alceste)
4. I, 2, v. 250-340 (le sonnet et sa critique)
5. II, 1 (la déclaration d'amour d'Alceste à Célimène)
6. II, sc. 4, v. 631-434. (le jeu des portraits)
7. III, sc. 1 (Acaste et Clitandre : le galant homme)
8. III, 4 (en entier)
9. IV, 1-2 (en entier).
10. IV, 2-3, de la page 106 (« Moi, vous venger ! ») à la fin de la scène 3.
11. V, 2-3 (en entier)
12. V, 4 (dénouement en entier).

### 3. 3. 1. Les notes

L'œuvre de Molière est peut-être, de l'aveu même de certains candidats, la plus difficile du programme sur la misanthropie. On croit la connaître de longue date et pour cette raison, on échoue à retrouver sur elle un regard neuf. Très souvent les candidats se contentent de décrire des situations et des êtres dont ils oublient que ce sont des personnages et non des personnes. Ainsi, dans la scène 3 de l'acte IV, scène où Alceste laisse éclater sa jalousie, on se contente d'observer et de décrire la violence du jaloux et l'habileté de la coquette à savoir retourner la situation en sa faveur. Il serait plus fécond de bâtir à partir du fait que ce type de scène est un *topos* de la scène théâtrale et à partir de *Don Garcie de Navarre* – comédie héroïque dont Molière reprend bien des vers en cette scène du *Misanthrope* – et *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, courte comédie proche de la farce, de réfléchir aux invariants dramaturgiques à partir desquels Molière élabore cette scène. Il s'agit du procès que le jaloux fait à la femme qu'il prétend aimer pour la persuader de sa culpabilité, grâce à une preuve qui joue le rôle de pièce à conviction. Ainsi, le schéma à partir duquel se développe la scène est rigoureusement le même : il n'a rien de « réaliste » et cependant il donne une vive impression de vérité, c'est bien là un des paradoxes parmi les plus troublants propres au théâtre. À partir de cette situation topique, telle est l'alternative : la prétendue coupable parvient à se disculper et la jalousie n'a plus de raison d'être, ou elle est confondue et la rupture est consommée. Or, Molière invente une improbable troisième voie : Célimène ne se disculpe pas, elle n'est pas plus convaincue de son « crime » et le lien amoureux n'en est que plus réaffirmé. C'est donc l'écart entre la scène topique et celle qui nous occupe qui doit nourrir la réflexion : le commentaire d'une scène de théâtre doit toujours s'interroger sur la fabrique du théâtre, cela permet, entre autres pièges, d'éviter celui de la paraphrase psychologisante.

Comme pour les autres œuvres au programme, il s'agit de commenter un texte destiné à être représenté et Molière, plus que tout autre, écrit pour les « planches ». Ainsi, dans la scène qui vient d'être évoquée, est-il important de préciser le moment où Alceste brandit le billet censé accabler Célimène : à quel moment intervient ce geste, quel rôle joue-t-il ? comment l'échange s'en trouve-t-il modifié et pourquoi ? Autre exemple : dans la scène 4 de l'acte II, scène dite des portraits, Alceste ne dit rien du vers 569 au vers 651, mais il est en scène ; combien de candidats l'oublent ! Or cette présence muette d'Alceste est l'un des points capitaux à résoudre pour le metteur en scène de ce moment. Molière fait ici un choix troublant : son personnage refuse de sortir mais refuse également de prendre part à la conversation. Qu'est-ce que cette attitude signifie et comment en délivrer le sens par le biais du jeu ? Ne peut-on suggérer que Célimène se livre à cet exercice des portraits d'autant plus volontiers qu'Alceste est son spectateur ?

S'agissant du texte français du programme de littérature comparée, le jury aura été sensible aux exposés qui prenaient en compte les effets de langue et de versification. On ne saurait trop recommander aussi aux candidats de garder en mémoire que toute œuvre est datée, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne peut concerner notre époque, mais qu'il convient de ne pas la lire – au sens propre comme au sens figuré – à l'aune des us et coutumes de notre temps. Être une jeune veuve de vingt ans en 1667 est une situation étroitement dépendante de l'organisation sociale du moment concerné : on notera au passage qu'il ne vient à l'idée d'aucun personnage, pas même Arsinoé, de reprocher à Célimène l'oubli complet de son feu mari, si complet qu'il n'est jamais question de lui.

L'écart de 342 ans entre la création de la pièce et le moment de notre étude ne fait que rendre plus ardue la question du comique, si délicate quand il s'agit du *Misanthrope*. Rit-on des mêmes choses et pour les mêmes raisons au XVII<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècles ? Très certainement pas. Il faut donc être très prudent en la matière et se reporter aux témoignages du temps, celui de Donneau de Visé en particulier. La question du rire est d'autant plus centrale qu'il s'agit d'une comédie de caractère et que dans ce type de comédie, c'est le caractère qui est censé alimenter le comique. Or, Alceste est-il comique ? Oui, si l'on considère que Molière a choisi de jouer le rôle, mais pourquoi l'est-il aux yeux des spectateurs ? Les deux marquis sont-ils des représentants fidèles de ces spectateurs

contemporains ? Peu probable, puisqu'on sait que les marquis sont l'une des cibles avérées du ridicule selon Molière. La plus grande prudence est donc de rigueur en la matière.

### **3. 4. HOFMANNSTHAL, *L'HOMME DIFFICILE***

#### **3. 4. 1. LES NOTES**

La moyenne des notes est de 8,5 sur 20 ; l'éventail va de 3 à 19 sur 20. Sur 63 candidats, 18 ont obtenu la moyenne.

Sujets :

Acte I : sc. . 1-2 ; sc. 1, 2 et début de la sc. 3 ; sc. 1-3 ; sc. 4-6 ; sc. 6 ; sc. 6-7 ; sc. 8 ; sc. 8-10 ; sc. 12 ; sc.12-13 ; sc. 12-14 ; sc. 12-15 ; sc. 16 ; sc. 17-20.

Acte II, sc. 1 ; sc. 2 ; sc. 3-8 ; sc. 3-9 ; sc. 8 ; sc. 10-11 ; fin de sc. 13 + sc. 14 ; sc. 10 ; sc. 14.

Acte III, sc. 2 ; sc. 4-5 ; sc. 5 ; sc. 8 ; sc. 12-14 ; partie de la sc. 4 + sc. 5.

#### **3. 4. 2. L'ENTRETIEN**

Parfois, les questions posées pour revenir sur des aspects essentiels du texte, non abordés dans le commentaire, ont réduit la possibilité de « l'entretien élargi » aux autres œuvres du programme. Voici quelques exemples de questions (soit le lien avec une autre œuvre était suggéré, soit le nombre et le choix des œuvres étaient laissés à l'appréciation du candidat) : rapprochement entre Hofmannsthal et Molière (comédie de caractères, scène des portraits dans le salon des Altenwyl et dans le salon de Célimène, vision de la femme, etc.), comparaison entre les ouvertures et les clôtures des pièces au programme, formes de comique, visions et enjeux de la misanthropie, portraits de misanthropes etc.

#### **3. 4. 3. LA MAÎTRISE DU TEMPS DE L'ÉPREUVE ET LA CONNAISSANCE DES ŒUVRES**

Rappelons qu'une bonne maîtrise du temps est essentielle. Les oraux qui ne dépassent pas les dix, douze ou quinze minutes – outre qu'ils laissent au jury le champ libre pour poser de nombreuses questions – témoignent d'une analyse indigente. La réduction du temps du commentaire oral par le candidat de vingt-cinq à vingt minutes n'a pas eu de conséquences sur la longueur des extraits : le candidat doit adapter son commentaire de manière pertinente aux exigences de la durée imposée. Cela veut dire « faire des choix » : dans la scène 1 de l'acte II, ne rien dire de la « théorie de la conversation » d'Altenwyl, ne pas relever les occurrences du terme « intention » dans la perspective de l'œuvre entière, c'est engager une lecture déficiente.

De même, le déséquilibre des développements (une introduction surdimensionnée, une ou deux parties fouillées et la dernière sacrifiée), et le débit de la parole (extrême lenteur ou extrême rapidité) expliquent certains mauvais résultats.

Arriver à l'oral sans bien connaître les œuvres du programme relève du pari. Ce défaut de préparation est visible dans le commentaire : le candidat est incapable de cerner les tenants et les aboutissants d'un passage et méconnaît les enjeux de la pièce : l'exposition aux effets comiques et programmatifs supposait une bonne connaissance de la pièce pour éviter une approche descriptive et paraphrastique. De même, la scène 8 de l'acte III imposait le rapprochement avec la scène 14 de l'acte II à laquelle elle répond.

Défaut de préparation qui se révèle aussi dans l'entretien. De la connaissance du programme dépendent la mise en relation plus ou moins pertinente de divers passages, l'approfondissement et les nuances des rapprochements proposés. C'est en effet sur ce point que l'entretien s'est révélé décevant : rares ont été les candidats capables d'organiser une réponse cohérente et approfondie,

fondée sur des références précises. Sans prendre le temps de réfléchir à la question posée, les candidats se sont trop souvent cantonnés dans des généralités, des approximations, ou des développements passe-partout. Le propos, trop souvent confus et diffus, n'a pas abouti à des conclusions éclairantes ou enrichissantes.

#### **3. 4. 4. LES PROBLÈMES DE MÉTHODE**

Le commentaire composé n'est pas un exercice suffisamment maîtrisé par certains candidats. Les fautes rédhibitoires concernent le plan, la paraphrase, l'organisation du propos à l'intérieur des parties.

Chez certains candidats le plan suit l'ordre du texte sous des apparences de regroupements synthétiques. Chez d'autres, il est constitué d'axes plaqués sans grande pertinence sur l'extrait proposé : un seul plan – ou quelques-uns, préétablis – ne peut/peuvent rendre compte indifféremment de tous les extraits proposés. Le problème du plan est souvent lié à une lecture « systématique » de la pièce, dans laquelle chaque extrait illustrerait quelques idées centrales. Parfois, le commentaire est constitué de remarques fragmentées sans lien cohérent, ou bien résulte d'une lecture descriptive à la lisière de la paraphrase, ou bien encore n'est qu'un repérage de thèmes dominants.

D'autres faiblesses sont liées à l'analyse du texte théâtral. D'abord, des confusions entre « comédie » et « comique », beaucoup de flou attaché aux notions de « vaudeville », de « marivaudage » etc. Puis les candidats, faute d'outils adéquats, ne sont pas en mesure de mener une analyse dramaturgique sérieuse. Ainsi la théâtralité des scènes est-elle souvent négligée : la dynamique propre aux séquences proposées (il faut rendre compte du découpage, surtout s'il comporte un chevauchement de scènes incomplètes), les mouvements dans l'espace, les entrées, les sorties, l'importance des didascalies, des non-dits etc.

#### **3. 4. 5. LES PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION**

Beaucoup de candidats avaient pris connaissance du rapport de l'an dernier : cela s'est senti dans une plus grande attention portée au contexte historique, et dans une meilleure connaissance de celui-ci. D'où l'intérêt des rapports ... surtout pour les candidats de 2009 qui inauguraient la reprise de la question de littérature comparée sur la misanthropie au théâtre.

Cependant, un défaut grave, déjà souligné l'an dernier, perdure... De nombreux candidats lisent les extraits proposés à travers des généralités et des schémas préétablis, parfois même à contresens de l'extrait proposé. Il en résulte des lectures appauvries ou erronées : tel candidat, qui pense que toute la pièce n'est qu'un vaudeville, passe à côté de l'aspect lyrique de la scène 8 de l'acte III ou de la tonalité pathétique de la scène 5 de l'acte III ; tel autre ne voit qu'une fin heureuse de comédie dans le tableau final (III, sc. 12-14), puisqu'un mariage a lieu ; tel autre propose de Hans-Karl une interprétation apologétique qui ne rend pas compte de la complexité du personnage ; ou tel autre encore livre une caricature du personnage d'Antoinette.

De plus, une connaissance du contexte historique, une attention plus rigoureuse au texte auraient permis de combler des manques et de corriger des conclusions simplificatrices dont voici quelques-uns : voir en Stani un « homme du passé » ; dans les scènes 1-3 de l'acte I, ne pas dégager l'exhibition des codes de la comédie, modèle sous-jacent d'une tradition comique qui va de Molière au vaudeville, et le rôle à la fois dramatique, symbolique et métathéâtral de Vinzenz ; dans les scènes 6-7 de l'acte I, ne pas traiter la question de la domesticité, des rapports de classes, des ambivalences psychologiques et sociales entre la sphère des maîtres et des serviteurs et proposer une étude lacunaire du personnage d'Agathe ; outre la comédie de caractère (types variés) des scènes 3-9 de l'acte II, ne pas sentir leur haute teneur comique (entrées et sorties, répétition des « figures » du ballet vaudevillesque, jeu sur le lieu commun misogynne « femmes entre elles » etc.) ; ne pas voir, dans la scène 2 de l'acte II, la satire historique et culturelle, la méditation sur les cercles et les ordres, la réflexion sur l'âge démocratique et les valeurs ; ne pas mesurer l'importance de

l'ensevelissement, évoqué par Hans-Karl dans la scène 14 de l'acte II, ni repérer la structure ironique du passage dans lequel le dialogue est surdéterminé par le code de l'échange mondain, riche de tout un jeu d'échos et de nuances.

« Nuance » est peut-être l'un des mots-clés des explications réussies sur Hofmannsthal : les bons et très bons commentaires ont été proposés par des candidats qui se sont tenus à l'écart de toute schématisation des personnages, qui ont été attentifs aux subtilités des dialogues, aux non-dits, aux silences soulignés par les didascalies, aux réseaux de termes-clés, aux jeux d'échos. Ils ont serré de près les dialogues en insistant sur les échanges les plus pertinents, combinant ainsi la précision de l'analyse détaillée de certains passages privilégiés, avec des considérations plus englobantes : l'équilibre entre le détail infime qui dit tout et le recul que donne la connaissance des enjeux de la pièce a donné lieu à des communications de très bonne tenue et de valeur.

Didier Souiller, Professeur des universités  
Université de Bourgogne,  
avec

Danielle Risterucci-Rudnicky, Maître de conférences à l'université d'Orléans (Hofmannsthal).  
Anne-Gaëlle Weber, Maître de conférences à l'université d'Artois (Ménandre)  
Georges Zaragoza, Professeur à l'Université de Bourgogne (Molière)